

DA TERRA MINEIRA, A COR:
PIGMENTOS DE MINAS GERAIS ENTRE A GEOLOGIA, O CORPO E A PINTURA

Jean Carlos Smekatz[1]

FROM THE MINEIRO LAND, THE COLOR:
PIGMENTS OF MINAS GERAIS BETWEEN GEOLOGY, BODY AND PAINTING

DE LA TIERRA MINERA, EL COLOR:
PIGMENTOS DE MINAS GERAIS ENTRE LA GEOLOGÍA, EL CUERPO Y LA PINTURA

1 Mestrando no PPGAV/ECA-USP. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7911614924741107. ORCID: https://orcid.org/0009-0002-2228-5345. E-mail: smekatzart@gmail.com.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, n.45, p.01-19, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

RESUMO

Na pintura contemporânea, a cor costuma ser tratada como efeito visual, e sua origem material raramente entra na análise. A pesquisa examina a dimensão material da cor, a partir de pigmentos naturais brasileiros, sobretudo os óxidos de ferro extraídos do Quadrilátero Ferrífero, em Minas Gerais. O objetivo é compreender a cor como campo em que se articulam processos geológicos, históricos, industriais e afetivos. A metodologia combina a análise da entrevista de Carlos Vergara a Fabíola Salles Mariano, publicada na revista ARS, com o levantamento do histórico da empresa Óxido de Ferro Rio Acima e do catálogo de tintas artesanais da Joules & Joules, além da observação de campo em visita à fábrica, em março de 2026. Os resultados mostram a passagem do pigmento como acontecimento, instável, ritual e afetivo, para o pigmento como protocolo industrial, sem que essa transformação elimine a potência da matéria. Com base nisso, o monocromo é reconfigurado como campo de condensação temporal, e a noção de corpo da cor, de Marco Giannotti, aproxima a experiência da fábrica da tradição dos Bólides de Hélio Oiticica. Conclui-se que a cor se configura como uma rede de passagens entre a mina, a fábrica e a superfície pictórica.

Palavras-chave: pigmentos minerais; óxidos de ferro; pintura contemporânea; monocromia; corpo da cor.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-19,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

ABSTRACT

In contemporary painting, color is often treated as a visual effect, and its material origin is rarely considered. This article examines the material dimension of color, based on natural pigments of Brazilian origin, especially the iron oxides extracted from the Quadrilátero Ferrífero, in Minas Gerais. Its objective is to understand color as a field in which geological, historical, industrial, and affective processes intersect. The methodology combines an analysis of Carlos Vergara's interview with Fabíola Salles Mariano, published in ARS, with a survey of the history of the company Óxido de Ferro Rio Acima and of the artisanal paint catalog of Joules & Joules, as well as field observation during a visit to the factory in March 2026. The results show the shift from pigment as event, unstable, ritual, and affective, to pigment as industrial protocol, without this transformation eliminating the potency of matter. On this basis, the monochrome is reframed as a field of temporal condensation, and Marco Giannotti's notion of the body of color brings the experience of the factory closer to the tradition of Hélio Oiticica's Bólides. The article concludes that color takes shape as a network of passages among the mine, the factory, and the painted surface.

Keywords: mineral pigments; iron oxides; contemporary painting; monochrome; body of color.

RESUMEN

En la pintura contemporánea, el color suele tratarse como un efecto visual, y su origen material rara vez se considera. Este artículo examina la dimensión material del color, a partir de pigmentos naturales de origen brasileño, especialmente los óxidos de hierro extraídos del Cuadrilátero Ferrífero, en Minas Gerais. Su objetivo es comprender el color como un campo en el que se entrelazan procesos geológicos, históricos, industriales y afectivos. La metodología combina el análisis de la entrevista de Carlos Vergara a Fabíola Salles Mariano, publicada en la revista ARS, con el estudio de la historia de la empresa Óxido de Ferro Rio Acima y del catálogo de pinturas artesanales de Joules & Joules, además de la observación de campo durante una visita a la fábrica en marzo de 2026. Los resultados muestran el paso del pigmento como acontecimiento, inestable, ritual y afectivo, al pigmento como protocolo industrial, sin que esa transformación anule la potencia de la materia. Sobre esa base, el monocromo se reconfigura como campo de condensación temporal, y la noción de cuerpo del color, de Marco Giannotti, acerca la experiencia de la fábrica a la tradición de los Bólides de Hélio Oiticica. El artículo concluye que el color se configura como una red de pasajes entre la mina, la fábrica y la superficie pictórica.

Palabras clave: pigmentos minerales; óxidos de hierro; pintura contemporánea; monocromía; cuerpo del color.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-19,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

1 Introdução

A cor, entendida em sua dimensão óptica e formal, constitui um dos problemas centrais da teoria da pintura moderna. Quando deslocada para o âmbito da matéria, de sua origem geológica, de seus processos de extração, transformação e comercialização, a cor revela uma complexidade que ultrapassa a percepção visual e se inscreve em redes de significação histórica, territorial e afetiva. Este artigo propõe esse deslocamento: compreender a cor como condição material e conceitual da pintura, operando como ponto de convergência entre mundo físico e elaboração simbólica, entre natureza e cultura, entre dados e construção.

Essa perspectiva surgiu a partir dos encontros do grupo Cor e Tempo, orientado pelo professor doutor Marco Giannotti, no primeiro semestre de 2026 na Universidade de São Paulo. O grupo propõe pensar a cor como fenômeno situado: vinculado ao território, ao tempo, à memória e aos regimes sensíveis que estruturam a experiência visual.

A entrevista de Carlos Vergara, concedida a Fabíola Salles Mariano em outubro de 2013 e publicada na revista ARS, ganhou especial relevância para a pesquisa aqui desenvolvida por meio de três eixos que organizam a argumentação deste artigo: a noção de uma paleta brasileira fundada nos pigmentos naturais de Minas Gerais; a dimensão ritual e afetiva da experiência com a matéria cromática; e a reflexão sobre a temporalidade lenta e estratificada da pintura (Mariano, 2014). Esses eixos são confrontados e desenvolvidos a partir de duas fontes complementares: o histórico institucional e produtivo da Óxido de Ferro Rio Acima, tradicional empresa localizada no Quadrilátero Ferrífero, e o catálogo de tintas artesanais da Joules & Joules, fabricante paulistana de tintas a óleo monopigmentares com pigmentos brasileiros.

O artigo dialoga ainda com a noção de “corpo da cor” elaborada por Giannotti em trabalho anterior (Giannotti, 2023), que situa a cor como fenômeno simultaneamente visual, tátil e corpóreo, inscrita no material

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-19,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

que a suporta e capaz de implicar o observador de modo integral, não apenas pelo olhar, mas pela presença física diante da matéria.

2 Uma paleta brasileira: entre o território e a presença

Em 1970, Carlos Vergara foi convidado a realizar os painéis de uma loja de uma companhia aérea em Paris. Diante da encomenda, buscou uma solução que fosse ao mesmo tempo brasileira e não folclórica. Sua trajetória rumo a Minas Gerais, iniciada com a mediação de Frans Krajcberg, artista que realizava temporadas de imersão no estado para trabalhar com pigmentos, resultou no encontro com a limonita, o óxido de ferro amarelo, e com fornos nos quais esse mineral era calcinado para produzir o vermelhão.

Ao recusar o folclórico e o ilustrativo, Vergara delimita um projeto em que a brasilidade se concretiza na matéria. Para Vergara, a cor é o próprio território. O pigmento opera, nesse sentido, como índice: um signo que mantém relação de contiguidade física com seu referente. O ocre de Minas Gerais é, literalmente, uma parte de Minas Gerais.

A ideia de uma paleta brasileira ganha contorno mais nítido quando confrontada com a história da pintura religiosa em Minas Gerais. Vergara narra o momento em que, passando por Congonhas do Campo, deparou-se com uma equipe do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) restaurando os Passos do Aleijadinho pintados pelo Mestre Ataíde. Ao perguntar sobre os pigmentos utilizados, recebeu a resposta: óxido de ferro, da própria região. Para o artista, a pintura no Brasil encontra sua gênese justamente na obra de Ataíde em solo mineiro, marco no qual a tradição pictórica nacional verdadeiramente se inaugura (Mariano, 2014, p. 26)[2].

2 Na entrevista, Vergara situa a atuação de Ataíde no século XVII (Mariano, 2014, p. 26). Em texto de catálogo, Duarte (2011, p. 137) data a obra de Ataíde no início do século XIX. Por essa razão, este artigo não atribui a Vergara uma datação

Palíndromo, Florianópolis, v. 18, **n. 45, p. 01-19,** jun. 2026-set. 2026
DOI: http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

Ataíde havia construído, pela necessidade imposta pela distância da costa e pela impossibilidade de importar pigmentos europeus, uma paleta feita inteiramente com os derivados minerais locais: os óxidos e hidróxidos de ferro fornecendo os ocres, amarelos, vermelhos e roxos; o manganês, descrito por Vergara como “um preto quente que tem vermelho dentro” (Mariano, 2014, p. 26); e apenas o azul sendo importado.[3] Esse dado histórico inscreve a prática contemporânea com pigmentos brasileiros em uma linhagem longa, que atravessa séculos e se apoia na geologia local como condição estética.

A empresa Óxido de Ferro Rio Acima é a herdeira direta dessa tradição mineral. Fundada em 1947 por João Morgan da Costa, extrai e beneficia óxidos e hidróxidos de ferro naturais provenientes do Sinclinal Gandarela, na porção centro-norte do Quadrilátero Ferrífero.[4] Com mais de sete décadas de operação contínua, consolidou-se como líder no mercado nacional de pigmentos naturais de ferro (Óxido de Ferro Rio Acima, 2026).

Seus produtos principais, o Iron-OX Amarelo (PY-43) e o Iron-OX Vermelho (PR-102), correspondem aos minerais descritos por Vergara: a limonita e o vermelhão obtido por calcinação (Óxido de Ferro Rio Acima, 2026). O material descrito pelo artista nos anos 1970 e o produto industrial atual têm a mesma origem mineral.

histórica específica para o pintor.

3 A calcinação da limonita (hidróxido de ferro, PY-43) a temperaturas superiores a 550 °C produz o óxido de ferro vermelho (PR-102), mesmo processo descrito por Vergara ao mencionar os fornos nos quais “calcinavam o amarelo para fazer o vermelhão” (Mariano, 2014, p. 25).

4 O Sinclinal Gandarela integra o Quadrilátero Ferrífero (Óxido de Ferro Rio Acima, 2026), região que concentra os maiores depósitos de minério de ferro do Brasil (Sousa et al., 2002).

Palíndromo, Florianópolis, v.18, n.45, p.01-19, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

3 Matéria viva: o pigmento como acontecimento

Em 1989, insatisfeito com sua produção e buscando reinventar sua pintura, Vergara retornou às minas de Minas Gerais. Essa segunda imersão revelou uma dimensão da cor que vai além de sua função instrumental. Ao chegar às instalações de extração e moagem de pigmentos, o artista deparou-se com um fenômeno que alteraria sua compreensão da pintura:

> Lá percebi que havia uma pintura, resultado da moagem dos pigmentos que se depositava sobre tudo. Tinha uma camada de pintura que eu capturava com a tela. Era impressionante. As bocas de forno, aquilo que você vai ver aqui no meu ateliê, eram coisas muito eloquentes, muito fortes mesmo. Me tocaram muito. (Mariano, 2014, p. 25)

Vergara identifica nas instalações industriais uma pintura que precede a pintura: uma deposição cromática que se instala sobre superfícies, máquinas e corpos sem a intervenção de nenhum artista. O artista é o capturador: aquele que, com sua tela, recolhe o que a matéria já produziu.[5]

A expressão “me tocaram muito” introduz uma dimensão afetiva central. Ser tocado pela matéria implica uma inversão na lógica tradicional da relação artista-material: o sujeito deixa de ser apenas quem manipula o material e passa a ser quem é afetado por ele. Essa reciprocidade, tocar e ser tocado, aproxima a experiência da cor de uma dimensão quase tátil e sensorial que antecede qualquer elaboração formal ou conceitual.

É nesse ponto que a noção de “corpo da cor”, desenvolvida por Giannotti, encontra ressonância direta com a experiência de Vergara (Giannotti, 2023). Giannotti argumenta que, a partir da década de 1960,

5 Segundo Vergara (2014), em 1989 o artista produziu uma série de monotipias na antiga Cerâmicas Morgan, em Rio Acima, transferindo para a tela o pó de pigmento depositado sobre as superfícies da fábrica.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-19,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

a cor na arte contemporânea deixa de ser percebida exclusivamente pelo olhar para ser vivenciada pelo corpo inteiro: tátil, térmica, atmosférica. Artistas como Alberto Burri, Jean Dubuffet e Antoni Tàpies exploraram materiais e superfícies em que a cor se apresenta como presença objetiva. Nesse regime, o olho está impregnado das outras sensações: "percebe o que é duro e o que é macio, o que é poroso e o que é impenetrável, o que é quente ao tocar e o que é frio" (Dubuffet apud Giannotti, 2023, p. 7-8).

Nos Bólides[6] de Hélio Oiticica (1963–1967), essa dimensão corpórea da cor atinge uma radicalidade singular. Oiticica trabalha com o pigmento puro sem a mediação do óleo, criando uma tensão permanente entre a superfície e o ambiente. Mário Pedrosa descreveu a experiência dos penetráveis de Oiticica: "Invadia-se de cor, sentia o contato físico da cor, ponderava a cor, tocava, pisava, respirava cor [...] ele reduziu a cor a puro pigmento" (Pedrosa, 1986, p. 11-12).

A visita à Óxido de Ferro Rio Acima realizada em março de 2026 permitiu verificar e atualizar essa descrição.[7] Antes de entrar, a mina revela de onde essa matéria vem: os cortes horizontais da terra expõem camadas geológicas que se dispõem como campos cromáticos: ocres, vermelhos, negros, amarelos em sobreposição. Uma abstração natural, anterior ao gesto artístico, onde a cor aparece como inscrição do tempo geológico.

A fábrica se anuncia já de fora: grandes galpões cobertos por lonas, com a terra avermelhada do acesso (Figura 1). Nos galpões de armazenagem, as sacarias de pigmento ficam cobertas por lonas (Figura 2).

---

6 Os Bólides (1963–1967) são obras de Hélio Oiticica compostas por recipientes, caixas e sacos contendo pigmento puro em estado bruto, propondo uma relação tátil, corporal e sensorial com a cor, distinta da contemplação pictórica tradicional (Pedrosa, 1986, p. 10-11). Cf. Favaretto (1992).

7 A visita à fábrica da Óxido de Ferro Rio Acima foi realizada em março de 2026, como atividade vinculada ao grupo de pesquisa Cor e Tempo, coordenado por Marco Giannotti no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, n.45, p.01-19, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014



FIGURA 1.

Vista da fábrica Óxido de Ferro Rio Acima, 2026. Fotografia digital. Rio Acima, MG. Fonte consultada: Elaborada pelo autor (2026).

PALÍNDROMO
Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-19,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014



FIGURA 2.

Galpão de armazenagem de pigmentos, com sacarias e empilhadeira, 2026. Fotografia digital. Óxido de Ferro Rio Acima, Rio Acima, MG. Fonte consultada: Elaborada pelo autor (2026).

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-19,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

4 Corpos na cor: a visita ao pigmento

Na área de beneficiamento, o pó cobre o piso e o maquinário, e as sacarias ficam sob coberturas (Figura 3). Sob grandes estruturas de cobertura, o pigmento em pó aparece em estado de suspensão e deposição. Montículos acumulam-se como dunas internas, enquanto máquinas atravessam esse território levantando uma poeira fina que impregna o ar. A luz filtrada pela cobertura tinge o ambiente, fazendo com que não apenas o chão, mas o próprio espaço se torne cromático. A cor deixa de ser localizada e passa a ser atmosférica. A experiência torna-se imersiva e corporal: não se trata de ver, mas de estar dentro da cor. A respiração, ela própria, torna-se uma forma de contato com o pigmento.

A visita não foi solitária. O autor foi acompanhado do artista visual Michel Scherer e de Luciano da Costa, além de funcionários da empresa (Figura 5). E em cada um deles era possível perceber o mesmo processo de impregnação: os sapatos avermelhados pela poeira do chão, as roupas marcadas pela deposição do pigmento, a pele tingida nas mãos e nos antebraços. A cor era contraída pelo corpo. Entrava pelas narinas, depositava-se nas pálpebras, impregnava os cabelos. O pigmento não distinguia quem o observava de quem o produzia; tratava a todos como superfície.

Essa indistinção entre corpo e matéria cromática é precisamente o que Oiticica buscava nos Bólides e nos Parangolés: a cor como experiência que não se completa no olhar, mas exige a participação corporal integral. Na fábrica de Rio Acima, essa participação é involuntária, cotidiana, repetida; os trabalhadores que ali permanecem por anos podem carregar marcas que a lavagem nem sempre remove.

Johann Wolfgang von Goethe, ao distinguir as cores “químicas” das fisiológicas e das físicas, apontava para essa propriedade das cores que se fixam nos corpos com maior ou menor duração, “de modo superficial ou penetrante” (Goethe, 1993, p. 127). Na fábrica de Rio Acima, essa pe-

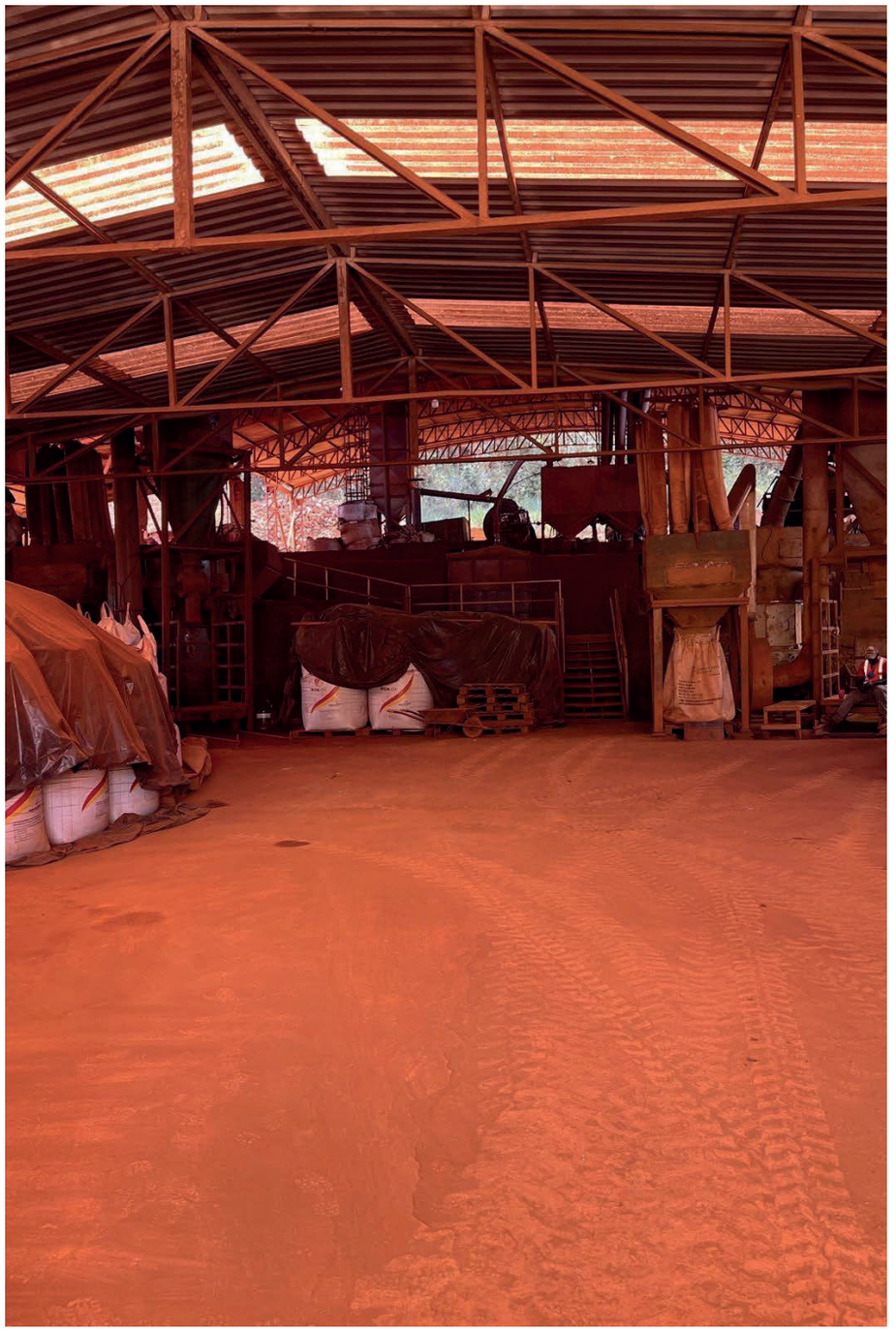

FIGURA 3.

Área de beneficiamento de pigmentos, com maquinário e pó depositado no piso, 2026. Fotografia digital. Óxido de Ferro Rio Acima, Rio Acima, MG. Fonte consultada: Elaborada pelo autor (2026).

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-19,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

netração é literal: o óxido de ferro entra em contato com a pele e com as vias respiratórias. No espaço da fábrica, a cor é respirada. A fábrica produz uma atmosfera cromática que marca os corpos que nela transitam.

Esse dado é particularmente relevante à luz da afirmação de Vergara de que "pintura é uma coisa que fala devagar" (Mariano, 2014, p. 24). A pintura fala devagar e se deposita lentamente, acumulando-se sobre superfícies e corpos, instaurando uma temporalidade distinta daquela da imagem imediata. E quem visita esse espaço, seja artista ou pesquisador, sai de lá com a cor inscrita no corpo.

5 Do acontecimento ao protocolo: industrialização e padronização cromática

A Óxido de Ferro Rio Acima passou, ao longo de suas sete décadas de operação, por transformações técnicas significativas. A linha do tempo institucional registra marcos relevantes: os fornos iniciais (1952), as estufas naturais de secagem (2008), a mecanização dos processos industriais (2009) e a introdução de fornos rotativos com controles programáveis (2014) (Óxido de Ferro Rio Acima, 2026).

Essa trajetória é precisamente a que Vergara descreve, em sentido inverso, ao narrar sua experiência nas "bocas de forno": espaços associados a processos ligados ao calor, à combustão e à transformação direta da matéria, cujo resultado cromático era imprevisível e singular. Os fornos a gás com controles programáveis garantem "rigoroso processo de controle de qualidade" e "alta padronização dos produtos" (Óxido de Ferro Rio Acima, 2026), qualidades valorizadas no mercado industrial, mas que representam uma mudança no regime de experiência da cor.

Se anteriormente o pigmento emergia como acontecimento: instável, atravessado pelo calor e pelo acaso da combustão, hoje ele se apresenta como resultado de um procedimento regulado, repetível, calibrado. A cor deixa de ser evento para tornar-se protocolar. Essa transformação deslo-

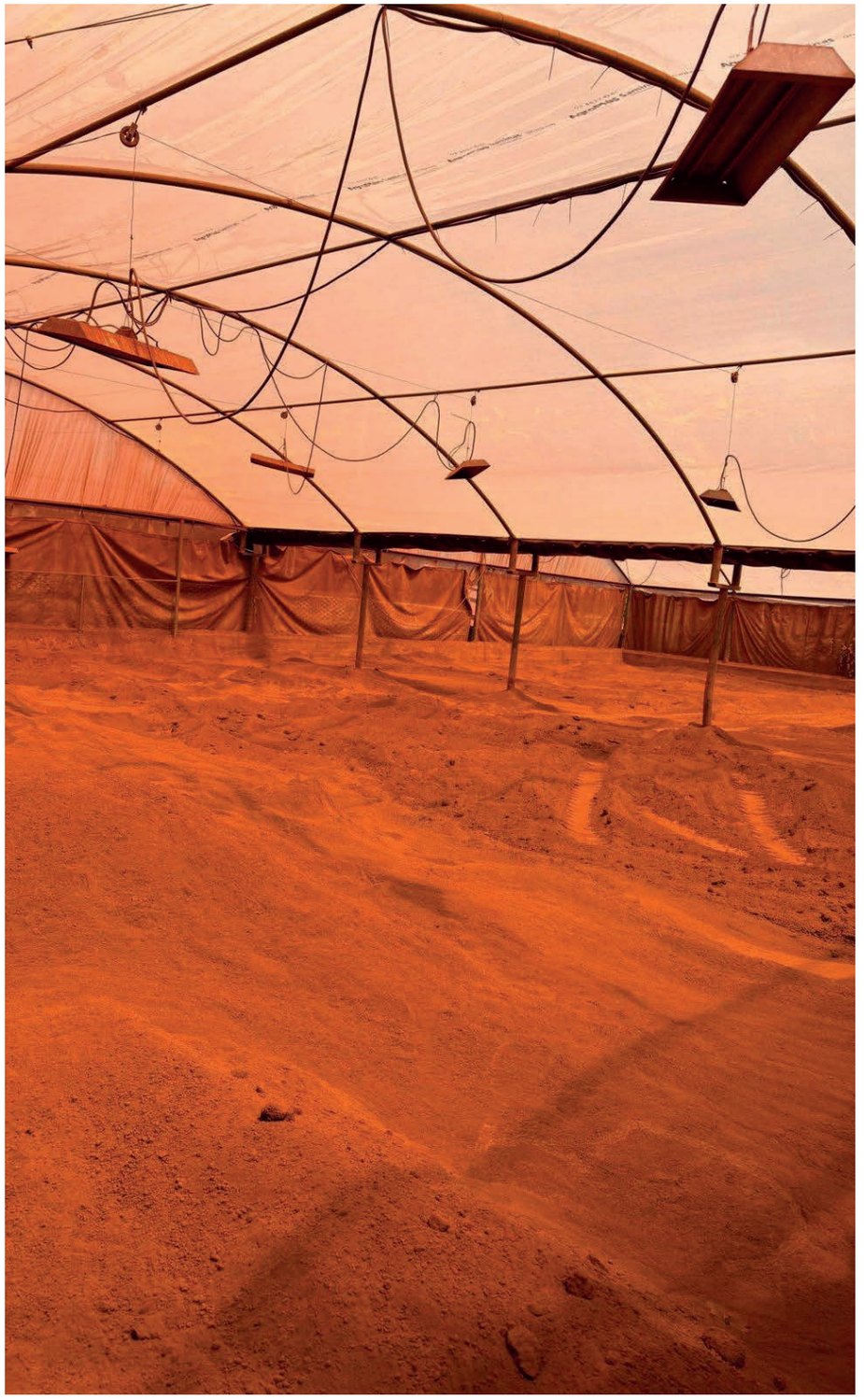

FIGURA 4.
Sem título (artista no galpão de secagem de pigmentos), 2026. Fotografia digital. Óxido de Ferro Rio Acima, Rio Acima, MG.

Palíndromo, Florianópolis, v. 18, **n. 45, p. 01-19,** jun. 2026-set. 2026
DOI: http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

ca a potência da matéria. O que antes se dava como intensidade térmica passa a se manifestar como precisão industrial.

Nesse cenário, a mediação artesanal assume um papel renovado. A Joules & Joules ocupa esse espaço intermediário: entre a extração industrial dos pigmentos naturais e a prática artística individual (Joules & Joules, 2026). A empresa disponibiliza dez cores monopigmentares em tubos de 37ml, 100ml e 900ml, além do bastão a óleo e da tinta acrílica, cujas receitas são "elaboradas cuidadosamente para evidenciar as características de cada pigmento". As tintas "carregam o nome de sua cidade ou mineral de origem" e são "transparentes, mais granuladas e com baixo poder de coloração" (Joules & Joules, 2026).

A granulometria do pigmento natural, visível na fatura da tinta aplicada, inscreve na superfície pictórica um rastro do processo de extração e moagem: uma memória material da terra.

6 Ritual, repetição e tempo geológico

A noção de ritual é central na poética de Vergara. Ao comentar suas visitas periódicas às minas de óxido em Minas Gerais, o artista afirma que elas configuram "um ritual que a cada vez renova o sentir pensar" (Mariano, 2014, p. 27). A repetição da ação, o retorno ao mesmo lugar, o contato com a mesma matéria, produz, paradoxalmente, experiências distintas.

Para desenvolver essa dimensão, Vergara recorre a uma analogia com a construção de uma mesquita no Turcomenistão, onde 120 mil homens formaram uma corrente humana de 40 km para transportar manualmente as placas cerâmicas: "Para mim este é o maior mantra que conheço: 120 mil homens participando de uma mesma oração" (Mariano, 2014, p. 27).

O que o artista identifica na cena é uma forma de ritual coletivo em que a repetição, o gesto idêntico realizado incessantemente, produz algo

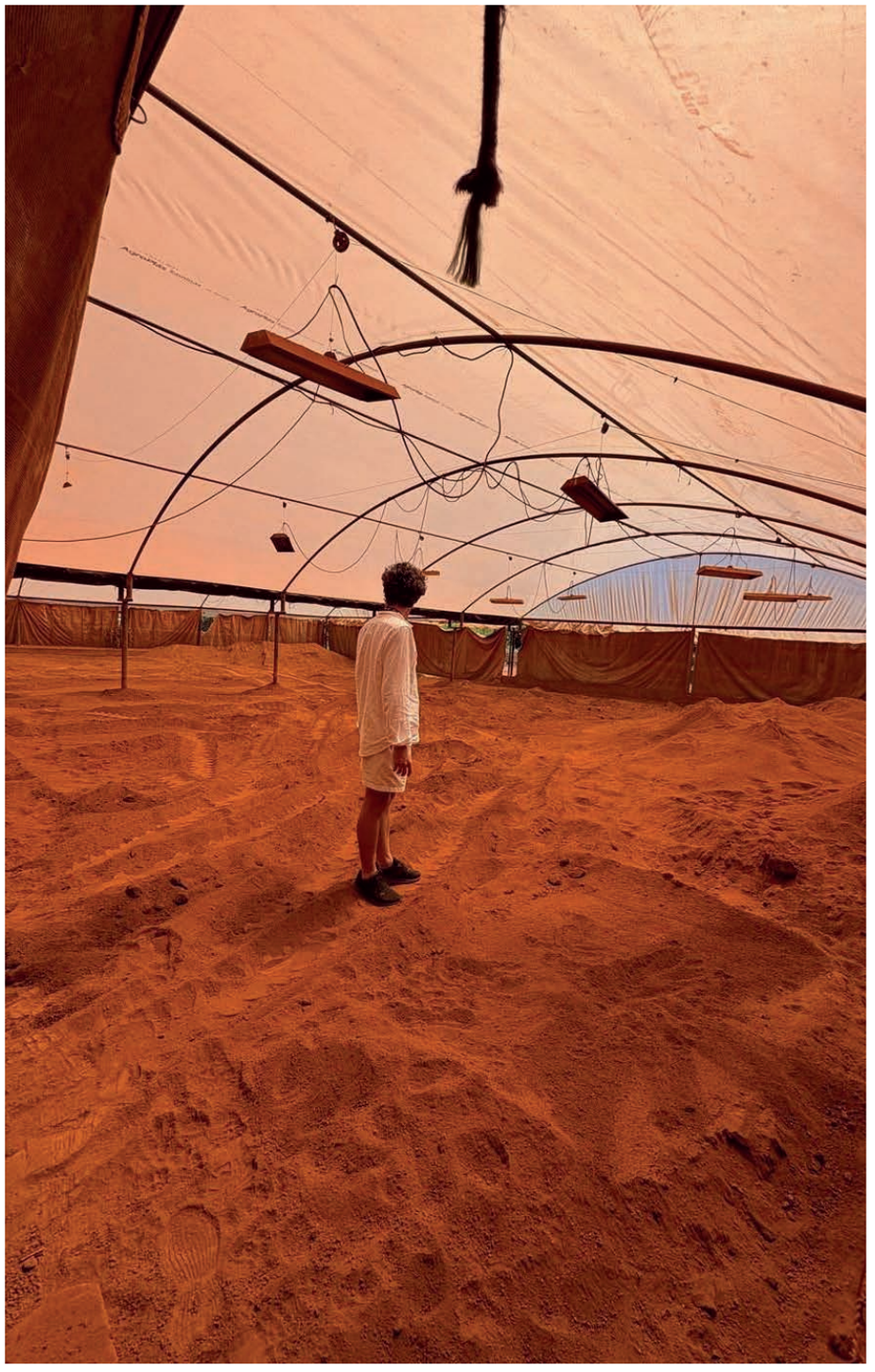

FIGURA .

Sem título (artista no galpão de secagem de pigmentos), 2026. Fotografia digital. Óxido de Ferro Rio Acima, Rio Acima, MG. Fonte consultada: Elaborada pelo autor (2026).

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-19,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

que transcende a soma dos gestos individuais. A repetição gera ritmo; o ritmo, por sua vez, abre a possibilidade do surgimento de algo novo.

Os óxidos de ferro, como evidenciam as pinturas rupestres da Serra da Capivara, atravessam milênios sem se degradar (ICMBio, 2023).[8] Trabalhar com esses pigmentos implica lidar com uma matéria que não pertence apenas ao presente, mas que antecede o artista em milhões de anos. A cor ocre de um quadro feito com pigmento de Rio Acima carrega em si um processo de formação que se estende por milhões de anos: sedimentação, pressão, transformação química, exposição. Esse tempo é invisível ao olho, presente na matéria.

A durabilidade dos pigmentos naturais, reconhecida tanto pela Óxido de Ferro Rio Acima quanto pela Joules & Joules, é a manifestação, em escala humana, de uma permanência que se mede em escala geológica.

7 A arte tenta mostrar o invisível do visível: superfície como campo de latência

A formulação de Vergara de que “a arte tenta mostrar o invisível do visível” (Mariano, 2014, p. 31) pode ser lida em ao menos três sentidos complementares. O primeiro é o sentido fenomenológico: a pintura mobiliza dimensões da percepção que escapam ao olhar utilitário. O segundo é o sentido histórico: a superfície pictórica acumula camadas de tempo, gesto e memória que permanecem invisíveis, mas operantes. O terceiro é o sentido geológico: o pigmento carrega em si um processo de formação que se estende por escalas de tempo não-humanas.

Ao contrário dos pigmentos sintéticos, produzidos sem história geológica própria, o óxido de ferro natural de Rio Acima traz consigo uma

8 O Parque Nacional da Serra da Capivara (PI) abriga mais de oitocentos sítios arqueológicos. Na Toca do Paraguaio, primeiro sítio descoberto, em 1973, foram encontrados dois esqueletos humanos datados de aproximadamente nove a dez mil anos, além de mais de novecentas pinturas rupestres. Vestígios humanos no parque chegam a 48 mil anos. Cf. ICMBio (2023).

Palíndromo, Florianópolis, v.18, n.45, p.01-19, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

trajetória: formação sedimentar, exposição ao calor e à pressão, extração, moagem, beneficiamento, embalagem, distribuição. Cada etapa inscreve marcas na matéria, mesmo quando essas marcas são invisíveis ao olho.

Essa compreensão coloca a superfície pictórica como um espaço de latência: um campo onde diferentes níveis de realidade coexistem sem se resolverem em total transparência. A superfície guarda. O que guarda, os gestos anteriores, as camadas apagadas, o tempo da terra, permanece operante, mesmo quando invisível.

Giannotti, ao discutir a corporeidade da cor na arte contemporânea, observa que Mira Schendel insistia em que um bom trabalho “tem que respirar”, e que a própria respiração, diante de uma obra, era o modo de perceber sua corporeidade (Giannotti, 2023, p. 8-9). Na fábrica de pigmentos, essa metáfora torna-se literal: a obra respira porque o pigmento está no ar, e o corpo que a visita respira a cor.

8 Entre a mina e o ateliê: a cor como passagem

O trajeto que este artigo percorreu, da formação geológica dos depósitos de ferro no Quadrilátero Ferrífero à tela do ateliê, passando pela extração industrial e pela mediação artesanal, pode ser descrito como uma rede de passagens. A cor se transforma a cada etapa, acumulando novos sentidos sem perder os anteriores.

Na mina, a cor é geológica. Na fábrica, a cor é industrial. No tubo de tinta artesanal, a cor é mediada pela receita que evidencia as características do pigmento. Na superfície pictórica, a cor é relacional: entra em diálogo com camadas anteriores, com outros pigmentos, com a superfície que a recebe.

O óxido de ferro do Iron-OX Vermelho é do mesmo tipo de mineral que Vergara coletou nas minas décadas atrás, que Ataíde utilizou para pintar os tetos das igrejas barrocas de Minas Gerais e que os habitantes pré-históricos da Serra da Capivara utilizaram para registrar suas visões

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-19**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

nas paredes de pedra. A matéria atravessa tempos e usos sem perder sua natureza, funcionando como uma “corrida de bastão”: “eu peguei o bastão e a partir daí, levei” (Mariano, 2014, p. 26).

O bastão, aqui, é a própria matéria. Trabalhar com óxido de ferro de Minas Gerais é continuar um gesto que tem raízes na geologia do lugar e que atravessa séculos de prática pictórica. E quem visita a fábrica, quem respira o pigmento, quem sai com os sapatos avermelhados e a pele tingida, já carrega esse bastão, antes mesmo de chegar ao ateliê.

9 Considerações finais

Este artigo propôs criar relações a partir de uma condição expandida da cor, na qual materialidade, território, memória e gesto se entrelaçam. A partir das formulações de Carlos Vergara sobre a paleta brasileira, do histórico produtivo da Óxido de Ferro Rio Acima, do catálogo artesanal da Joules & Joules e da noção de “corpo da cor” desenvolvida por Giannotti, foi possível identificar uma rede de relações que situa o pigmento natural como campo de experiência: geológica, histórica, sensorial, corpórea.

A distinção entre pigmento como acontecimento, instável, afetivo, ritual, e pigmento como protocolo, padronizado, industrial, repetível, revela-se uma tensão produtiva. A industrialização dos processos de produção de pigmentos deslocou a potência da matéria: o que antes se manifestava como intensidade térmica e imprevisibilidade cromática passa a se manifestar como precisão, estabilidade e rastreabilidade.

O monocromo, entendido como campo de condensação temporal, aflora como forma pictórica capaz de articular simultaneamente a escala geológica da terra, o tempo da memória e o gesto presente. Entre a mina e o ateliê, entre o forno e o tubo, entre o pó e a superfície pictórica, a cor se configura como passagem: uma rede de deslocamentos em que cada etapa transforma e reinscreve a matéria. É nesse movimento, entre

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-19,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

o visível e o invisível, entre o dado e o construído, entre o tempo da terra e o tempo da pintura, que a cor encontra sua potência como categoria simultaneamente estética, histórica e geológica.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-19,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

REFERÊNCIAS

DUARTE, Paulo Sergio (org.). **Carlos Vergara**: pinturas. Rio de Janeiro: Automática, 2011.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

GIANNOTTI, Marco. O corpo da cor. **Revista Estado da Arte**, Uberlândia, v. 4, n. 2, p. 1-14, jul./dez. 2023. Disponível em: https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n2-2023-73352. Acesso em: 10 abr. 2026.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Apresentação, seleção e tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

ICMBIO. **Primeiro sítio arqueológico descoberto na Serra da Capivara completa 50 anos**. Brasília, DF: ICMBio, 17 ago. 2023. Disponível em: https://www.gov.br/icmbio/pt-br/assuntos/noticias/ultimas-noticias/primeiro-sitio-arqueologico-descoberto-na-serra-da-capivara--completa-50-anos. Acesso em: 10 abr. 2026.

JOULES & JOULES. **Terras Brasileiras Joules & Joules**. São Paulo, 2026. Disponível em: https://www.joulesejoules.com/tinta-a-oleo-artesanal-terras-brasileiras-joules. Acesso em: 10 abr. 2026.

MARIANO, Fabíola Salles. Entrevista com Carlos Vergara em 22 de outubro de 2013. **ARS**, São Paulo, ano 12, n. 23, p. 24-35, 2014.

ÓXIDO DE FERRO RIO ACIMA. **Histórico da empresa Óxido de Ferro Rio Acima**. Rio Acima, 2026. Disponível em: https://oxidodeferrorioacima.com.br/pt/pigmentos/. Acesso em: 10 abr. 2026.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-19**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0014

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. *In*: OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 9-13.

SOUSA, W. T. de; MERSCHMANN, L. H. de C.; SILVA, J. T. G. da. Iron ore review 1990-1998. **REM: Revista Escola de Minas**, Ouro Preto, v. 55, n. 1, p. 43-48, 2002.

VERGARA, Luiz Guilherme. **Carlos Vergara**: Sudário. Coordenação de Carlos Vergara. Tradução de Alex Forman. Rio de Janeiro: Automática, 2014.

Agência de pesquisa financiadora da pesquisa: Não houve financiamento para a pesquisa.

Declaração de conflito de interesses: O autor declara não ter conhecimento de conflitos de interesses financeiros ou relacionamentos pessoais que possam ter influenciado o trabalho relatado neste artigo.

Declaração de uso de inteligência artificial: Durante a preparação deste trabalho, o autor utilizou o Claude Haiku 5.5 (Anthropic) com a finalidade de revisão de linguagem, revisão ortográfica e tradução do manuscrito para os idiomas inglês e espanhol. Após a utilização desta ferramenta, o autor revisou e editou o conteúdo conforme necessário e assume total responsabilidade pelo conteúdo da publicação.

Data de submissão: 24/04/2026
Data de aceite: 15/10/2026
Data de publicação: 26/11/2026