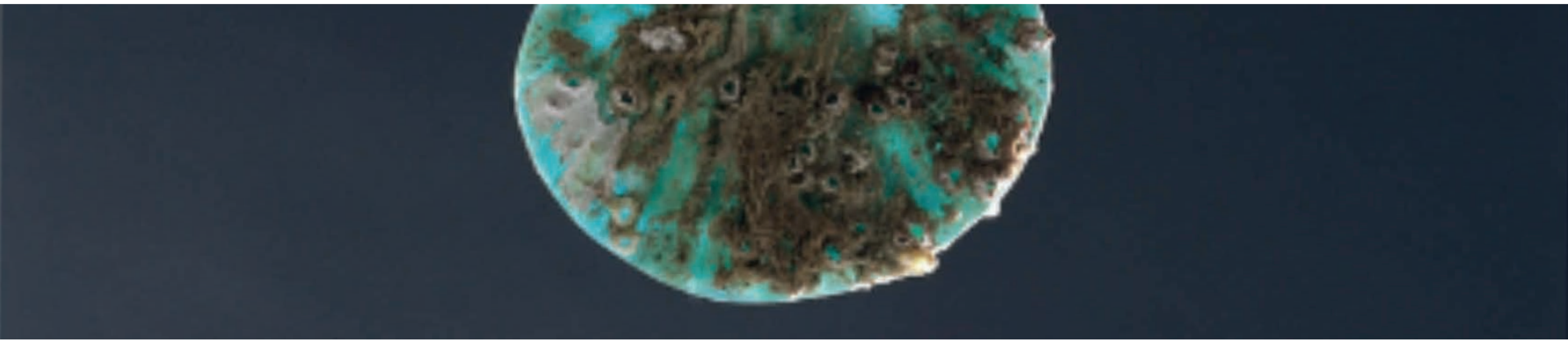


COR DAS VÍSCERAS DA TERRA: PEDRAS BRASILEIRAS NA ARTE DE AMÉLIA TOLEDO

Paloma Oliveira de Carvalho Santos[1]

COLOR OF THE EARTH’S VISCERA: BRAZILIAN STONES IN THE ART OF AMÉLIA TOLEDO

COLOR DE LAS VÍSCERAS DE LA TIERRA: PIEDRAS BRASILEÑAS EN EL ARTE DE AMÉLIA TOLEDO

1 Paloma O. de Carvalho Santos é artista e pesquisadora, professora adjunta do Instituto de Artes e do PpgArtes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e vem dedicando-se à investigação de obrasestimuladas pelos fenômenos cromáticos. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4150417300695515. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2158-4223.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

PALÍNDROMO

Paloma O. de Carvalho Santos

RESUMO

Na obra de Amélia Toledo, há uma passagem da cor como problema formal para a cor como experiência material ampliada, assumido uma agenda ética, convocando-nos à responsabilidade sobre as consequências da escolha destes como uma intervenção no mundo, tanto objetivamente quanto subjetivamente, simbolicamente, fazendo-nos refletir sobre origens, ciclos de vida, impacto e responsabilidade social. A pedra é um acontecimento cromático, onde a matéria não é neutralizada pela criação artística, mas sim, valorizada e respeitada. O que faz com que sua a obra, sobretudo em intervenções públicas que usam pedras brasileiras, tenha antecipado debates ecológicos atuais que acolhem cosmologias diversas, como a vida dos materiais, e a cor como matéria/ energia. Neste artigo, faremos uma leitura da obra de Amélia Toledo tendo como referência teórica a abordagem dos materiais pela Antropologia Ecológica de Tim Ingold, que permite pensar materiais como processos, fluxos e emaranhados, não como objetos passivos e até mesmo um senso cósmico como colocado por Mário Schenberg, em que vidas não orgânicas incorporadas aos ciclos da Terra em diferentes temporalidades e atividades geológicas se aplica à escolha de rochas brasileiras como material das suas obras públicas da maturidade; onde ocorre de fato a superação do objeto, não mais associado ao espaço da arquitetura, como nascera o conceito de instalação, mas à vida do território (os entrelaçamentos que ocorrem na experiência ambiental). Este artigo é resultado de um pós-doutorado realizado em 2025 na ECA/ USP sob supervisão de Marco Giannotti no âmbito do Grupo de Estudos Cromáticos.

Palavras-chave: Amélia Toledo; Tim Ingold; arte pública; cor; materiais.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

ABSTRACT

In Amélia Toledo's work, there is a shift from color as a formal problem to color as an expanded material experience, assuming an ethical agenda and calling us to responsibility for the consequences of our choices as an intervention in the world, both objectively and subjectively, symbolically, making us reflect on origins, life cycles, impact, and social responsibility. The stone is a chromatic event, where matter is not neutralized by artistic creation, but rather valued and respected. This means that her work, especially in public interventions using Brazilian stones, has anticipated current ecological debates that embrace diverse cosmologies, such as the life of materials, and color as matter/energy. In this article, we will analyze the work of Amélia Toledo using Tim Ingold's Ecological Anthropology approach to materials as a theoretical framework. This approach allows us to consider materials as processes, flows, and entanglements, not as passive objects, and even as a cosmic sense, as posited by Mário Schenberg, where non-organic life forms are incorporated into Earth's cycles across different temporalities and geological activities. This applies to the choice of Brazilian rocks as the material for her mature public works; where the object is truly transcended, no longer associated with the space of architecture, as the concept of installation originated, but with the life of the territory (the interconnections that occur in environmental experience). This article is the result of postdoctoral research conducted in 2025 at ECA/USP under the supervision of Marco Giannotti within the Chromatic Studies Group.

Keywords: Amélia Toledo; Tim Ingold; public art; color; materials.

RESUMEN

En la obra de Toledo, se observa un cambio del color como problema formal al color como una experiencia material expandida, asumiendo una agenda ética y exhortándonos a asumir la responsabilidad de de nuestras elecciones como una intervención en el mundo, invitándonos a reflexionar sobre orígenes, ciclos de vida, impacto y responsabilidad social. La piedra es un evento cromático, donde la materia no se neutraliza mediante la creación artística, sino que se valora y respeta. Esto significa que su obra, especialmente en intervenciones públicas con piedras brasileñas, se ha anticipado a los debates ecológicos actuales que abarcan diversas cosmologías, como la vida de los materiales y el color como materia/energía. En este artículo, analizaremos la obra de Amélia Toledo utilizando el enfoque de la Antropología Ecológica de los materiales de Ingold como marco teórico. Este enfoque nos permite considerar los materiales como procesos, flujos y entrelazamientos, no como objetos pasivos, e incluso como un sentido cósmico, como lo plantea Schenberg, donde las formas de vida no orgánicas se incorporan a los ciclos de la Tierra a través de diferentes temporalidades y actividades geológicas en a la elección de rocas brasileñas como material para sus obras públicas; donde el objeto trasciende, dejando de asociarse al espacio arquitectónico, como en el concepto de instalación, para vincularse con la vida del territorio (en la experiencia ambiental). Este artículo es el resultado de una investigación postdoctoral realizada en 2025 en la ECA/USP bajo la supervisión de Giannotti, dentro del Grupo de Estudios Cromáticos.

Palavras clabe: Amélia Toledo; Tim Ingold; arte público; color; materiales.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

Paloma O. de Carvalho Santos

Obra pública: a realização de uma artista

Como fruidora das artes, senti sempre que as obras de Amélia tinham alguma qualidade *sui generis*, que não conseguia definir por meio de categorias puramente estéticas e artísticas. Suas obras, através de grande variedade de técnicas e abordagens, revelam não apenas uma rica personalidade criativa, mas também possuíam alguma outra qualidade mais sutil e difícil definir. Seria talvez adequado dizer que nos apresentam mistérios, o que nem sempre se pode dizer das obras de todos os grandes artistas, talvez até de alguns geniais. [seus desenhos em papel] foram, pra mim, uma revelação da essência de escrita da Natureza, algo tão fundamental que transcendia até os limites da Arte. (Schenberg 1983 *apud* Farias 2004, p. 304.)

O que a Terra e todos os seus habitantes estão suportando atualmente – incluindo elementos insensíveis como paisagens e habitats – é um escândalo e uma vergonha. Além disso, temos vergonha de sermos a principal fonte desse escândalo, por mais que alguns de nós ainda tentem negá-lo. (Pettman, Thacker, 2024, p. 9. Tradução nossa).[2]

... é no contrário da captura e da contenção – na descarga e vazamento – que descobrimos a vida das coisas [...] *O que Deleuze e Guattari chamam aqui de "matéria-fluxo", eu chamaria de material* (Ingold, 2012, p.35)



Figura 1.

. Amélia Toledo e Moacyr Toledo. *Paisagem subterrânea*. Painel de piso com coleção de granitos brasileiros 2.50 x 250 metros; Projeto cromático para a plataforma da estação de metrô Cardeal Arcoverde, Rio de Janeiro. Colecão Metrô do Rio de Janeiro. 1998 Fonte: https://www.andradegutierrez.com.br/Projetos/MetroRiodeJaneiro.aspx#162 . Acesso em 20/04/2026.

2 *What the Earth and all of its inhabitants are enduring at present – including insentient elements such as landscapes and habitats – is a scandal and a shame. What's more, we are ashamed that we are the main source of the scandal, as much as some of us still try to deny it.* (Pettman, Thacker, 2024, p.9)

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

Paloma O. de Carvalho Santos

Quando entramos na estação de metrô Cardeal Arcoverde em Copacabana, Rio de Janeiro, percebemos que não estamos num ambiente qualquer: o desafio técnico da estação era escavá-la na própria rocha, e o projeto para seu interior deveria manter viva a presença desse desafio, num percurso de 53 metros abaixo do solo e de 200 metros de extensão. O resultado: além da escultura *Palácio de Cristal* (realizada com uma rocha de quartzo rosa monumental na entrada da estação) e o revestimento em aço multicor dos túneis, destacamos aqui do *Projeto Cromático*, a obra *Paisagem Subterrânea* (figura 1), que revestiu as plataformas de 250 metros de extensão com placas de granito das mais variadas regiões do Brasil, uma verdadeira paleta de pedras brasileiras.. reconhecemos, algumas comuns, e outras exóticas, como o Azul Macaúbas, um quartzito da Bahia; pedras geralmente nomeadas com a localidade de suas jazidas: Vermelho Brasília, Preto São Gabriel, Ocre Itabira, Verde Candeias, Verde Ubatuba, Branco Itaúnas, Branco Caravelas, Cinza Corumbá, Branco Fortaleza, Bege Bahia, Amarelo Icaraí, Branco Ceará, Branco Paraná, Dourado Carioca, Rosa Capixaba, Preto Santa Angélica... Como quase tudo no Brasil, aqui encontramos uma das maiores diversidades do mundo, também em pedras e minerais.

Inaugurado com a estação em 1998, pode-se dizer que este projeto é uma das obras primas da obra de Amélia Toledo, por sua monumentalidade tanto em escala, quanto em sua recepção, inicia uma fase de parceria com seu filho Moacyr Toledo e Ana Lúcia Guimarães, que realizaram os *Parques das Cores do Escuro*, no Ibirapuera (2002) e na Vila Maria (2003) com mármores, granitos e quartzitos.

Em sua geração, Amélia conviveu com outros artistas que construíram as neovanguardas que questionavam as próprias instituições artísticas, expandindo a criação para grandes espaços arquitetônicos, urbanos e paisagens do interior, sob o signo revolucionário das teorias da arquitetura. A obra de Amélia dialoga com todas essas correntes: instalação, *land art*, arte urbana... acima de tudo, na fronteira arte-vida “transcen-

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

dendo os limites da arte", (como coloca Schemberg). Uma dessas fronteiras foi rompida nesta operação das neovanguardas que promoveram a passagem da cor para o espaço, com o qual Amélia Toledo também se beneficiou de um contexto histórico único, o do desenvolvimento da capital paulistana, em que a arquitetura, teatro, lideraram a modernização cultural da cidade, modernização das formas e dos sentidos.

Contudo, há um momento seminal em sua obra nos trabalhos *Colheita* e das *Naturezas Mortas*, nesta década de 1970, onde Amélia faz convergir diretamente o natural e o sintético num mesmo corpo (como a obra *Periscópio*, abordada mais adiante). Nas décadas de 1980 e 90, surgem obras que agregam numerosas coleções de peças (conchas e pedras), como *As 753 vistas de Nova Viçosa e Cachoeira do Amor*, *Praça de céu* e *De um lugar que já foi Mar*; e, já neste século, dedica-se à pedra exclusivamente em contato com as chapas metálicas ou bases de concreto, como no caso dos *Impulsos*.

Este seu interesse na verdade aparece junto à descoberta da arte e da curiosidade científica ainda na infância, estimulada por sua família. Vemos em seu trabalho de juventude uma curiosidade com os fenômenos naturais que se beneficia de uma herança construtiva forte em seu meio artístico, fazendo com que a pintura migrasse do gesto expressivo individual para a exploração dos materiais – em cor *integral*. Contudo, vemos especialmente durante sua residência na cidade do Rio de Janeiro na década de 1970, uma demanda crescente da artista sobre elementos da natureza, especialmente conchas e minerais –rochas e solos, criando primeiramente na intimidade da escala do corpo, para, então começar a expandir-se para a instalação. Afinal, habitar esta cidade é conviver cotidianamente com o mar e sua geografia única e monumental do nosso Gnaisse Facoidal. A artista já vinha desenvolvendo obras a partir de metais na criação de joias desde a juventude, na década de 1940, expondo-as a partir da década de 1950. Em 1958, Pietro Maria Bardi já escrevera sobre suas peças inspiradas pela obra de Alexander Calder, com a dife-

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

rença de, ao martelar e deixar oxidar os seus metais de eleição, Amélia desenvolve uma maneira de produzir *fattura*, ou seja, *cor*, ao romper com a impessoalidade do metal liso: "... a peça é deixada sob ação corrosiva, pelo tempo necessário à reação orgânica, e adquire um aprofundamento de superfície e um efeito de cor" (Bardi, 1958 *apud* Farias, 2004, p.298). Percebemos que nesses objetos, já exista um experimento estético que irá preparar Amélia para as obras públicas da maturidade, onde ocorre de fato a superação do objeto, não mais associada ao espaço da arquitetura, como nascera o conceito de instalação, mas à vida do território (os entrelaçamentos que ocorrem na experiência ambiental) .

Sempre atenta em relação à luz, seja por transparência e transmissão (pedras translúcidas, plásticos e acrílicos), seja por reflexão (pedras opacas, conchas e metais). A integração entre materiais naturais e sintéticos na obra de Amélia Toledo é a principal hipótese do livro escrito por Agnaldo Farias:

> O caráter ambivalente da obra de Amélia Toledo deve-se ao seu fundamento eminentemente vitalista [...]. O mundo idealizado, o universo mentado, visto pelo ângulo exclusivo da teoria de que a geometria é uma das construções mais acabadas, modifica-se em essência quando traduzido em matéria quando desta toma emprestado seus predicados seus movimentos internos e idiossincrasias. É nessa passagem ou queda que as representações cessam e passam a sentir na própria carne a ação implacável do tempo, da gravidade, da presença e do contato com o outro que lhes percebe possibilidades variadas, muitas delas imprevistas. (Farias, 2004, p. 194)

Complementamos: "traduzido em matéria", ou seja, traduzido em *cor*, em seu aspecto fenomenológico coerente às pesquisas destas gerações que compartilham fundamentos das vanguardas construtivas. O entendimento do autor Agnaldo Farias de que haveria uma base *vitalista* no principio criativo da artista é justamente o ponto que queremos desen-

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

volver, a partir de debates mais recentes.

Referências estéticas atualizadas da perspectiva da relação entre arte e ecologia.

Nesta década de 2020, vimos a escalada do debate acerca dos limites do humano. O fracasso da espécie frente a um vírus – o Covid 19 – reacendeu a dimensão do problema em escala planetária, de que precisamos, para sobreviver, observar e negociar com todos os ambientes articulados e considerados a partir de uma temporalidade maior que a da experiência individual. Há hoje uma perspectiva melancólica da crise climática (Thacker e Pettman) que nos força a refletir sobre uma dimensão maior e, para os artistas, a assumir responsabilidades, a propor ações coletivas, tensionando uma estética romântica do modo de vida burguês que identificara a criação artística com o indivíduo. Por isso, vemos atualmente tantos artistas se voltarem para saberes ancestrais, coletivos, de povos conseguiram, por milênios, manter-se vivos e saudáveis. As teorias elaboradas por artistas, críticos e historiadores vêm, nesse movimento, dialogando com outras ciências, lançando um debate sobre a própria produção do conhecimento – e sobre como a arte pode ser uma porta de acesso a tantas sensibilidades diversas, de povos que ainda detêm esses modos de vida e conhecimentos.

Em especial, neste último ano de 2025, vimos diversas curadorias dedicando sua programação ao assunto da ecologia, como o MASP[3]. A última Bienal de São Paulo e Instituto Tomie Ohtake também aproximaram pensamentos semelhantes em outros continentes, buscando outras

3 [...] em 2025, a crise climática e a inter-relação entre os seres vivos – plantas e animais (os humanos aí incluídos) – são o foco urgente e necessário das *Histórias da ecologia*." (Pedrosa; Mesquita; Rjeille, 2025, p.9), o que justifica a proposta curatorial desta programação que ocorre "... no mesmo ano em que o Brasil sedia a COP30 – a conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas – em Belém, no Pará [a antologia englobando textos que] ... expandem os significados políticos, sociais, filosóficos e artísticos da noção de ecologia." (PEDROSA, 2025, p. 13).

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

formas de viver e sentir o mundo, manter constate a vigilância sobre nossos vícios epistêmicos estruturantes para tentarmos romper com os processos coloniais, em especial da colonização dos sentidos. E, para além da contemplação de uma paisagem, colocar-nos no centro dessa rede de vidas integradas e sagradas, como defende Malcom Ferdinand:

> [...] Se nem tudo se perdeu e se práticas como a cultura da batata-doce e da mandioca perduram, as concepções protetoras da terra e da natureza desapareceram. Esses princípios e práticas faziam parte de uma cosmogonia que considerava sagrado o meio de vida composto por numerosos espíritos e não humanos. O habitar colonial teve como consequência o desaparecimento dessa sacralização particular da terra que regia uma preocupação com ela. Édouard Glissant afirma, assim, que o sagrado foi desenraizado. Nesse sentido, o massacre dos ameríndios também foi um matricídio. A terra colonizada não é mais uma Mãe Terra: ela se torna uma Terra sem manman.* Uma terra cujo sistema de crença referencial que fazia dela uma matriz não existe mais. (Ferdinand, 2022, p. 67)

A importância destas mudanças nas teorias deste nosso século não está apenas em promover políticas inclusivas que amplificam uma multiplicidade de vozes ativas expressas em produções cada vez mais diversas. O mais importante, pelo multiculturalismo/visão cosmopolítica (Santos, 2007; Freire, 1996) seria impulsionar uma revisão nos fundamentos da própria produção intelectual atual e acolher o impacto público destes eventos reverberando um meio social mais amplo, não apenas nas ciências humanas, começando a alcançar os meios mais duros da produção científica. Assim influenciamos a revisão histórica dos entendimentos sobre as matrizes históricas de produção do conhecimento. Vemos isso acontecendo no Brasil, vivemos um momento histórico em que cientistas aderem à critica social urgente. Um exemplo é o manifesto do nosso grande cosmólogo Mário Novello (2011),

Paloma O. de Carvalho Santos
Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

Paloma O. de Carvalho Santos

Na virada do século XX para o XXI, um novo movimento, de dimensões ainda desconhecidas, começou a ser identificado, trazendo em seu interior o resgate de práticas e saberes tradicionais, caracterizados agora pelas ciências sociais, estudos antropológicos, as artes, as diferentes culturas. Esse movimento surgiu em um momento de compreensão de que a ciência deixara de enfatizar seu contrato universal com a função de construção formal da realidade, passando a se concentrar no caminho da tecnologia subordinada ao capitalismo globalizado. Como no processo que deu origem à revolução científica, os fenômenos sociais e econômicos também são os fatores essenciais para permitir o aparecimento desses movimentos. Esse resgate dos demais saberes não deve ser entendido como um passo atrás, afinal não se está reintroduzindo o caráter hegemônico do contexto, mas sim, retirando essa hegemonia ao modo cientifico, à ordem que ele impôs ao seu cosmos. É esse movimento novo, essa tentativa de compartilhar a função da ciência com outros saberes que chamamos simbolicamente Cosmos e Contexto.

Sobre o reconhecimento de *outras* ciências, o respeito pelas distintas formas de vida, formas de conhecimento e práticas, outra dessas vozes muito especiais recentes foi a de Antônio Bispo dos Santos:

> Estamos em um momento muito especial. Falamos de cosmologia em vez de falar de teoria ou ideologia. Falamos de território, em vez de falar de fábrica. Falamos de aldeia, quilombo e terreiro, em vez de espaço de trabalho. O mundo do trabalho não é mais o mundo em debate, não está mais impondo a pauta, está sendo substituído pelo mundo do saber, pelo mundo do viver. (Bispo dos Santos, 2023, p. 32.)

Desta forma, buscamos superar o que a metodologia científica considera como a definição de *objeto*: em contraste com a experiência do artista com *as coisas do mundo* que, mesmo estando inacessíveis a nós, igualmente o compõem. O mistério de que fala o grande Mário Schenberg.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

Conviver com essas forças respeitando sua singularidade, sem necessariamente apreendê-las, sem reduzi-las, confortavelmente, ao nosso próprio sistema de crenças.

Estas referências têm sido fundamentais para que possamos construir uma perspectiva fresca sobre a obra de Amélia Toledo, elaborar melhor sua contribuição histórica: como as ideias estavam sendo propostas ainda no calor da intuição, a partir da década de 1960 por grandes pensadores como ela, e que agora consolidam num pensamento dialógico coletivo elaborado em escala global. Desta forma, o nosso foco atual sobre a obra da artista Amélia Toledo converge com minha pesquisa sobre a relação entre arte, ciência e produção do conhecimento, reconhecendo essa indagação epistemológica numa produção estética que se realiza na produção de obras ambientais: uma produção intelectual e também sensível de observação da natureza e criação de linguagem – produção artística num contexto existencial.

Na modernidade, a relação com a natureza já deixara de ser a imitação de suas formas ou mesmo de aprender com suas formas de operação, para além do mimetismo da fisionomia, dos contornos. Na imersão da criação, seja científica ou artística, se precede a arte-vida, pois testam-se os limites institucionais dos sistemas. Ao ampliarmos nosso escopo de ação estética colocando em tensão distintas cosmologias, acreditamos que a incisão mais importante a se considerar é a concepção de *vida* mesma, estendida ao que, no pensamento ocidental, são considerados seres inanimados, desprovidos de consciência, mas contradizem tantas outras cosmologias distribuídas ao redor do planeta.

A atualidade da obra de Amélia Toledo: o maravilhamento com os fenômenos do mundo; um olhar poético para os fenômenos naturais**.** Amélia, uma mulher, pioneira como muitas outras artistas da sua geração. O interesse científico de Amélia Toledo acompanhou a atualidade de seu próprio tempo e prenuncia as preocupações da arte engajada do século XXI. A emergência climática nos faz lembrar de como Amélia utilizou

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

este termo, *Emergência*, tanto tendo o enfatizando o sentido micropolítico (como título da sua série de corpos moldados, exposta no Panorama da Arte Atual Brasileira no MAM Rio de Janeiro em 1975), quanto macropolítico, como nomeia sua coluna "Espaço de Emergência" na revista "Gam". Emergência é uma ideia usada também no sentido de *surgimento*, aparecimento (das cores do escuro, das rochas que são trazidas à luz), manifestando o interesse pela ecologia, o que vemos também no título da obra *Ressurgência (2001)*, onde blocos de mármore ressecados a ponto de ficarem porosos como ossos são refletidos num horizonte fictício criado por uma chapa de aço brilhante. Nesta obra, o desgastado mármore nos leva à sensação de morte, de resquício biológico, funcionado como um contraponto à forma como este material usualmente é aproveitado na estatuária clássica, polido e brilhante. Mesmo que não emanem luz, essas pedras são "luz" por conduzirem energia e possuírem capacidades radioativas – é o que sentimos ao sermos banhados pela projeção de pedras na instalação *Pedra-Luz* (1999). Vemos, portanto, que a obra de Amelia Toledo, como arte contemporânea, constrói uma ideia de arte associada à uma produção não humana, geológica ou mesmo *espectroscópica*.

Nos *Parques das Cores do Escuro* – e outras esculturas menores criadas a partir de 1970 –, Amélia dá protagonismo às pedras, revelando e respeitando suas cores e formas: polindo o mínimo; sem recair na mimetização da forma corrente à escultura. Procedimento respeitoso, assim como na abordagem dos materiais industriais, em suas formas construídas – *chapas* – Amélia mantém a evidência de sua origem como produto de consumo de massa. Cor e forma agem em uníssono, *integrais* à cada pedra em seu aspecto original. A principal ação humana sendo a observação, a seleção e a apresentação do que já foi dado naturalmente.

Encontramos na obra de Amélia Toledo o entendimento da cor como *energia vital* em seres de escalas e tempos diversos, indo do micro ao macro, da célula ao cosmos, a interação entre seres animados e

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

"inanimados" (cujo movimento ocorre numa temporalidade diversa, muito maior que a humana), do histórico ao geológico; como coloca Agnaldo Farias, na obra de Amélia pode aparecer certa discrepância que "residia na relação entre o tempo histórico e o geológico, mais precisamente no modo como um repercute no outro" (Farias, 2004, p.173). A intuição de Amélia converge com a de populações que no imperialismo moderno tornaram-se "minorias" mas que mantém em suas práticas e crenças a reverência a todos os elementos que participam de uma rede indivisível, flertando poeticamente com a ciência moderna.

No universo, os minerais são componentes constantes, indo da escala monumental dos produtos da atividade sísmica à escala ínfima essencial à saúde dos seres biológicos – como minerais essenciais em ciclos de decomposição e recomposição. Pigmentos naturais produzidos pelos vegetais, bem como minerais fornecidos por vegetais e animais e água são compostos essenciais para o bom funcionamento dos organismos. Sua neta Luiza relata que, para Amélia, até sua alimentação, seu "prato" era pensado como uma paleta, em que a riqueza e variedade equivaleriam à nutrição. A cor dos alimentos como indicador de composição. Podemos entender o problema contemporâneo da desnutrição sob uma ótica mais ampla, da biodisponibilidade, da necessidade de integração dos elementos e processos em que todos os aspectos da vida são importantes como *alimento* do corpo e do espírito. O potencial energético das pedras, portanto, não é somente uma abordagem mística, mas integra processos orgânicos e inorgânicos, evidencia relações essenciais entre corpo e ambiente.

Ao levar sua arte para o ambiente público, Amélia aprofundara a reflexão sobre materiais disponíveis em escala industrial, chegando às chapas metálicas e às rochas. Acima de tudo, uma vez que reconhecemos que Amélia Toledo criava articulando expressão pessoal com responsabilidade política, pode-se dizer que em sua pesquisa plástica há como base um fundamento *ético*, encontrado tanto em sua vida como

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

em sua obra – aspectos plásticos e existenciais – uma coerência interna, articulando essas distantes escalas, do micro ao macro.

Como cada rocha possui uma composição única, fruto de eventos específicos, podemos considerá-las individualmente, *cromaticamente*, junto às características de *território*. A cor de uma pedra, é portanto, "uma experiência singular, que ultrapassa o sentido exclusivo da visão". Nas obras públicas realizadas por Amelia e Moacyr Toledo, reconstrói-se um *ambiente* que fora destruído pela ação humana. São *lugares* onde podemos conviver com as pedras como corpos que emergiram do chão, verdadeiras revelações de segredos da natureza, onde o encantamento da coleção de pedras da menina Amélia é elevado à escala urbana e nos deliciamos, de longe, com seus contornos, formas; e de perto, com a tatilidade de suas cores e padrões.

A vida material segundo Tim Ingold

Dentre muitos pensadores, Tim Ingold tem ajudado artistas contemporâneos a vislumbrar em suas produções a integração entre biologia e antropologia, entre o humano e o natural, ao extrapolar o conceito de vida dos ciclos orgânicos para outros mais amplos. Uma alternativa à objetificação do mundo ao desenvolver o conceito de *coisa* heideggeriano a partir da coisa em si kantiana – como algo que é em si, e não acessível pra nós: "... o que é inacessível pra nós homens, através da experiência, tal como uma pedra, uma planta ou um animal". (Kant, *apud* Heidegger, 1992 p. 17). Para Ingold, contrariando Heidegger, o artista é aquele que quer saber o que é "...um granito, um sílex, uma calcário, um grão de areia"(Ingold, 2012, p. 19). Para isso, é fundamental seu conceito de Ambiente Sem Objetos, e habitá-lo participando de sua formação:

Paloma O. de Carvalho Santos
Palíndromo, Florianópolis, v.18, n.45, p.01-22, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

> Embora nós possamos ocupar um mundo repleto de objetos, para o ocupante os conteúdos do mundo parecem já se encontrar trancados em suas formas finais, fechados em si mesmos. É como se eles tivessem nos dado as costas. Habitar o mundo, ao contrário, é se juntar ao processo de formação. E o mundo que se abre aos habitantes é fundamentalmente um ambiente sem objetos – numa palavra, ASO. (Ingold, 2012, p.31)

Essa convocação converge com a disposição do artista contemporâneo para o aprendizado ultrapassa o limite da funcionalidade antropocêntrica e da intenção classificatória da ciência moderna. Sua atenção pode se deter em qualquer coisa – tudo pode ser do seu interesse; é o seu processo de trabalho que irá lhe conferir importância. É o domínio do inanimado o material de trabalho do artista. E é desta disposição que parte Tim Ingold, aprendida em Paul Klee:

> Paul Klee (1973, p. 29) escreve que 'a relação com a terra e a atmosfera dá lhe a capacidade de crescer [...] A semente cria raízes. Inicialmente, a linha se dirige para a terra; não para morar lá, mas para retirar a energia que precisa para alçar o ar.' Durante o crescimento, o ponto se torna uma linha, mas a linha, longe de ser seguir a superfície pré-preparada do chão, contribui para seu trançado mutante. Em suma, não pode haver vida num mundo onde o céu e a terra não se misturam. (Ingold, 2012, p 31-32).

Ingold confere um lugar especial às pedras: [...] no próprio processo de juntar musgo, a pedra em repouso torna-se uma coisa; por outro lado, a pedra que rola – como um seixo na correnteza de um rio – torna-se uma coisa no ato mesmo de rolar. (Ingold, 2012, p.29-30). Para Ingold, é o artista como alquimista que pode atingir esse potencial disruptivo, de trabalhar no regime da incerteza, do laboratório experimental:

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

> A alquimia, escreve Elkins (2000, p. 23), 'é a antiga ciência de lidar com os materiais, e não entender muito bem o que se passa com eles'. Seu argumento é que os pintores sempre fizeram algo parecido em seu trabalho quotidiano [...] Como os praticantes no ASO, o que o cozinheiro, o alquimista e o pintor fazem não é impor forma à matéria, mas reunir materiais diversos e combinar e redirecionar seu fluxo tentando antecipar aquilo que irá emergir.. (Elkins *apud* Ingold. p.36)

Concluindo para que essa mudança no estatuto das coisas mesmas se realize, segundo Ingold, é fundamental usarmos Correspondência no lugar de Relação, e chegarmos ao nosso ponto aqui, a produção de arte como conhecimento vital:

> Primeiro, toda correspondência é um processo: ela continua. Segundo, a correspondência é aberta: não visa a um destino fixo ou conclusão final, pois tudo o que pode ser dito ou feito convida a uma continuação. Terceiro, as correspondências são dialógicas. Não são solitárias, mas ocorrem entre os participantes. É a partir desses engajamentos dialógicos que o conhecimento surge continuamente. Corresponder é estar sempre presente na fronteira onde o pensamento está prestes a se consolidar. É captar ideias em tempo real, no fermento de sua origem, para que não sejam levadas pela corrente e perdidas para sempre (Ingold, 2021, p. 11. tradução nossa).[4]

Amélia utilizou procedimentos construtivos, e sua ideia de pintura se expandiu para a investigação dos materiais mesmos; materiais a princí-

4 First, every correspondence is a *process*: it carries on. Secondly, correspondence is *open-ended*: it aims for no fixed destination or final conclusion, for everything that might be said or done invites a follow-on. Thirdly, correspondences are *dialogical*. They are not solitary but go on between and among participants. It is from these dialogical engagements that knowledge continually arises. To correspond is to be ever present at the cusp where thinking is on the point of settling into the shapes of thought. It is to catch ideas on the fly, in the ferment of their incipience, lest they be washed away with the current and forever lost, (Ingold, 2021, p.11).

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

pio não artísticos mas que, com a atenção do seu olhar, e ao receberem interferências mínimas, transcenderam a acepção de obra como objeto, sob o entendimento da "ativação energética" da cor, fazendo corresponder superfície e meio ao complementação dos movimentos naturais e humanos. *Ecologia* parece fazer sentido no campo emanado pela arte de Amélia Toledo.

Assumir que *correspondemos* é refletir sobre uma interação mais responsável, mais ética da humanidade sobre o mundo natural – o que parece ser hoje um uníssono, em todos os campos, inclusive o criativo. É como se a arte, ao retomar seu engajamento, pudesse questionar a própria atividade como ação individual ou individualista. Esta dimensão *não segura*, *não autoritária* na relação entre homem e natureza sem remeter à idealização Romântica. Em Amelia, não vemos a natureza é *parceira* no desenvolvimento contínuo dos ambientes para inúmeras formas de vida, possibilitadas por redes de interação, simbioses e interdependência, cada qual com o seu ritmo, com o seu ciclo – causando, é claro, também relações naturais violentas de superação e destruição.

Voltando a um momento seminal da obra de Amélia, em *Periscópio* (figura 2), de 1983, provoca-se intencionalmente o desgaste de uma concha de resina por ela moldada. Ao deixá-la submersa na água do mar, ela conduz deliberadamente o objeto a um *enfraquecimento da forma*. A interferência – que poderíamos considerar um gesto conceitual, ou mesmo dadaísta, por acolher forças do *acaso* – rompe a barreira entre vida orgânica e sintética, bem como a iconicidade mimética da escultura, acolhendo uma correspondência: é *coisa* sintética e também viva. Trata-se, à primeira vista, de uma concha, mas logo percebe-se ser uma escultura, uma produção humana; contudo, revertida em suporte para a proliferação de uma nova vida -uma projeção de suas linhas de energia -, que interfere neste produto da ação humana, assim rendido à Forma maior, que é a do tempo da desagregação. A natureza como sempre, vence.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

Paloma O. de Carvalho Santos



FIGURA 2.

Amelia Toledo. *Periscópio*, 1983. Fonte: https://nararoesler.art/artists/87-amelia-toledo/ . A imagem apresenta uma escultura moldada no formato de concha e pigmentada em tom de verde azulado coberta de cracas reais por ter sido deliberadamente deixada no mar pela artista para este fim.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

Mais que uma definição teórica, derivada de uma analítica – definida a posteriori, estilhaçando o fenômeno –, o entendimento da vida das coisas corroborado por Tim Ingold nos permite o entendimento da cor em ação com a luz. A cor, como a luz, é radiação segundo Newton. O que importa pra nossa inquirição agora é como se dá este fenômeno quando se trata de mais que uma superfície passiva, reagido à incidência de luz (dentro da ideia cientifica de coisa inanimada), se as rochas e metais não apenas refletem, mas são *seres radioativos*.

Em *Periscópio*, ao integrar a fatura da craca –construção calcária de um ser vivo não humano– a cor deixa de ser um atributo acessório –como um pigmento ou corante adicionado à matéria plástica– para ser identificado com um *ser mesmo* considerado como *obra* cultivada para além de um objeto.

Aqui vemos a cor, não como atributo secundário, mas como constituição *processual* agindo como uma *força*, em *relação*, estabelecendo um *campo* temporário. Por isso a linha não é contorno, é uma *forma*, uma consolidação dentro de um tempo limitado mas que invariavelmente vai se desorganizar e reorganizar. Como os padrões formados nas rochas e cristais, que são acontecimentos únicos, e o encantamento que temos ao observá-los é, a partir da na nossa própria experiencia temporal, acessar algo como um *instantâneo* de um fenômeno gerado numa outra temporalidade geológica, um testemunho de evento de outra duração temporal –daquela vida sísmica, que é de outra escala, de milhões ou bilhões de anos. Amélia faz dessa percepção uma poética, pra além do olhar usual dos objetos utilitários. Para deixar a pedra “falar”, sua intervenção deve ser mínima. Deslocando e reorganizando as rochas; fazê-las emergir do escuro para a luz, para o espaço público: é proposta a ideia alternativa de “malha” (*meshwork*) para pensar a cultura material e as relações de comunicação, integração e fluxos entre coisas. A noção de “coisa”, porosa e fluida, perpassada por fluxos vitais, integrada aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

Paloma O. de Carvalho Santos

Considerações finais: mais que Linhas, a força da Cor anterior à Forma

Uma vez que passamos a habitar um mundo de *coisas* e a nos relacionar – ou melhor, *corresponder* – com essas a partir de suas forças, da superfície destas, as suas "peles" se tornam apenas uma das linhas que identificam uma diferença. Passamos a ver um mundo muito mais transparente; passamos a entender tudo mais permeável, buscando um entendimento mais profundo. Aprendemos a abrir as coisas sem para isso violentá-las, sem dissecação, mas em interação, no movimento vivo, na duração do tempo fenomênico, com todo o ambiente. Amélia Toledo não "domina" completamente o material; ela seleciona, desloca, acompanha, expõe, deixa agir.

Contudo, existe a dimensão do *sagrado* e do próprio conceito de vida: ontologia forte ou metáfora poética? Cabe a cada participante da obra decidi-lo: de nada nos serve essa teorização acerca das coisas do mundo se essa inquirição não nos levar a uma mudança ontológica radical e no nosso operar no mundo. Para isso, buscamos outras cosmologias, outros modelos de relação em nossa meta de des-substanciação do próprio conceito de natureza como alteridade, do projeto de manter a riqueza dos fenômenos; para deixar aparecer o fenômeno cromático, as instalações têm grande potencial para deixar *aparecer*, para manter a obra como fenômeno aberto, em percursos infinitos em possibilidades de experimentação. É difícil não nos deixarmos conduzir pelo potencial metafórico da ideia poética de *trazer à tona as cores do escuro*. Vimos aqui uma Amélia precursora de uma sensibilidade ecológico-material, nestas obras públicas, a cor não é atributo visual da forma, mas manifestação de processos terrestres, temporais e energéticos ao promovem o diálogo entre o monumento e a população. São penetráveis, reúnem escala pública, subterrâneo, rocha, circulação urbana; é Brasil, mineral, cor, arquitetura e experiência cotidiana; não estão afastadas e, para nós aqui,

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

o mais importante, sua paleta é ampla, tonalizada – e a cor das suas vísceras é até mesmo, *sutil*.

> "...da lua, eles viram a grande pérola azul e souberam que a pérola era viva e que todos somos parte dessa vida...". Obra *Estação Terra*. Amélia e Mo Toledo. Estação Cardeal Arco-verde do Metrô do Rio de Janeiro, 1998.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008

REFERÊNCIAS

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.

FARIAS, Agnaldo. **Amélia Toledo: as naturezas do artifício**. São Paulo: W11, 2004.

FERDINAND, Malcom; MEI, Letícia (trad.). **Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho**. São Paulo: Ubu Editora, 2022

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012. DOI: 10.1590/S0104-71832012000100002.

INGOLD, Tim. Correspondences. Cambridge: Polity Press, 2021

NOVELLO, Mario. **Manifesto da revista Cosmos e Contexto**. In: https://cosmosecontexto.org.br/, 2011, acesso em 31/03/202.

PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André; RJEILLE, Isabella (org.). **Histórias da Ecologia volume 2: Antologia**. São Paulo: MASP, 2025.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista crítica de ciências sociais**, 2007, 78: 3-46.

THACKER, Eugene; PETTMAN, Dominic. **Sad Planets**. Cambridge: Polity Press, 2024.

Data de submissão: 30/04/2026
Data de aceite: 06/10/2026
Data de publicação: 19/11/2026

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-22**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0008