

COR-NOITE: POÉTICAS DO ESCURO NA ARTE, ENTRE SUPERFÍCIE, OBJETO E AMBIENTE

Júnia Maria da Fonseca Penna[1]

COR-NIGHT: POETICS OF DARKNESS IN ART, BETWEEN SURFACE, OBJECT, AND ENVIRONMENT

COR-NOCHE: POÉTICAS DE LA OSCURIDAD EN EL ARTE, ENTRE SUPERFICIE, OBJETO Y ENTORNO

1 Artista e Profª da Escola Guignard - UEMG. Drª em Artes pelo PPGARTES - UERJ. http://lattes.cnpq.br/6116365502991433. Orcid: https://orcid.org/0009-0003-8227-2092 juniapenna@gmail.com

Palíndromo, Florianópolis, v.18, n.45, p.01-21, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007
PALÍNDROMO

Júnia Maria da Fonseca Penna

RESUMO

O presente texto propõe uma reflexão crítica e poética sobre a abordagem do preto como cor na arte, compreendendo-o não apenas como ausência de luz ou elemento associado à sombra, mas como uma cor dotada de qualidades expressivas próprias. Tendo como ponto de partida um conjunto de obras de diferentes linguagens artísticas e contextos históricos, nas quais o preto atua como elemento gerador de sentido, busca-se investigar como suas variações materiais, perceptivas e simbólicas produzem diferentes significados e experiências. Para isso, são analisadas obras de referência da história da arte e da produção artística contemporânea, incluindo pinturas e trabalhos instalados em ambientes externos, como parques que funcionam como museus a céu aberto, a fim de compreender as relações que o preto estabelece com a percepção visual e os contextos em que se insere. A análise indica que o emprego do preto, ao longo da história da arte, ultrapassa sua função tradicional de modelagem do claro-escuro e, ao afirmar-se como cor autônoma torna-se capaz de operar em um campo relacional, reorganizando a relação entre corpo, espaço e percepção.

Palavra-chave: cor preta; materialidade, percepção visual.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

ABSTRACT

This paper proposes a critical and poetic reflection on the treatment of black as a color in art, understanding it not merely as an absence of light or an element associated with shadow, but as a color with its own expressive qualities. Taking as its starting point a set of works from different artistic media and historical contexts, in which black acts as a meaning-generating element, the study investigates how its material, perceptual, and symbolic variations produce different meanings and experiences. To this end, it examines key works from art history and contemporary artistic production, including paintings and works installed in outdoor environments, such as parks that function as open-air museums, in order to understand the relationships that black establishes with visual perception and the contexts in which it is situated. The analysis indicates that the use of black in art history extends beyond its traditional role in modeling chiaroscuro. By asserting itself as an autonomous color, black becomes capable of operating within a relational field, reshaping the relationships between body, space, and perception.

Keywords: black color; materiality; visual perception.

RESUMEN

El presente texto propone una reflexión crítica y poética sobre el tratamiento del negro como color en el arte, entendiéndolo no solo como ausencia de luz o elemento asociado a la sombra, sino como un color dotado de cualidades expresivas propias. A partir de un conjunto de obras de diferentes lenguajes artísticos y contextos históricos, en las que el negro actúa como elemento generador de sentido, se busca investigar cómo sus variaciones materiales, perceptivas y simbólicas producen diferentes significados y experiencias. Para ello, se analizan obras de referencia de la historia del arte y de la producción artística contemporánea, incluidas pinturas y obras instaladas en espacios exteriores, como parques que funcionan como museos al aire libre, con el fin de comprender las relaciones que el negro establece con la percepción visual y los contextos en los que se inserta. El análisis indica que el uso del negro en la historia del arte trasciende su función tradicional de modelar el claroscuro y que, al afirmarse como un color autónomo, se vuelve capaz de operar en un campo relacional, reorganizando las relaciones entre cuerpo, espacio y percepción.

Palabras clave: color negro; materialidad; percepción visual.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

“Estar no escuro” não se limita à experiência de se encontrar em um ambiente sem iluminação e com dificuldade de enxergar. Essa condição também pode nos colocar diante do desconhecido. Em outra perspectiva, a escuridão pode ser entendida como um espaço vazio, disponível para projeções de imagens. Na ausência de luz, memórias são despertadas, associações se formam e pensamentos são ativados.

Na pintura clássica, o preto, associado à sombra, e o branco, à luz, desempenharam um papel fundamental na construção da forma e na criação da impressão de volume. No claro-escuro, ou *chiaroscuro*, as áreas iluminadas tendem ao branco ou a tons mais claros, enquanto as partes em sombra se aproximam de tons mais escuros. Nesse contexto, o preto consolida-se como elemento essencial na representação da sombra.

Na concepção de Goethe o fenômeno cromático manifesta-se na retina. É do resultado da interação entre luz e escuridão percebida pelo olho humano, que a cor surge (1810/2013). De um lado está a luz, o claro; do outro, a sombra, o escuro. Entre esses dois polos há uma espécie de turvação, e é justamente nessa zona intermediária que as cores se formam. No século XIX o polo escuro, isto é, o preto, situado na extremidade oposta ao polo claro, passa a adquirir o estatuto de cor, assim como as demais. Um marco importante na afirmação da autonomia da cor preta pode ser observado na tela *O Balcão*, de Manet, de 1869. Nesse sentido, Marcela Rangel comenta que:

> O branco e o preto não foram usados para modelar formas, mas, para criar planos cromáticos que se afastam ou se aproximam pela cor. (...) Manet, em meados de 1860, abandonou a perspectiva linear e eliminou de sua pintura a criação, o modelado pelo *chiaroescuro*. Intensificou o contraste entre áreas de cor. As cores apareciam como grandes planos cromáticos mais intensos, dessa forma, o preto era usado como cor e não mais como sombra (Rangel, 2009, p.31).

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

Rômulo Ballestê e Francisco Teixeira Portugal (2020), no texto *Olhar e Espaço como Heterotopia na Pintura de Manet: uma Leitura de Michel Foucault*, comentam a análise realizada pelo filósofo sobre a obra *O Balcão* e destacam que na sua visada, o artista subverte as convenções tradicionais de representação do espaço pictórico por meio da oposição entre luz e sombra. Na pintura, os vestidos brancos das figuras contrastam intensamente com a escuridão do ambiente interno, enquanto as persianas e a grade de ferro verdes reforçam a estrutura geométrica da composição. A luz, incidindo de cima e concentrando-se na área externa, ilumina as figuras sem modelar plenamente seus rostos e vestimentas, acentuando a oposição entre a claridade dianteira e a escuridão ao fundo. Desse modo, Manet rompe com a organização tradicional da profundidade e transforma a superfície da tela em um elemento ativo na construção do espaço, instaurando uma tensão entre o visível e o oculto, a luz e a sombra, o exterior e o interior.

A cor preta, no entanto, não se apresenta com uma única qualidade. As diferentes tonalidades, intensidades e contextos ampliam suas possibilidades expressivas. Essa amplitude pode ser observada nas pinturas do artista carioca Eduardo Sued. Em suas obras realizadas a partir da década de 1980 extensos campos cromáticos são interrompidos por faixas de cor que contribuem para a criação de áreas contrastantes que tensionam a superfície pictórica. Muitas vezes é a cor preta, empregada ao lado de outra cor, que atua na construção dessas áreas cromáticas em conflito.

O artista, na sua investigação pictórica, distingue o preto do negro, observando que o preto se torna negro à medida que ganha densidade e intensidade. Na sua compreensão (1998), a cor preta limita o olhar à superfície, enquanto o negro sugere profundidade, que surge à medida que a escuridão se instaura no preto. É importante observar que, em suas pinturas, as diferenças entre amplas áreas em preto e em negro decorrem da maneira de aplicação

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

da tinta, dos materiais empregados e da incorporação da colagem em sua linguagem.

Essas diferenças nas qualidades do preto e do negro, advindas das características dos materiais empregados também podem se manifestar por meio da opacidade e luminosidade da cor, e com isso gerar um comportamento diferenciado nos campos cromáticos. Uma área coberta por uma tinta preta brilhante, ao invés de promover a impressão de profundidade, pode refletir o ambiente ao seu redor agregando virtualidade à superfície pictórica.

A abordagem do preto está presente na obra *Breu* (figura 1), que realizei em 2011. Trata-se de um desenho de grandes dimensões que remete ao perfil de uma cadeia de montanhas. Elaborado com canetas esferográficas pretas, o trabalho, em sua primeira versão, com dimensões de 11 x 1,5 m, foi estruturado em 22 partes, cada uma medindo 105 x 75 cm. As folhas de papel foram dispostas em duas fileiras, e a organização horizontal da sequência de desenhos enfatiza a relação com o gênero tradicional da pintura de paisagem. No entanto, a imagem gráfica é configurada de modo fracionado. A sequência, constituída por partes desencontradas, interrompe a linearidade do horizonte. A construção do trabalho suscita a ideia de que as "frações gráficas" poderiam fazer parte de outros desenhos ou remeter a outras cadeias montanhosas.

A origem de *Breu* foi desencadeada por uma experiência que envolve o corpo como agente de percepção dos espaços e das situações. Trata-se de uma vivência em uma imersão artística na região do Norte de Minas Gerais, integrada ao projeto de pesquisa *Jequitinhonha: espaços, lugares e memórias que envolvia uma experiência no formato de residência artística*[2]. No âmbito do projeto foi erguido um pequeno abrigo, ou melhor,

2 O projeto *Jequitinhonha: espaços, lugares e memórias* foi idealizado pela artista e professora Solange Pessoa, sob minha coordenação, e contou com a participação de cinco alunos pesquisadores. A pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG e constituiu-se por pesquisa de campo,

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007



Figura 1.

Júnia Penna, *BREU*, 2011. Caneta esferográfica sobre papel, 11 x 1,50 m. Belo Horizonte. Foto Pedro Motta.

Júnia Maria da Fonseca Penna

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

uma cabana estruturada com técnicas construtivas tradicionais, nos arredores da cidade de Grão Mogol, localizada nas encostas da Serra do Espinhaço, região em que o relevo está sempre presente.

A estadia nesse "lugar-abrigo" — entendido como espaço de acolhimento e, ao mesmo tempo, de experimentação, fruição de ideias, trocas de saberes e desenvolvimento de trabalhos — proporcionou um contato direto com o ambiente e com os fenômenos naturais. Durante o período de quinze dias, em que frequentamos a "Cabana-Ateliê", realizávamos caminhadas diárias pelos seus arredores. Essas caminhadas despertaram em mim uma maior consciência das características geográficas do local escolhido para a construção efêmera de madeira. Em certo momento do percurso, encontrei-me cercada por grandes formações rochosas, típicas da região. Ao girar o corpo, percebi que esses volumes se estendiam por todos os lados.

Experimentar a paisagem de relevos montanhosos na passagem do dia para a noite evidenciou a observação do gradual recolhimento da luz e a progressiva tomada da escuridão. No desvanecer do dia, as cores se retraem e cedem lugar a uma gama de tonalidades escuras, em que o preto não se apresenta como ausência, mas como presença ativa e estruturante. As montanhas deixam de ser apenas formas reconhecíveis e passam a se afirmar como massas densas, quase opacas, que absorvem e ao mesmo tempo modulam a pouca luminosidade disponível. Já na noite cerrada, o preto se adensa e ganha profundidade, revelando sutis variações e texturas que dependem da incidência mínima de luz remanescente. Nesse contexto, o olhar é convocado a perceber nuances quase imperceptíveis, fazendo do escuro um campo sensível e rico em gradações de tonalidades.

construções tridimensionais, proposições arquitetônicas, experiências espaciais e poéticas plástico-visuais, atividades coletivas e interdisciplinares, intercâmbios diversos, registros e apresentação dos trabalhos realizados.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, n.45, p.01-21, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

Júnia Maria da Fonseca Penna

No trabalho *Breu*, os diversos pretos que constituem o desenho são formados a partir da sobreposição de gestos que geram diferentes nuances. Ora são camadas mais saturadas, ora menos densas. As distintas ações gestuais promovem a alternância da luminosidade das áreas que configuram a imagem, e a massa gráfica oscila entre campos mais claros ou mais escuros, remetendo, assim, ao ciclo diário: manhã, tarde e noite.

O fundo branco do papel evidencia o recorte da montanha, ao mesmo tempo em que promove contraste. Participa como luz e gera uma imagem que pode sugerir o momento do crepúsculo. Mesmo que a diversidade da abordagem temporal das partes, aponte para o ciclo diário da passagem do tempo, na configuração da imagem como um todo, persiste o anoitecer em que área clara do papel enfatiza o volume escuro das massas pretas.

As variações cromáticas dos pretos também são decorrentes de diferenças das tintas das canetas esferográficas. Como são utilizadas muitas canetas na elaboração da obra, uma caixa contém canetas com tinta mais avermelhada e outra com tinta mais azulada. Isso promove sutis distinções na presença dos pretos, que podem ser mais quentes ou mais frios.

Em meio aos desenhos que sugerem relevos estão inseridas áreas totalmente escuras geradas por uma grande sobreposição de gestos que formam uma extensão preta intensa, saturada pelas camadas de tinta esferográfica. Esses campos pretos, quase negros, se pensarmos na diferença entre o preto e o negro apontado pelo artista Eduardo Sued, apesar de ter sido constituído pela sobreposição de camadas, o que poderia fixar o olhar na superfície, promove um afastamento. Um recuo, uma profundidade em relação às outras partes que compõem o todo. Uma área escura que instaura um vazio.

A existência de superfícies escuras que atravessa um grupo de desenhos, que venho desenvolvendo desde 2011, me reporta à obra ícone de Kazimir Malevich, *Quadrado Negro sobre Fundo Branco*, de 1915. Uma pintura que, apesar do pequeno formato (80 x 80 cm) possui ampla

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

Júnia Maria da Fonseca Penna

dimensão conceitual e visual. Na obra do artista, o quadrado preto não se resume a uma estrutura formal e a área negra, presente na superfície do quadro, manifesta-se como potência de um território escuro.

Nessa obra, o negrume que preenche a forma geométrica apresenta-se como um "marco zero". Um espaço apto para receber um fluxo de imagens, que vão e vem e que podem surgir de modo abrupto ou apaziguado, encadeadas ou desconexas. No entanto, as projeções mentais depositadas no continente escuro não encontram um ponto no qual possam se fixar. Assim, *Quadrado negro sobre o fundo branco* agrega o aspecto da transitoriedade e "a presença da superfície escura desdobra-se no espaço, parecendo ser, ao mesmo tempo, próxima (familiar, conhecida, concreta, real) e distante (estranha, misteriosa, racional, surreal)" (Coelho, 2018, p. 39). No contexto do trabalho, também é importante comentar que a percepção da imagem se alterna, pois, a área negra do quadrado pode pronunciar-se como profundidade, mas também como proximidade. Ora manifesta-se na superfície, ora afasta-se, ampliando a dimensão interior da forma.

Olhar para o quadrado escuro sobre a superfície branca do papel implica em perceber além das qualidades formais da pintura, pois "o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm naquilo que é visível". Como a atitude de dirigir os olhos para algo não é uma ação passiva, "dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto, uma operação fendida, inquieta, agitada e aberta" (Didi-Huberman, 1998, p. 77).

A escuridão, na abordagem do artista Tony Smith, associa-se a noite. Em 1952, Smith percorreu junto com um grupo de estudantes uma autoestrada em construção. Esta experiência deu início a um processo, que atravessou toda a sua produção artística. Sobre a sua vivência Smith relatou que:

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

> [...] era uma noite escura, e não havia iluminação nem sinalização nas laterais da pista, nem linhas brancas nem resguardos, nada a não ser o asfalto que atravessava uma paisagem de planícies cercadas de colinas ao longe, mas pontuadas por chaminés de fábricas, torres de rede elétrica fumaças e luzes coloridas. Esse percurso foi uma experiência reveladora (...) (Smith, 1966 *apud* Didi– Huberman, 1998, p. 98).

A experiência noturna "*on the road*", na concepção do artista Robert Smithson, contribuiu para que Tony Smith se tornasse um "artista do infinito". No entanto, a impressão de infinito a qual Smithson se refere além de manifestar-se na silhueta negra dos elementos presentes na autoestrada, na falta de referência espacial, aponta-se também no tipo de paisagem que ainda não tinha sido investigada pelo campo da arte (Careri, 2013). De qualquer modo, a escuridão da noite esgarça os limites, embaralha as distâncias e embaça a presença dos objetos, instaurando assim um jogo que se estabelece entre o aparecimento e o desaparecimento. Para o filósofo Merleau-Ponty a noite:

> [...] não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas lembranças, apaga quase a minha identidade pessoal. Não estou mais entrincheirado em meu posto perceptivo para dali ver desfilar à distância os perfis dos objetos. A noite não tem perfis, ela mesmo me toca e sua unidade é a unidade mística do *mana*. Mesmo gritos ou um clarão longínquo não a povoam senão vagamente, é por inteiro que ela se anima, ela é uma profundidade pura sem planos, sem superfícies, sem distância dela a mim. Todo o espaço para reflexão é sustentado por um pensamento que liga suas partes, mas esse pensamento não se faz de parte alguma. Ao contrário é do meio do espaço noturno que me uno a ele. A angústia dos neuropatas na noite é que ela nos faz sentir nossa contingência, o movimento gratuito e radical pelo qual buscamos nos ancorar e nos transcender nas coisas, sem nenhuma garantia de encontrá-las sempre (Merleau-Ponty, 1945 *apud* Didi-Huberman, 1998, p. 100).

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

A presença da atmosfera noturna, é incorporada de modo efetivo, na obra de Tony Smith, entre 1962 e 1967. Nesse período o artista elabora esculturas baseadas no enigma da "caixa preta"[3]. Essas obras, destinadas tanto a espaços internos quanto externos, se apresentam no ambiente como "blocos da noite". A primeira obra realizada, *The black box*, da série de cubos negros construídos em madeira e aço, consiste em uma estrutura cúbica de madeira pintada de preto, medindo 57 x 84 x 84 cm. A aparência escura do exterior do cubo desestabiliza a concretude visual da obra e instaura um jogo perceptivo que alterna, simultaneamente, entre exterioridade e interioridade; essa dinâmica, diretamente relacionada ao escuro, cria uma complexidade visual ao nos levar a oscilar continuamente entre observar sua forma externa e imaginar uma espécie de interioridade expandida, vazia e invisível.

Os cubos de Smith são aparentemente formas simples que ocupam um determinado espaço. Contudo, por mais simples que possam parecer são portadoras de complexidades e não se esgotam em uma visão imediata. Compreendê-los apenas como estruturas ou enquadrá-los na categoria do símbolo não abarca a amplitude de sentidos que elas engendram. O negrume exterior dificulta a percepção da exatidão da forma. Como na noite, os limites e dimensões toram-se turvos. As esculturas do artista apresentam-se no ambiente como um "corpo de sombra", e não como "a sombra de um corpo", uma "imagem dialética: portadora de uma latência e de uma energia" (Didi - Huberman, 1998, p. 95). Seus volumes só valem na medida em que deixam suspeitar interioridades, de modo que a exterioridade da estrutura cúbica se apresenta como uma projeção da imagem interna do cubo. Ainda assim, as obras de Tony Smith "não

3 Didi-Huberman relata (1998) que o interesse pela abordagem do preto nas esculturas de Tony Smith despontou em uma visita do artista à casa de um amigo. Na ocasião Smith deparou-se com uma caixa preta sobre a escrivaninha. Ao fixar o olhar nesse objeto escuro, passou a contemplá-lo intensamente, como se a própria noite, diante de seus olhos abertos, se condensasse e adquirisse as dimensões íntimas daquele objeto.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

têm nada de introspectivo: não representam um relato biográfico, nem a iconografia de seus próprios esvaziamentos". Elas colocam diante de nós "o vazio enquanto questão visual" (Didi - Huberman, 1998, p. 108).

Os "blocos da *noite*", uma vez instalados em ambiente externo, como na primeira exposição individual do artista na cidade de Nova York, *Tony Smith: Bryant Park*[4], em 1967, no Bryant Park, (figura 2) cuja materialidade oscila entre presença e ausência, vazio e corporeidade, proximidade e distância, apontam a intenção de criar uma relação de interação e convivência com o lugar no qual se inscrevem, com as pessoas e com o cotidiano, em sua forma mais simples e comum.

Ao transgredirem a condição de não serem autorreferentes, essas obras passaram a estabelecer inúmeras inter-relações com os ambientes e seus transeuntes, modificando-os e sendo por eles modificadas. Cada escultura convidava à participação ativa do espectador, proporcionando um constante reenquadramento da percepção espacial e, ao mesmo tempo, transformando e reorganizando a vivência no parque. Assim, essas esculturas, esses corpos pretos, não apenas ocupavam o espaço, mas o reinventavam continuamente por meio da experiência compartilhada entre obra, ambiente e público.

A presença da abordagem do ciclo entre noite e dia também está presente na obra *Deserto* (Figura 3), que realizei entre 2014 e 2015. O trabalho com dimensões de 3,75 x 1,05 m constitui-se por um desenho composto por cinco partes de 75 x 105 cm. No trabalho duas áreas planas bem definidas – uma clara e outra escura – evidenciam a presença da horizontalidade e insinuam a paisagem como tema, ao evocar a imagem de grandes áreas desocupadas, tal como um deserto. A extensão da obra, apesar de contida nos limites dos planos de papel, comporta uma

4 Na exposição *Tony Smith: Bryant Park* foram apresentadas oito esculturas do artista. *Marriage* (1961), *Cigarette* (1961), *Night* (1962), *We Lost* (1962), *Willy* (1962) e *The Snake Is Out* (1962) foram instaladas no grande gramado; e *Spitball* (1961) e *Amaryllis* (1965) foram situadas no terraço superior do parque.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

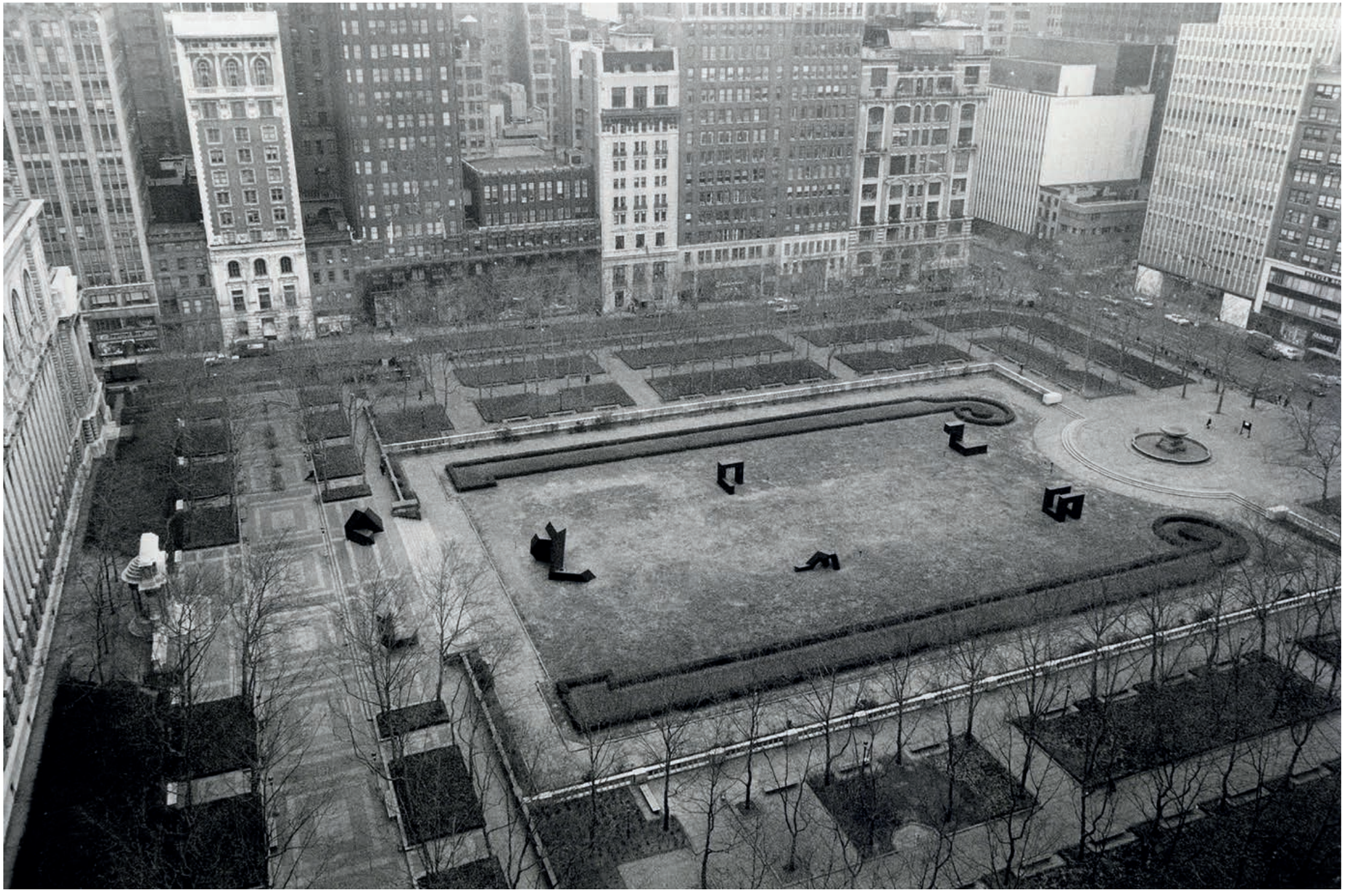


Figura 2.

Tony Smith: Bryant Park. Nova York, 1967. Fonte: https://www.tonysmithestate.com/exhibitions/tony-smith-bryant-park#tab:thumbnails

Júnia Maria da Fonseca Penna

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

dimensão infinita em que a amplitude contempla o vazio. Uma extensão ilimitada na qual a superfície da terra encontra com o céu. E é nesse lugar tangente que a existência humana se localiza com suas conquistas e satisfações, ambiguidades e vazios. No entanto, o espaço no trabalho encontra-se despovoado, dificultando assim a orientação espacial. Como referência apenas a intermitente linha do horizonte.

Os planos formados pelo contraste entre o amarelo e o preto refletem situações antagônicas de modo que a densidade material do amarelo, que ocupa a base inferior do desenho, introduz solidez à luminosidade da cor. A cor-luz manifesta-se então como superfície estável capaz de proporcionar sustentações. O amarelo-luz é muitas vezes associado à cor do sol que incide verticalmente sobre a terra. Desse modo, em um ambiente desabitado, com dimensões em que os limites não são visíveis, a horizontalidade e a verticalidade apresentam-se como coordenadas elementares para a orientação. Nesse sentido, Francesco Careri comenta que um espaço se ordena “segundo a duas direções principais claramente visíveis no vazio: a direção do sol e a do horizonte”, mesmo que o sentido dos raios solares só se mostre “claramente vertical apenas nos dois momentos de aproximação do horizonte: na aurora e no anoitecer” (Careri, 2013, p. 51). Em *Deserto*, o amarelo-luz ao ocupar a extensão horizontal da superfície do papel transfere a referência vertical para o observador posicionado diante dele.

O desenho não se apresenta como representação da natureza, mas como uma imagem abstrata que a convoca. Na extensão escura a noite se aponta como uma dimensão vazia com aspecto impalpável que acolhe projeções subjetivas. Nesse contexto memórias podem aflorar. Assim, a “bagagem” afetiva de cada indivíduo em contato como o trabalho participa como parte integrante da experiência. João Moura Gonçalves Filho observa que:

Júnia Maria da Fonseca Penna

Palíndromo, Florianópolis, v.18, n.45, p.01-21, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

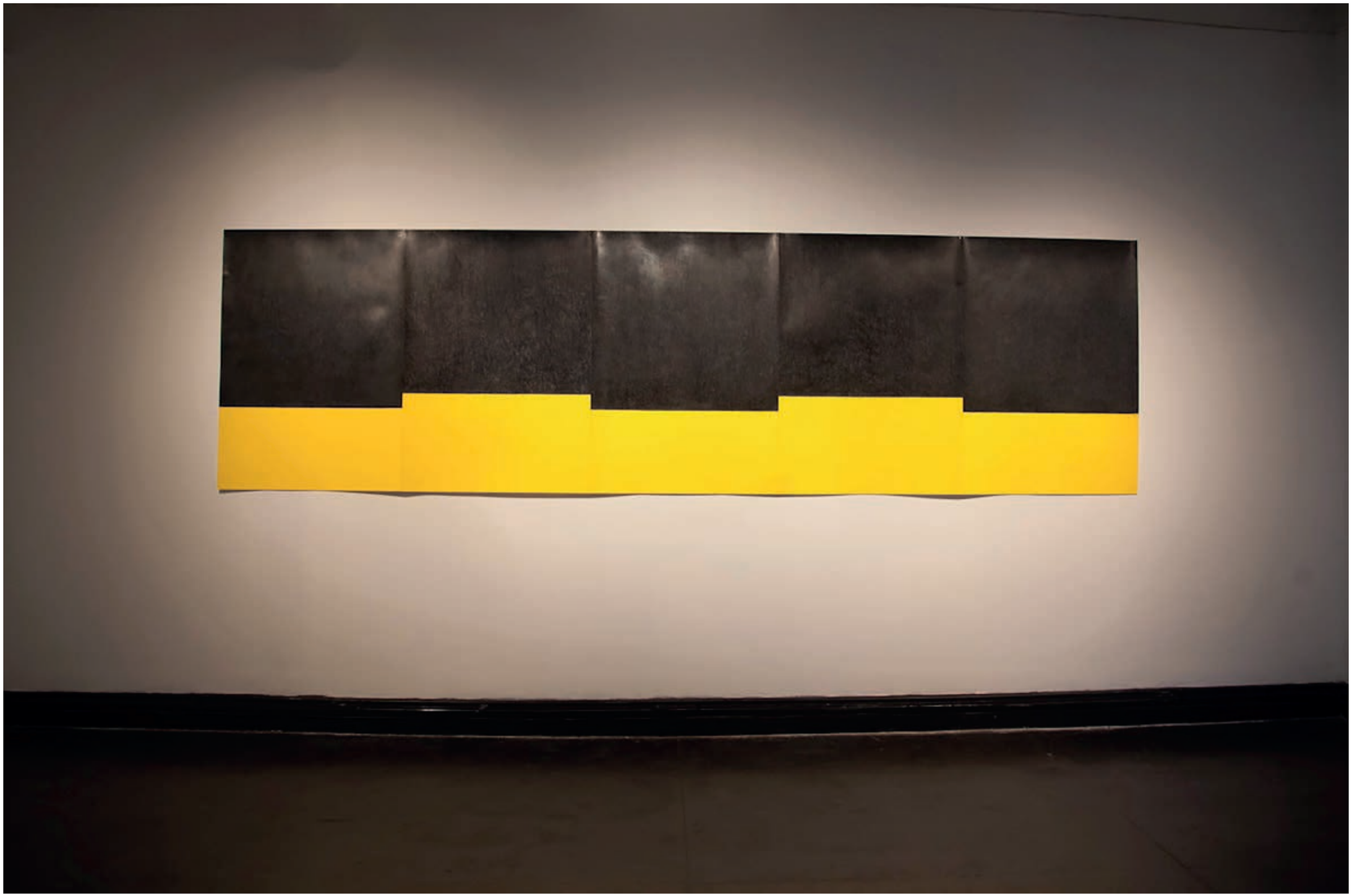


Figura 3.

Júnia Penna, *Deserto,* 2015. Lápis dermatográfico e barra de óleo sobre papel, 3,75 x 1,05 m. Belo Horizonte. Foto Cláudia Tavare

Júnia Maria da Fonseca Penna

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

> A memória tece lembranças assentada na afetividade de acontecimentos miúdos ou grandiosos, e no impacto e eloquência que impuseram a observadores participantes, que nestes acontecimentos se engajaram integralmente. (...) O movimento de uma lembrança vibra fora dos compassos rígidos e desvitalizados de um conceito permanente, de uma ideia eterna, de um princípio abstrato: o ânimo que fomenta é gerado na espessura de uma experiência. Uma experiência possui *plasticidade*: não fixa saberes, remetendo sempre nossa atenção para sentidos inesgotáveis de umas práxis. Possui *perceptibilidade*: oferece traços inconfundíveis que a singularizam. Possui *realizabilidade*: impõe-se como realidade incontestável através das diversas interpretações que pode sustentar (Gonçalves Filho, 2012 *apud* Novaes, 2012, p. 98).

Em *Deserto*, diante do escuro ilimitado e ao mesmo tempo profundo somos imediatamente sugestionados a permanecer fixos em estranha estabilidade ou, quem sabe, acompanhar o movimento das imagens que surgem.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

Júnia Maria da Fonseca Penna

Considerações Finais

As obras analisadas, as reflexões de artistas e teóricos, e as experiências evocadas ao longo do texto, com o intuito de verificar de que modo o preto, enquanto cor, se manifesta na arte e como suas distintas qualidades podem engendrar conteúdos diversos, evidenciam que sua abordagem não se limita à projeção de sombras.

Ao deixar de ocupar a função de construir sombras e afirmar a sua autonomia, o preto passa a atuar como matéria expressiva, capaz de agregar conteúdos como as demais cores. Como observado, na pintura de Manet, o branco e o preto deixam de modelar as formas pelo claro-escuro e passam a compor planos cromáticos baseados no contraste entre grandes áreas de cor.

As reflexões de Eduardo Sued sobre a distinção entre o preto e o negro permitem perceber que o emprego dessa cor na arte não é homogêneo, mas pode apresentar diferentes qualidades, variando conforme sua materialidade, sua intensidade e as relações que estabelece com as cores e elementos vizinhos.

Nas investigações conceituais de Kazimir Malevich e Tony Smith, cada qual em sua linguagem e em seu tempo, o escuro afirma-se, na pintura e na escultura, como elemento estruturante da forma, do espaço e da percepção. A presença dessa "cor-noite" em elementos como o quadrado e o cubo, nas obras dos artistas, pode instaurar vazios ou configurar-se como um espaço receptivo para projeções subjetivas.

Por fim, ao refletir sobre obras como *Breu* e *Deserto*, que têm nas vivências na paisagem noturna o mote para seu desenvolvimento, bem como sobre a experiência de Tony Smith à noite na estrada, percebe-se que o escuro revela-se também como uma condição sensível capaz de reorganizar a relação entre corpo e espaço. Seja na imersão na paisagem noturna, seja na elaboração dos trabalhos, a escuridão emerge como

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

matéria ativa de experimentação, na qual o olhar não encontra fixidez, mas permanece em constante oscilação entre o que se manifesta e o que se insinua.

Júnia Maria da Fonseca Penna

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

REFERÊNCIAS

BALLESTÊ, Rômulo; PORTUGAL, Francisco Teixeira. Olhar e Espaço como Heterotopia na Pintura de Manet: uma Leitura de Michel Foucault. **Psicologia:** Ciência e Profissão 2020 v. 40. https://doi.org/10.1590/1982-3703003191649 Disponível em https://www.scielo.br/j/pcp/a/x44zTMmFHnPdyw96S8c6dFS/?lang=pt Acesso 07 de outubro de 2026.

CARERI, Francesco. **Walkscapes:** o caminhar como prática estética. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gill, 2013.

COELHO, Borges Rodrigo**. Trópicos em arte:** A abstração geométrica e a busca de uma visualidade auroral. 2017. Tese (Doutorado). Escola de Belas artes da universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo. Ed. 34, 1998.

GOETHE, J.W. **Doutrina das cores**. Trad. Marco Giannotti. **São Paulo: Nova Alexandria, 1996.**

NOVAES, Adauto. (Org.). **O Futuro não é mais o que era**. Artepensamento: Rio de Janeiro, 2012.

SUED, Eduardo. **Eduardo Sued, entrevista a Illeana Pradillla e Lúcia Carneido**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998. (Coleção Palavra do Artista)

RANGEL, Marcela Freire. **Variações sobre o preto e o negro na pintura moderna**. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-25102010-171519/. Acesso em: 16 abr. 2026.

Palíndromo, Florianópolis, v.18,**n.45,p.01-21,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007

TONY SMITH ESTATE. *Tony Smith Estate*. Disponível em: https://www.tonysmithestate.com. Acesso em: 17 abr. 2026.

1) A pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG)

2) Declaro não ter conhecimento de conflitos de interesses financeiros ou relacionamentos pessoais que possam ter influenciado o trabalho relatado neste artigo.

3) Durante a preparação deste trabalho, a autora Júnia Maria da Fonseca Penna utilizou o ChatGPT-4o para revisar a gramática, aprimorar a clareza do texto e traduzir trechos para outros idiomas. Após a utilização dessa ferramenta, a autora revisou e editou o conteúdo conforme necessário e assume total responsabilidade pelo conteúdo da publicação.

Data de submissão: 30/04/2026
Data de aceite: 15/10/2026
Data de publicação: 02/11/2026

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-21,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0007