



**LE SUBLIME EST EN BAS: AS MARINHAS NA PINTURA DE LUCAS ARRUDA
E A IMANÊNCIA NA OBRA DE GEORGES DIDI-HUBERMAN**

Adriel Dalmolin Zortéa¹

**LE SUBLIME EST EN BAS: THE MARINAS IN THE PAINTINGS OF LUCAS ARRUDA
AND IMMANENCE IN THE WORK OF GEORGES DIDI-HUBERMAN**

**LE SUBLIME EST EN BAS: LES MARINES DANS LA PEINTURE DE LUCAS ARRUDA
E L'IMMANENCE DANS L'ŒUVRE DE GEORGES DIDI-HUBERMAN**

¹ Doutorando e Mestre na linha de Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Departamento de Artes Visuais, do Instituto de Artes, da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB), com bolsa Capes. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9004537654401468>; Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-5823-2638>. E-mail: adrielzortea@outlook.com

RESUMO

A pesquisa investiga pinturas da exposição *Eclipse* (2025), do artista Lucas Arruda, mediante sua possível associação a determinadas chaves teóricas relacionadas ao pensamento teórico de matriz francesa, principalmente de sua recente teoria da arte. Busca-se interrogar pinturas de paisagem, focalizando marinhas pintadas por Arruda, a partir de determinados retornos epistemológicos realizados na obra de Georges Didi-Huberman. Caso da noção de sublime na produção gráfica e poética de Victor Hugo, bem como da noção de imanência apreendida do poema filosófico de Lucrecio, *De rerum natura*. Mais que interrogar tal plástica frente a diferentes referências teóricas, objetiva-se indagar as imagens do artista em sua clivagem, questionando se sua poética do sublime é, ao mesmo tempo, pintura de imanência, e se tal relação é pertinente ao campo da teoria e história da arte.

Palavras-chave: Lucas Arruda; Exposição *Eclipse* (2025); Georges Didi-Huberman; Victor Hugo; Sublime; Imanência.

Abstract

This research investigates paintings from the exhibition *Eclipse* (2025), by the artist Lucas Arruda, through their possible association with certain theoretical keys related to French theoretical thought, mainly his theory of art recent. It seeks to interrogate landscape paintings, focusing on marinas painted by Arruda, based on certain epistemological returns made in the work of, among others, Georges Didi-Huberman. This includes the notion of the sublime in the graphic and poetic production of Victor Hugo, as well as the notion of immanence apprehended from Lucretius' philosophical poem *De rerum natura*. More than question such artwork in the face of different theoretical references, the objective is to question the artist's paintings in their cleavage, questioning whether his poetics of the sublime is, at the same time, a painting of immanence, and whether such a relationship is pertinent to be placed in the field of art theory and history.

Keywords: Lucas Arruda; *Eclipse* Exhibition (2025); Georges Didi-Huberman; Victor Hugo; Sublime; Immanence.

RÉSUMÉ

Cette recherche enquête les peintures de l'exposition *Eclipse* (2025) de l'artiste Lucas Arruda, à travers de leurs possibles associations avec certaines clés théoriques de la pensée de matrice française, notamment sa récente théorie de l'art. Elle interroge ses paysages, en particulier ses marines, à la lumière de certains retours épistémologiques opérés, entre autres, dans l'œuvre de Georges Didi-Huberman. Sont notamment abordées la notion de sublime dans la production graphique et poétique de Victor Hugo, ainsi que celle d'immanence appréhendée dans le poème philosophique de Lucrèce, *De rerum natura*. Plus qu'enquêter cette production artistique face à différentes références théoriques, l'objectif est d'interroger les images de l'artiste dans leur clivage, demandant si sa poétique du sublime est, au même temps, une peinture de l'immanence, et si une telle relation c'est pertinent au champ de la théorie et de l'histoire de l'art.

Mot-clés: Lucas Arruda; Exposition *Eclipse* (2025); Georges Didi-Huberman; Victor Hugo; Sublime; Immanence.

Vagant extra

“A noite, como noite, é um universo. (...) O sonho é o aquário da noite”

Victor Hugo

No presente texto, subdividido em três eixos, buscamos considerar pinturas do artista plástico Lucas Arruda (1983) expostas na mostra *Eclipse*² (2025), focalizando as imagens da série *Deserto-Modelo*, a partir da hipótese de diálogo de sua plástica com noções utilizadas no pensamento teórico de matriz francesa, principalmente de sua recente teoria da arte. Investigamos a pintura de paisagem do artista – principalmente noites estreladas, marinhas e tempestades – face ao emprego das noções de sublime em Victor Hugo (1802-1885) e imanência em Lucrécio (94-50), no *De rerum natura*, sobretudo na possibilidade da clivagem de tais noções, o que foi considerado pelo filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (1953).

No primeiro eixo, atendendo ao tema da chamada do dossiê *Repensar o sublime*, interrogamos a obra do artista diante da obra de autores que, de distintas maneiras, lograram conceituar o sublime. Sem subsumir jamais a singularidade formal das obras de Arruda, debruçamo-nos sobre a pintura de suas paisagens – vastas e nebulosas, escuras e infinitas –, questionando-a diante das produções de certos teóricos. São autores tão diversos quanto Pseudo-Longino e seu tratado *Do sublime* (século I), Edmund Burke (1729-1797), Friedrich Schiller (1759-1805), Jean-Luc Nancy (1940-2021) e Victor Hugo, o último especialmente a partir da leitura de Didi-Huberman.

2 Realizada pela Casa Iramaia, Mendes Wood DM, em São Paulo, de dois de setembro a seis de dezembro de 2025. Cf.: <https://mendeswooddm.com/exhibitions/387-eclipse-lucas-arruda/>

No segundo eixo, investigamos certos elementos formais de suas marinhas, focalizando a importância da luz, do vazio e da profundidade para a produção de Arruda. A partir da raspagem da tinta lançada sob a tela, ou seja, por seu procedimento plástico, o artista não buscou somente o aspecto da tormenta, mas seu processo. Ao considerar comentários extraídos de sua fortuna crítica, afirmamos que a poética do artista pinta imagens que produzem um *meio fluido*, em detrimento de *objetos visíveis*.

No terceiro eixo, entendemos que a radicalidade da obra estudada reside na fatura de uma pintura imanente, ou seja, na irreducibilidade de sua paisagem à figuração de formas fixas. Arruda objetiva antes aludir às formas fluidas, crivando a espessura da tinta na tela, mesmo que sumariamente. Ao tomar como premissa a sentença de Hugo *le sublime est en bas*, entendemos que ela indica o sublime embaixo, ou seja, “no fundo das coisas³” (Didi-Huberman, 2017, p. 23).

De resto, Didi-Huberman (2017, p. 76) conjurou ao sublime hugoliano a imanência em Lucrécio, cuja hipótese geral baseia-se no *clinamen*, isto é, na queda horizontal dos átomos como base formativa da natureza. Para nós, importa assinalar se a singularidade formal de Arruda comporta tal clivagem entre sublime e imanência e, principalmente, se seu gesto de raspar as telas buscando atingir o fundo pode ser abordado a partir das conceituações mencionadas.

Nesse sentido, frente à intimidade com as imagens expostas na mostra *Eclipse*, que funcionam no texto como uma galeria de imagens, ou uma sequência de vinhetas indicativas do percurso da pesquisa em teoria e história da arte, buscamos investigá-las a partir dos retornos epistemológicos de Didi-Huberman a Hugo e Lucrécio. A rigor, constatando que a fortuna crítica do artista estudado insistiu na presença do sublime em

3 Essa, bem como as demais traduções de língua francesa são de nossa autoria.

sua plástica, buscamos compreender como a especificidade desse pensamento francês pode contribuir para a apreensão da poética de Arruda.

Stella matutina

Deslumbrantes, as estrelas pintadas pelo artista Lucas Arruda na tela *Sem título* (figura 1) vagam na noite infinita, belas e longínquas. Etéreas, seu entorno é revestido por uma fina névoa esfumada que engolfa o brilho dos astros, apesar de não o tornar de todo opaco. A luminosidade das estrelas perpassa a nuvem vaporosa, mas o céu – que ocupa parte considerável da tela diminuta –, realça a pequenez do solo. Por seu turno, a terra destaca o clarão na pintura de uma tela dedicada à noite. A estrela é a imagem por excelência da distância. Ela promove espacialmente a noção de intervalo⁴ e formaliza a perspectiva do olhar dirigido ao infinito. Com efeito, ela funciona como o risco do horizonte que nunca atingimos. Excessivamente utópica, é indicativa de uma imagem dedicada à promessa.

A noite pintada por Arruda (figura 1) é iluminada pelas estrelas, que funcionam como um derrame de luz na escuridão, ou um gás volátil que arde, infla e consome o breu quando do contato com o ambiente exógeno. Elas retiram luz de seu próprio leito de obscuridade. Giorgio Agamben (2009, p. 64), no breve *O que é o contemporâneo?*, indaga, não obstante a infinitude de corpos celestes que vemos vagar, o motivo de ser da treva densa no cosmos. Para ele, a explicação reside na velocidade com que a luz das galáxias viaja até nós; os astros deslocam-se ininterruptamente no espaço sideral, mas deixam seu rastro de luminescência.

4 Ver, por exemplo, a filosofia de Walter Benjamin, que utiliza as noções de estrela e constelação em alguns de seus textos, principalmente acerca da imagem dialética nas *Teses sobre o conceito de história*. O tema foi frisado num recente livro que reuniu textos de Benjamin dedicados à constelação, material organizado por Thiago Soares (2025). De nossa parte, lembramos do uso benjaminiano da noção de constelação na obra *Passagens* (2009).



FIGURA 1.

Lucas Arruda, *Sem título*, 2025. Parte da série *Deserto-Modelo*. Óleo sobre tela, 30 x 36 cm. Fonte: acervo pessoal do autor.

Certamente, as estrelas pintadas noutra tela *Sem título* (figura 2) são pertinentes ao intervalo, porém na distância que não cessa de ser interposta ao ser humano, concernem tanto ao universo quanto ao sujeito. Imediatamente, as telas pintadas por Arruda imprimem ao olhar mais que o aprazível: elas deslumbram-nos, mas tornam a experiência estética o percurso de uma solidão infinita; logo, causam-nos o assombro de um exílio voluntário na penumbra. Tornam-nos vagantes de uma praia deserta, sob o negrume do céu. Emanam uma beleza incutida de contrição, um banimento que recorda a finitude do sujeito, cingido ao cosmos apesar de jamais, ao menos na modernidade⁵, comungar em absoluto do céu que nos cobre.

Sem título (figura 1), bem como outras pinturas estudadas no presente artigo, derivam da série de Arruda nomeada *Deserto-modelo* e foram, com certas exceções que serão devidamente mencionadas no decorrer do texto, expostas em *Eclipse*. Até onde foi-nos possível verificar, todas as obras expostas na referida mostra pertencem a tal série. Indagado acerca do título *Deserto-modelo*, Arruda (2020, p. 13) explicou, no contexto da exposição *Lugar sem lugar* (2021) – a qual voltaremos –, sua origem numa exposição realizada no *713 Arte Contemporâneo*, na Argentina (2010).

Nela, ele associou sua plástica à recordação dos versos do poeta João Cabral de Melo e Neto (1920-1999), “onde engenheiros, armados/ com abençoados projetos,/ lograram edificar/ todo um deserto modelo”, parte do poema *Medinaceli*, publicado em *Paisagens com figuras* (1955). Para o artista, “o que ficou na minha cabeça foi a ideia de deserto como

5 Outra vez, Benjamin (2022, p. 64) utiliza da imagem das estrelas, afirmando em *Rua de mão única: infância berlinense* que “nada distingue mais o homem antigo do moderno do que a sua entrega a uma experiência cósmica que este último mal conhece. (...) a desorientação que ameaça os modernos vem-lhes de considerarem (...) apenas como vivência contemplativa individual”.



FIGURA 2.

Lucas Arruda, *Sem título*, 2019. Parte da série *Deserto-Modelo*. Óleo sobre tela, 30 x 34cm. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artists/32-lucas-arruda/works/31229-lucas-arruda-untitled-from-the-deserto-modelo-series-2019/>

projeto, quase como uma folha em branco⁶ onde qualquer gesto, qualquer interferência tem o potencial de um grande significado” (Arruda, 2020, p. 13).

No passado, havíamos nos encontrado face às telas de Arruda em outros locais. Caso da obra *Sem título* (figura 3), parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, ou de duas telas expostas na mostra *Construções no vento* (2025), na galeria Claraboia, também em São Paulo. Mas, a reunião de 23 obras do artista, majoritariamente pintadas em telas⁷ diminutas, contrapostas às paredes brancas que ressaltavam o *chiaroscuro* das paisagens, impactou-nos profundamente. Nossa primeira impressão foi seguir seu silêncio, pois elas desejavam abdicar da passagem do tempo.

A revista *Palíndromo* propõe, há alguns anos, dossiês temáticos centrados no que nomeou “categorias estéticas”. Ao grotesco, ao trágico e ao belo somou-se, agora, o sublime, o que nos ofertou, a título de aprofundar as experiências estéticas que a obra de Arruda produzia face ao olhar, chave interpretativa pertinente⁸ à pintura do artista que nos ocupava. A chamada para o envio de textos publicada pela revista indicava que, diante do sublime, “em termos artísticos, tratava-se de sugerir visualmente o encontro com o grandioso, o ilimitado, com algo que podia, por extensão, ser considerado amedrontador” (Ragazzi; Lemos, 2025, s./p.).

Mencionavam-se autores como Pseudo-Longino, cujo emprego do termo sublime em seu tratado escrito no século I possibilitou-nos pensar a própria genealogia da noção diante da obra de Arruda. Longino explicita

6 Isto posto, entendemos o gesto do artista em suprimir o ato de nomeação de suas obras, denominando todas com um genérico e indiferente “sem título”, a despeito de sua singularidade formal. Logo, é uma “catalogação enciclopédica, um deserto sem princípio e sem fim, mas com momentos, emoções e estados de espírito característicos” (Farronato, 2018, p. 5).

7 Com raras exceções, o artista utiliza de peças de linho, preterindo a tela como suporte da tinta.

8 Diversos textos da fortuna crítica mencionam o sublime nas paisagens de Arruda, como nos artigos de Ellen Mara De Wachter (2017), Milovan Farronato (2018), Fernanda Brenner (2018), Chris Sharp (2018) e Pollyana Quintella (2025).

o sublime no tocante à retórica, vinculando-o à oposição agonística entre *ethos* e *pathos*, cuja matriz encontra-se na retórica antiga. Para ele, “o sublime é, por assim dizer, o cume e a excelência dos discursos” (Longino, 2015, p. 36). Retirar o sublime do orador “é como arrancares a alma do corpo, pois logo o seu vigor enfraquece e fica reduzida a nada” (Longino, 2015, p. 58).

Edmund Burke, em *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo* (1769), discorreu acerca da solidão, da privação e do assombro inerentes ao sublime na natureza. Burke (2013, p. 93) manifesta que o infinito é o maior “horror delicioso” que o sublime pode ocasionar ao sujeito, característica que se destaca, formalmente, na tela de Arruda (figura 1). Sua obra é palmilhada por pinturas pequenas e dinâmicas, diminutas e incutidas de vastidão. Elas dispõem de um paradoxal jogo de escalas que é pertinente ao estado de alma alheio ao corpo, bem como ao assombro face ao infinito.

Trata-se da predileção pelos planos altos e profundos, destacados a partir do uso privilegiado do céu face à terra e do emprego do *chiaroscuro* (figura 3). Afinal, Burke (2013, p. 107) manifesta que a transição momentânea da luz, principalmente na rápida ultrapassagem da escuridão à luminosidade, é indicativa da predileção do sublime pela noite. Burke (2013, p. 107) explicita que “uma luz que ora aparece, ora se apaga e assim por diante, ainda é mais terrível do que a escuridão total”. Tal efeito de dramaticidade é visível noutra tela de Arruda (figura 3); nela, o mar, apesar de sombrio, não é plácido, mas crespado pelo vento; opaco, o céu é um horizonte pálido, cujas ranhuras – o procedimento de raspagem do qual ainda falaremos –, destacam a utilização de diversas camadas de tinta a óleo, objetivando tornar a tela espessa como a noite, desejante de ser tridimensional.

Logo, compreendemos o ensejo de Schiller (2022, p. 40) na obra *Objetos trágicos, objetos estéticos* (c. 1801), em tomar o olhar diante da “tormenta no mar que afunda toda uma frota como exemplar do sentimento do sublime”. Ele insiste em *Do sublime ao trágico* (c. 1801) no



FIGURA 3.

Lucas Arruda, *Sem título*, 2012. Óleo sobre tela, 125,3 x 155,5cm.
Fonte: acervo pessoal do autor.

“oceano em tempestade” como sublime por trazer “consigo a representação de um perigo que nossa força física não se sente capaz de vencer” (Schiller, 2016, p. 25).

No entanto, diante da obra de um artista contemporâneo, faz-se necessário indicar um deslocamento epistemológico ocorrido entre os séculos XIX e XX pois, conforme Pedro Sússekind (2016, p. 75), a noção de sublime a partir de autores de matriz francesa como Jean-François Lyotard (1924-1998), Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007) e Nancy, “antes vinculado ao sentimento de prazer diante de fenômenos da natureza, aparece agora associado diretamente a manifestações artísticas”.

Frisamos alguns escritos de Nancy sobre o sublime na arte a partir de sua leitura de Burke ou Immanuel Kant (1724-1804). Nancy (1993, p. 205), em *Le sens du monde*, recorda que o sublime pode ser apreendido a partir de uma mistura entre prazer e desprazer, frisando a experiência estética do sublime como o “local, destacado, discreto, fragmentário, absoluto. Um prazer não fractal, um prazer sem bordas, sem brilho, sem chegada, sem expiração, não é prazer”.

No ano seguinte, em *Les muses*, Nancy (1994, p. 146) destaca a beleza como a percepção sensorial do significado absoluto, mas quando ela vai além de si mesma, isto é, quando ela dirige-se “para o sublime, depois para o terrível”, encontra a visibilidade do invisível, ou a idealidade tornada presente, “mesmo na presença paradoxal de seu abismo, sua noite ou sua ausência”. Para Nancy (2003, p. 176), em *Le fond des images*, a produção de uma forma que é válida como excesso nomeia-se sublime, “onde a imaginação se imagina inimaginável, (...) e, portanto, ainda produtiva de si mesmo”. A imaginação do sublime levaria ao fundo de toda imagem: o acesso ao nunca-ainda-imaginado, isto é, ao interminável, como no firmamento infinito que se eleva muito além do horizonte na obra de Arruda (figura 2).

Apesar da importância de tais autores para o sublime e, embora nenhum desses textos acerca da categoria sejam refratários à obra de Arruda, é preciso fazer cumprir o objetivo deste artigo. Importa-nos assinalar o que Victor Hugo escreveu sobre o sublime e, o retorno que fez a isso Didi-Huberman, em *Ninfa profunda* (2017). Tal teia oportunizou-nos uma tipologia de acesso diferente à obra de Arruda, mesmo que vinculada aos problemas oriundos da recente teoria da arte francesa.

Aprendemos com Hugo (2014, p. 33), no texto *Do grotesco e do sublime*, que o grotesco, junto ao sublime, é a “mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte”. Mas, para ele a noção de beleza tributária da Antiguidade não deixa de ser “monótona”, dado que “o sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste” (Hugo, 2014, p. 33). A justaposição do grotesco ao sublime produziria algo de mais elevado que o próprio belo. Num outro texto famoso, o poema *Les Malheureux*, contido no livro *Les contemplations* (1856), o literato francês escreveu que

Être un supplicé du gouffre illimité,/ Être un titan cloué sur
une énormité,/ Cela plaît. On veut bien des maux qui sont
sublimes;/ Et l'on se dit : Souffrons, mais souffrons sur les
cimes! Eh bien, non ! — *Le sublime est en bas*⁹./ Le grand
choix, C'est de choisir l'affront./ De même que parfois/ La
pourpre est déshonneur, souvent la fange est lustre./ La
boue imméritée atteignant l'âme illustre,/ L'opprobre, ce cachot
d'où l'auréole sort,/ Le cul de basse-fosse où nous jette
le sort,/ Le fond noir de l'épreuve où le malheur nous traîne
(Hugo, 1856, XXVI, 331).

9 O grifo é nosso.

Malgrado o contraste entre distintas categorias estéticas, depreende-se de Didi-Huberman (2017, p. 23) ser pertinente, face à obra escrita e poética de Hugo, tratar a sentença *le sublime est en bas* mediante uma articulação de dois níveis. Mesmo que o sublime deva sua densidade ao seu contrário, o grotesco, a sentença de Hugo revela que encontramos o sublime no *fundo* das coisas, pois “a verdade das coisas está então no fundo das coisas” (Didi-Huberman, 2017, p. 23).

Para além das estrelas de Arruda, foi em suas marinhas que identificamos uma curiosa associação com o sublime em Hugo. Os fenômenos exibidos em *Eclipse* tornam-se, gradativamente, intangíveis ao olhar, reduzindo-se ao vapor, como num pensamento líquido. Daí o interesse pelos estudos das marinhas de Arruda, derivadas de *Deserto-Modelo*, a partir de seu declínio na fluidez. Para além do leito de escuridão das telas acima (figura 3), Arruda pintou obras que desestabilizam a relação entre figura e fundo, abdicando dos *objetos visíveis* em favor dos *meios fluidos*.

Sub clara nuda lucerna

Apesar da valoração do negrume para a plástica de Arruda nas obras citadas acima, em certas telas de *Eclipse* é a luz solar quando contraposta à sombra que ganha relevo. *Grosso modo*, a luminescência da obra *Sem título* (figura 4) é difusa e, mesmo com o vislumbre do sol através das nuvens no centro da tela, a luz não emana necessariamente dele, pois é esquiva e paira no ar como incêndios isolados. A água do mar, excetuando-se a claridade da parte superior da tela, é tão escura quanto às zonas que tangenciam a estrela, o que torna difícil discernir onde começa e onde termina o céu. Sua dimensão, como deseja o sublime em Burke, causa-nos impacto pelo quanto podemos visualizar do firmamento, que se eleva muito além do sol.

Afinal, o sol não se põe atrás do horizonte, mas muito acima do mar traçado pelo artista. O ocaso se realiza quando tal estrela desponta no céu, e não quando se retira. A tipologia da pincelada utilizada pelo artista, bem como a saturação cromática do *chiaroscuro* e a tendência ao emprego da cor ocre, destacam a neblina que sobe ou desce da obra pois, finalmente, o sujeito declina nos líquidos. A chuva, elemento ao qual voltaremos no último eixo do texto, é uma fina garoa que cai, pois Arruda pinta, *a fortiori*, a água que passa pelo mar, abdicando das nuvens em favor da bruma.

O emprego da cor ocre é ainda mais evidente noutra tela *Sem título* (figura 5), cuja utilização frente às cores azul e verde cria um contraste cromático ausente da obra acima. Na pintura abaixo o sol desapareceu, o que amplia a impressão de luz difusa, enquanto os incêndios no céu atingem elevado grau de incandescência. Contudo, ao contrário da tela anterior (figura 4), *Sem título* (figura 5) emana vibrações de calor, pois sua luz não é gélida. Nesse sentido, apesar da proximidade com certas obras do pintor oitocentista Joseph William Turner (1775-1851), exemplarmente *Luz e Cor (Teoria de Goethe) – A Manhã Depois do Dilúvio – Moisés Escrevendo o Livro do Gênesis* (1843), a ausência de figuras antropomórficas na obra de Arruda faz-se notar. Logo, sua tela pode “ser tanto o princípio como o fim de tudo. Não há nem rastro do tempo nem do espaço” (Arruda, 2023, p. 29).

O efeito de luz não é alheio à fortuna crítica do artista, pois encontra-se na pedra de fundamento de alguns depoimentos de Arruda. No contexto da exposição *Assum preto* (2023), curada por Hans Ulrich Obrist no Ateneo de Madrid, o artista rememora num depoimento alguns procedimentos de sua poética. Ele manifesta ser conduzido pela sentença, não irrisória, de que não busca “representar a luz, [pois] tento revelá-la. Quero dizer, falo de descobrir a luz. (...) Sim, trata-se de desvelar a luz, não de criá-la” (Arruda, 2023, p. 23). Tal artista discorre acerca de sua, a princípio,



FIGURA 4.

Lucas Arruda, *Sem título*, 2025. Parte da série *Deserto-Modelo*. Óleo sobre tela, 24 x 30cm. Fonte: acervo pessoal do autor.

curiosidade de trabalhar com algo que teria uma luz no fundo, revelá-la e redescobri-la. Foi aí que comecei a usar esse método. Fiz um curso de História da Arte com o crítico Rodrigo Naves, que usa projetores de positivos antigos. A raiz desse curso começou a interessar-me pela luz que atravessa a pintura. [...] Para saber onde vai o amarelo, por exemplo, tenho que colocar amarelo em toda a tela. Logo vou deixando em algumas zonas e eliminando outras [...]. Necessito desordenar para poder organizar de novo (Arruda, 2023, p. 23-27).

Isto posto, Arruda cria uma pintura espessa, friccionando o material supostamente inócuo como se o pincel fosse um buril que deseja entalhar formas. A luz é (figura 5) revelada a partir do desejo de buscar na tela algo oculto, subjacente sob a superfície. Ela é descoberta, pois está incutida nas próprias camadas de tinta utilizadas pelo artista que decide a partir daí onde dispor as cores. À vista disso, concordamos com Polyana Quintella (2025, p. 1), autora do texto curatorial da exposição *Eclipse*, pois o visível em Arruda só pode ser abordado de soslaio, a partir de “véus que o tornam suportável à contemplação”.

Ela recorda que não se trata da luz direta derivada da “tradição pictórica clássica”, mas de um “fenômeno velado, que emerge do fundo”, daí ser “possível falar em monumentalidade e sublime, mesmo se tratando, muitas vezes, de telas de apenas 24 por 30 centímetros” (Quintella, 2025, p. 1). Se Arruda não adiciona, mas desvela a luz, entendemos a produção de telas como *Sem título* (figura 6), cujo grau de luminosidade é elevado o bastante para cegar os olhos do sujeito, encontrando-se ele doravante dentro da estrela que arde. Tal hipótese não é conclusiva, visto que ainda vislumbramos a linha do horizonte. Mas, o uso de tinta amarela sobre uma peça de tecido de linho de cor já amarela (figura 6) mistura céu e terra.

Não obstante Quintella recorde a impressão ocular de que a luz perpassa véus e não se dê frontalmente, entendemos que sua sentença



FIGURA 5.

Lucas Arruda, *Sem título*, 2025. Parte da série *Deserto-Modelo*. Óleo sobre tela, 24 x 30 cm. Fonte: acervo pessoal do autor.

acerca de tal luminosidade evadir o que desejou dela a tradição ocidental, ofertando-se em Arruda obliquamente, ignora outros artistas do Ocidente que se debruçaram sobre a luz tangencialmente. Embora o véu que a curadora cita lembre, vagamente, certos aspectos da noção de membrana ou película que Maurice Merleau-Ponty (1964, p. 175) tornou célebre em *Le visible et le invisible*, interessa-nos frisar que o texto de Quintella possui pontos em comum com uma declaração anterior do filósofo italiano Emanuele Coccia (2021, p. 31) acerca da pintura de Arruda.

O autor, sobre pinturas de Arruda expostas na já mencionada mostra *Assum preto*, escreveu ser imperativo não a reduzir, caudatoriamente, à história da pintura de paisagem. Trata-se, nas palavras do autor, “de uma virada de 180 graus” (Coccia, 2021, p. 33), ou seja, para ele a pintura de Arruda é irredutível àquela oriunda da tradição pictórica ocidental. Para Coccia, não há consenso sobre a origem da pintura de paisagem. Ele recorda a janela aberta de Leon Battista Alberti (1404-1472), no *Da pintura* (1435), o “quadrângulo de ângulos retos” (Alberti, 2014, p. 88); ou, ainda, a matriz de tal gênero como uma “fuga da realidade trágica e sangrenta que marcou o século XIX” (Coccia, 2021, p. 33).

Cita, ainda, os românticos da geração de Schiller, autores que viram no que chamamos paisagem um “substituto estético para a ideia de totalidade”, como “*trompe l’oeil* concebida para enganar o observador com a ilusão de fazer parte de um todo” (Coccia, 2021, p. 33). Tal comentário é pertinente a outro depoimento do artista, na exposição *Lugar sem lugar*¹⁰. Nela, o artista declarou, ao recordar a matriz da série *Deserto-Modelo*, ter ficado

¹⁰ Mostra itinerante exposta na Fundação Iberê Camargo, no Rio Grande do Sul, e em seguida, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, entre 2021 e 2022.



FIGURA 6.

Lucas Arruda, *Sem título*, 2024. Parte da série *Deserto-Modelo*. Óleo sobre linho, 94 x 113cm. Fonte: acervo pessoal do autor.

fascinado com a ideia de deserto — a vastidão, o vazio, talvez até como metáfora de uma pintura vazia. Acabei ficando com um espaço onde podia explorar diversas abordagens da pintura. Eu esfregava a superfície da tela com um pano e aparecia uma nuvem; eu riscava uma área e obtinha algo parecido com água. Todo esse processo abriu um novo campo de experimentação para mim e foi o princípio das paisagens. Foi apenas num segundo momento que percebi que eu estava lidando com uma pintura de gênero que tinha uma longa história por detrás (Arruda, 2020, p. 12).

Se a utilização de camadas de tinta a óleo cria uma espessura que revela a própria profundidade do corpo da pintura, o que se vincula à exploração do espaço pictural como tábula de inscrição de técnicas formais distintas, é preciso objetar o que significa uma “pintura vazia”. Neste sentido, a singularidade do *gesto poético* de Arruda parece residir na fricção a partir da raspagem da superfície da tela. O atrito do pano (para a aparição de uma nuvem), ou o risco da linha (para pintar algo como água), não produzem apenas objetos figurativos, mas um *meio* fluido. “Não sei exatamente quando aconteceu, mas num dado momento eu comecei a arranhar e raspar a tinta, e uma luz se abriu. Uma luz que tinha um caráter de revelação” (Arruda, 2021, p. 12).

Não se trata da figura da chuva, da tempestade ou da água, mas da criação de algo como um imagem fluida *pari passu* à própria fluidez das imagens. Tal sentença, longe de um comentário alhures a ser *aplicado* à plástica de Arruda, encontra respaldo na própria singularidade da obra do artista. *Sem título* (figura 7), por exemplo, é a pintura de uma tormenta alada, mistura de ondas e nuvens que se encontram com ventos.

Na obra abaixo (figura 8), o puro acontecimento da pintura é sua dissolução em bruma. Apesar das cores azul e cinza, as nuvens são iluminadas, matriz de uma variação de tons que a tornam mais ou menos escura, opaca em seus contornos, pois elas não são somente vaporosas,



FIGURA 7.

Lucas Arruda, *Sem título*, 2025. Parte da série *Deserto-Modelo*. Óleo sobre tela, 30 x 37cm. Fonte: acervo pessoal do autor.



FIGURA 8.

Lucas Arruda, *Sem título*, 2018. Parte da série *Deserto-Modelo*. Óleo sobre tela, 24 x 30cm. Fonte: acervo pessoal do autor.

mas úmidas. As nuvens de Arruda são, em última instância, a mancha de cor sem claro contorno, um borrão vaporizado na superfície da tela. Sua plasticidade recorda certas passagens de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), em *O jogo das nuvens* (c. 1810). Para ele, o ar, que contém umidade mesmo que esteja muito limpo, deve considerar-se sempre como um elemento opaco” (Goethe, 2012, p. 92). Surge, aí, o desejo do artista em buscar as imagens orgânicas, pois “os fenômenos atmosféricos nunca são estranhos ao olhar do poeta e do pintor” (Goethe, 2012, p. 45). Assim, as obras de Arruda confundem nuvens com um tufão (figura 8) que turva a tela e transforma-a numa penumbra.

Logo, entendemos o papel desempenhado pela sombra na plástica de Arruda, que não a torna uma simples privação de luz ou de visibilidade, mas um ensejo de conhecimento, pois afundar (*sombrer*) “é ver de dissolver a luz na sombra, o horizonte na queda, o eu no impessoal. É descobrir o controle voraz – e obstinado – do meio como potência de fluidificação” (Didi-Huberman, 2017, p. 33-34). Tal meio fluido não busca o aspecto visível de um espaço, mas uma matéria-lugar que no meio líquido é indicada pela turbulência.

À vista disso, é possível indagar a partir de Didi-Huberman (2017, p. 18) se podemos, ao contrário dos objetos, suprimir um meio fluido, composto de ar e água, pois a pintura (figura 7; figura 8) de Arruda parece concernir “mais ao meio visual que ao objeto visível”. Apesar de ser preciso considerar a diferença, de fundo filosófica, entre visível e visual¹¹, importa mais frisar que, a princípio, tal conceituação é válida para a apreensão da obra de Arruda. Afinal, tal artista desloca a relação figura e

11 A visibilidade concerne à emergência de detalhes representacionais, isto é, “elementos discerníveis enquanto signos” (Didi-Huberman, 1990, p. 16), enquanto a visualidade não trata de um “signo articulado”, não sendo legível, pois funciona como um “fenômeno”, “potência soberana do que não aparece visivelmente”, ou “constelações inteiras de sentidos” (Didi-Huberman, 1990, p. 22).



FIGURA 9.

Victor Hugo, *Le rocher Ortach*, 1864. Desenho, lápis, tinta marrom e aquarela, com realces em azul sobre papel creme, 7,4cm x 15,8cm. Acervo da BnF. Disponível em: <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/6619c9f0-7098-4881-907b-5a8d0c640141-rocher-ortach-2>

fundo¹², visto que turva o discernimento de elementos figurativos do fundo do quadro. Conforme um texto curatorial no catálogo da supracitada exposição *Lugar sem lugar*, “as pinturas de Lucas Arruda reportam-se a momentos. Inicialmente confuso sobre exterior e interior, o sujeito subitamente descobre-se dentro. Mas dentro de onde?” (Catunda, 2021, p. 30).

Nesse sentido, impõe-se retomar objetivamente a hipótese central do artigo, ou seja, que a pintura de Arruda se relaciona, ao mesmo tempo, ao sublime e à imanência, relação conjurada por Didi-Huberman (2017, p. 89). A formulação por parte de tal autor de uma teoria da imanência não é um consenso. Contudo, sua singular utilização do poema filosófico *De rerum natura*, de Lucrécio, para balizar investigações acerca da fluidez das imagens, sejam elas cabeleireiras, panejamentos, fluxos ou turbulências, ocorre há mais de duas décadas. Ao destacar o ato de ver como cingido a estar dentro do meio fluido, Didi-Huberman (2017, p. 17) dispõe intimamente sublime e imanência (*immanens*, “permanecer dentro”).

Didi-Huberman (2015, p. 110), desde *Ninfa fluida*, dispôs o poema *De rerum natura* como princípio das coisas (*rerum primordia*) e destacou Hugo como um artista, dentre outros, interessado em pintar o vento que passa. Para Didi-Huberman (2015, p. 110), a onipresença de Lucrécio no pensamento de Hugo “o conduziu ao caminho de uma física da turbulência apresentada como o princípio imanente de todos os movimentos naturais”. Teoria onde morfologias declinam-se ininterruptamente a partir do *primum mobile*, ou seja, desde uma força principal encontrada por Lucrécio na catástrofe.

Daí Didi-Huberman (2017, p. 88) retomar a obra escrita e gráfica de Hugo, como seu romance *Os trabalhadores do mar* (1866) e, inclusive, suas aguadas. Elas foram, muitas vezes, produzidas pela justaposição

12 Daí concordarmos com Vera Pugliese (2017, p. 29), para quem as referências miméticas permitem discernir elementos da relação figura e fundo ao menos desde a profundidade ilusionista instaurada, gradativamente, no Renascimento italiano.



FIGURA 10.

Victor Hugo, *Gros temps, la Durand*, c. 1864. Desenho, caneta, pincel, tinta marrom e aquarela, com realces em tinta branco, 19,2cm x 2,51cm. Acervo da BnF. Disponível em: <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/1417b1b7-51d9-404f-bc02-398957356ce1-gros-temps-durande>



FIGURA 11.

Lucas Arruda, *Sem título*, 2024. Parte da série *Deserto-Modelo*. Óleo sobre tela, 30 x 37cm. Fonte: acervo pessoal do autor.



FIGURA 12.

Lucas Arruda, *Sem título*, 2025. Parte da série *Deserto-Modelo*. Óleo sobre tela, 24 x 30 cm. Fonte: acervo pessoal do autor.

de camadas de tinta espessas o bastante para atravessar o recto do suporte, produzindo penhascos, promontórios e falésias mergulhadas na profundidade do oceano (figura 9). São, para Didi-Huberman (2017, p. 88), catástrofes naturais que dispõem tormenta física (*tourmente physique*) e tormento psíquico (*tourments psychique*). Trata-se, malgrado a singular diferença artística com Arruda, de criar um meio fluido que não apenas confunde céu e terra, mas onde a alta saturação cromática equivale ao baixo discernimento dos limites da linha fronteira de cada elemento formal (figura 10). Obras que deslizam, ritmicamente, para “a continuação oculta da natureza infinita” (Hugo, 2022, p. 59), pois “quando o infinito se abre, não há oclusão mais aterradora” (Hugo, 2014, p. 97).

O sublime foi encontrado por Hugo no fundo das coisas, *le sublime est en bas*, sentença que permitiu a Didi-Huberman trabalhar a obra do literário francês a partir do *clinamen* dos átomos em Lucrecio, teoria sobre a qual ainda nos debruçaremos. Não obstante, é preciso distinguir a relação entre Hugo e Lucrecio teorizada na obra didi-hubermaniana da hipótese própria ao nosso artigo. Portanto, importa agora assinalar, como deslocamento interpretativo, se a plástica de Arruda comporta tal clivagem entre sublime e imanência. Além disso, se seu gesto de raspar as telas, mesmo que sumariamente, pode ser abordado a partir da obra de Didi-Huberman e de seu retorno a Hugo ou Lucrecio.

Sunt lacrimae rerum

“Sentia em volta de mim um envoltório que era a alma dele.
(...) Aqui é que era o paraíso. Lá em cima é só o céu”

Victor Hugo

Frente às imagens repletas de luz de Arruda, até mesmo quando elas retiram sua fonte de luminosidade de um leito de obscuridade, torna-se

imperativo apontar que o padrão imposto pela tela abaixo (figura 11) é outro. O astro inserido no céu é fosco e opaco; sua forma é a projeção da sombra de qualquer corpo celestial. Outra imagem sideral, menos arredondada pois arrasada sob o peso da queda na massa dura do mar, é disposta na parte inferior da tela. Ela lança brilho sobre o entorno, ladeado por riscos de luz e clarões dourados. Reflexo ou não, encontramos diante de duas estrelas, uma ao céu e uma tombada sob as águas. A última, sol crestando ao vento, funciona como um braseiro, impelindo luminosidade e calor sobre o céu, que arde e queima em cor vermelho.

A rigor, concordamos com Gilles Deleuze (2025, p. 23) no curso *Sobre a pintura* que ministrou de maio a junho de 1981, para quem, na pintura como catástrofe, o que é pintado e o ato de pintar tendem a identificar-se um ao outro. Especifica o autor que tal identificação ocorre sob a forma “de atos de vapor, de bolas de fogo onde nenhuma forma conserva sua integridade, onde apenas traços sugerem” (Deleuze, 2025, p. 23). Este filósofo, ao comentar obras de Paul Klee (1879-1940), Paul Cézanne (1839-1906) e do já mencionado Turner, entabula que a catástrofe está no âmago do ato de pintar, pois o artista que produz átomos de cor e luz deve caminhar sob a chuva. Com efeito, mesmo que ele “faça um retrato, um vaso, uma tigela, mesmo que ele pinte sua mulher, sempre estará tentando fazer passar a chuva fina ou alguma coisa dessa ordem” (Deleuze, 2025, p. 30).

Aludimos, anteriormente, à garoa que passa na obra de Arruda, mas é preciso insistir que o procedimento plástico que a torna possível tornou-se uma constante em sua produção. Em *Sem título* (figura 12), Arruda pintou a chuva – ou seja, as gotículas de água que são carregadas pelo vento – a partir da produção de pequenos riscos, mais concentrados em determinadas regiões. Eles não são traços figurativos, mas crivos realizados pelo artista na diagonal ou na vertical da tela. Segundo o artista, como já explicitado, “num dado momento eu comecei a arranhar e raspar a tinta, e uma luz se abriu” (Arruda, 2021, p. 12). Tal processo

parece existir entre o esgrafito, afinal a tinta da camada superior é raspada para revelar subjacência, e o *frottage*, técnica que evidencia o extrato inferior a partir do crispo da camada superior.

Afirmamos, na esteira de Didi-Huberman (2017, p. 104), que a tormenta não é *representada*, mas *apresentada* a partir da raspagem. Assim, concordamos com o filósofo e historiador da arte francês que, diante da produção gráfica de Hugo (figura 9; figura 10), teorizou que pintar é produzir uma tempestade “seu real surgimento, pintá-la em ato, mas em miniatura, naturalmente. Tempestade real – fluida, acidental, causando danos”, mesmo que sobre a mesa de trabalho (Didi-Huberman, 2017, p. 104). Analogamente a Hugo (figura 10), a tempestade de Arruda (figura 12) danifica seu suporte. Esse artista contemporâneo não pintou apenas os aspectos visíveis da tempestade, mas o meio fluido onde podemos afundar, buscando mais o *processo* que o *aspecto* da tempestade (Didi-Huberman¹³, 2017, p. 105).

A rigor, a tempestade diluviana que cai sobre o solo advinda de nuvens pesadas (figura 14), ou o completo vazio da manhã pálida (figura 13), permitem-nos indagar se não vislumbramos a criação do mundo segundo o *Gênesis*, ou seu fim em maremoto. Afinal, no livro do *Apocalipse* (6: 13), “as estrelas do céu caíram sobre a terra, como a figueira deixa cair os seus figos verdes, quando é abalada por um vento forte”, como apresentado em alguns trabalhos de Arruda (figura 11). Embora o caráter religioso dessa poética não deva ser desconsiderado, a criação e destruição da natureza num fluxo contínuo – chuvas que caem continuamente, misturadas à neblina e ao mar (figura 13) –, recorda a formação da natureza em Lucrécio, o que se relaciona à sua teoria do *clinamen* dos átomos.

13 Didi-Huberman (1990, p. 187), já em *Devant l'image*, voltou a uma inflexão da palavra imagem que não implica nem a imagística, nem a reprodução, nem a iconografia, nem o aspecto figurativo. Ela pressuporia um questionamento radical vinculado mais a figura-figurante que a figura-figurada, ou seja, um ato, um trânsito, um processo ou um caminho, e não a imagem enquanto tábula de inscrição de elementos fixos.



FIGURA 13.

Lucas Arruda, *Sem título*, 2025. Parte da série *Deserto-Modelo*. Óleo sobre tela, 30 x 35cm cm. Fonte: acervo pessoal do autor



FIGURA 14.

Lucas Arruda, *Sem título*, 2019. Parte da série *Deserto-Modelo*. Óleo sobre tela, 24 x 30 cm. Fonte: <https://mendeswooddm.com/artists/32-lucas-arruda/works/31234-lucas-arruda-untitled-from-the-deserto-modelo-series-2019/>

Lucrécio (II, 216-293) escreve que “(...) se jamais declinassem, todas as coisas pra baixo,/ como gotas de chuva caíam no inane profundo,/ nem colisões haveria, nem choques seriam criados/ para os princípios: assim a natura nada criara”. A associação com telas de Arruda é frontal, pois ele pinta paisagens (figura 12; figura 13) onde a chuva cai incessantemente, tendendo para baixo e colidindo com o mar.

Além disso, Lucrécio (II, 26-215), num verso anterior, discorre acerca do que “chamamos de simulacros das coisas/ estes, como se fossem membranas a se descolarem/ da superfície das coisas, voejam por todos os lados/ pelas auras”. Simulacros são a pele, membrana ou película – isto é, a fina emanção – das coisas visíveis e invisíveis que formam gotas de águas, ventanias, sopros de ar, neblinas e ondas no mar, soltam-se destes elementos e vagueiam ritmadamente, atingindo o sujeito a partir dos sentidos. Declinando ininterruptamente no espaço, os simulacros encontram-se na matriz formativa da natureza, como todas as formas orgânicas que volteiam num torvelinho eterno estão na base da pintura de Arruda (figura 14).

A noção de *clinamen* lucreciana, ou seja, o desvio e a queda dos átomos, oportunizou a Didi-Huberman (2002, p. 13), em *Ninfa moderna*, conjugar as ações de *tombar* (*tomber*) e *aceder* (*accéder*), “duas ações que designam o mesmo verbo latino *accidere*”, pois “a situação de queda nada mais é que uma situação de imanência”. Na mesma chave, Didi-Huberman (2015, p. 113) explicita que as forças da natureza podem ser abundantes ou turbilhonantes, bem como desenfreadas ou destrutivas. Porém, caberia a nós “aceitá-las humildemente como o outro lado de sua fecundidade, senão internalizá-las: colocar, em suma, a turbulência e o conflito no âmago do próprio ser” (Didi-Huberman, 2015, p. 113). Daí ele conectar a imanência¹⁴ ao gesto

14 Todavia, não se trata de um *gestus* teórico isolado na constelação do recente pensamento francês, seja da filosofia ou da teoria da arte. Lembremos os livros de Deleuze que, junto a Félix Guattari (2010, p. 53), em *O que é a filosofia?*

do pintor, pois o que o artista traz à tona provém de sementes fluidas (pigmentos), lançados sobre a superfície da tela por meio de gestos corporais (da mão) e chuvas de gotas (do pincel), reproduzindo “na tela esse processo universal de geração que Lucrécio resumiu” (Didi-Huberman, 2015, p. 91).

Posteriormente, Didi-Huberman (2017, p. 89) escreveu que, diante do respeito à morfologia da natureza, à queda de seus átomos e ao fluxo das formas, “em termos estéticos, estamos evidentemente na esfera do *sublime*”. Neste sentido, podemos vislumbrar na pintura a fixação legível de determinadas figuras, mas, também, perceber o sublime pela ondulação das formas em turbulência. A pintura conteria em si aquilo que será pintado, donde o interesse pelo depoimento supracitado de Arruda (2021, p. 12), “[eu] esfregava a superfície da tela com um pano e aparecia uma nuvem; eu riscava uma área e obtinha algo parecido com água”. Numa outra tela do artista (figura 15) é o próprio mar que se abre para exibir uma cratera; a altura das ondas permite constatar que é o próprio oceano quem deseja mostrar seu fundo.

Tout court, no primeiro plano da imagem (figura 11) que abre esse eixo do artigo é possível ler “Fortuna” em letras garrafais. Raspada sobre a tela, a palavra recorda a sorte ou a aleatoriedade do fenômeno orgânico, o que condiz com os poderes de Fortuna enquanto divindade romana. Todavia, esta palavra e seu local de inserção recordaram-nos, imediatamente, de *Ma destinée* (figura 16), de Hugo, pintado quando da escrita de *Os trabalhadores do mar*. A onda de Hugo (figura 16) também se ergue num ímpeto, revelando o epíteto guardado sob suas espumas.

A partir das obras expostas em *Eclipse*, afirmamos que a plástica de

(1991), enunciou que “o plano da imanência é como um corte do caos” –, bem como alguns textos de Michel Serres (2003), principalmente *O nascimento da física no texto de Lucrécio: Correntes e turbulências*, publicado originalmente em 1997. Não obstante, há uma excepcionalidade na teoria de Didi-Huberman, que desloca o texto de Lucrécio para problemas que concernem, especificamente, a constituição de um *corpus* relacionado à teoria e história da arte.



FIGURA 15.

Lucas Arruda, *Sem título*, 2023. Parte da série *Deserto-Modelo*. Óleo sobre tela, 24 x 30 cm. Fonte: acervo pessoal do autor.

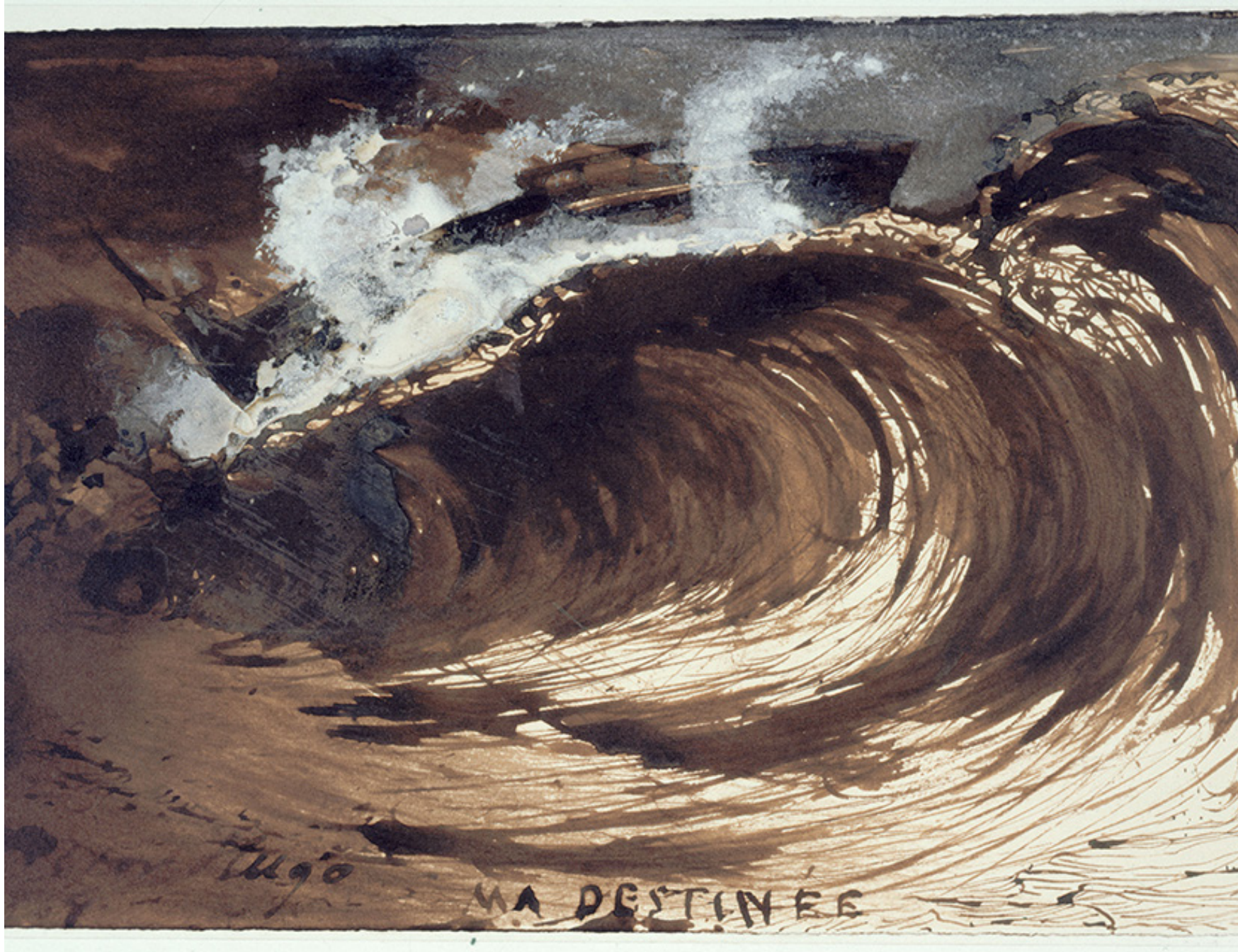


FIGURA 16.

Victor Hugo, *Ma destinée*, 1857. Desenho, caneta, lápis de tinta marrom e guache sobre papel vegetal, 17,2 × 26,4 cm. Maison de Victor Hugo, Paris. Disponível em: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/ma-destinee#infos-principales>

Arruda é sublime pela dimensão de suas paisagens, sua predileção pelos planos altos, alçando o céu ao infinito (figura 2; figura 3); sublime pela produção de uma tela que tematiza o vazio e a solidão, um deserto que se estende aquém do sujeito (figura 4; figura 5); sublime pelo seu fundo negro (figura 14); sublime pela intermitência de luz (figura 1; figura 6); sublime pelo título das obras, vinculadas à repetição infinita (figura 11; figura 12). Sublime, também, pois tal categoria em Hugo e em sua obra lida por Didi-Huberman concerne ao embaixo, à busca pelo fundo, ao encontro com o interior das coisas, dissolvendo-se o sujeito na experiência de escavar junto ao artista.

No presente artigo, o sublime não foi empregado como uma categoria totalizante ou arbitrária, taxativa de fechar as imagens numa aplicação estanque. O sublime permitiu-nos explorar a plástica de Arruda em sua irreduzibilidade de pintura, mostrando-se pertinente para a produção de conhecimento da poética de tal artista. Arruda não pinta o puro aspecto do mar, mas raspa a tela em busca de imagens encapsuladas e incutidas na própria espessura da tinta.

A produção didi-hubermaniana acerca da relação entre as noções de sublime e imanência acrescenta aos estudos anteriores da produção de Arruda, que possui uma fortuna crítica ainda incipiente, o respeito à articulação entre imagem e teoria. Permite, ainda, compreender a recorrência de determinados procedimentos plásticos na produção estudada, como a raspagem da tinta, a desestabilização da relação figura-fundo e a emergência da luz a partir da espessura da tinta.

Se Didi-Huberman (2017, p. 104) escreve “que o salpico de tinta na superfície de uma aguada responde mais ou menos às mesmas leis morfológicas que um salpico de espuma na superfície das águas”, é nítido, também, que as chuvas de Arruda (figura 12) são análogas às gotas de tinta lançadas pelo pincel sobre a tela. Por fim, a sequência de imagens escolhidas para o artigo e que se sucedem, de fato, num ritmo acelerado, coincidem com o regime centrífugo das próprias imagens. É a potência da

própria onda que a tudo engolfa.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.**
Chapecó: Argos, 2009.

ALBERTI. **Da pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

ARRUDA, Lucas. Entrevista concedida a Lilian Tone (2020-2021).
TONE, Lilian (Org.). **Lucas Arruda: lugar sem lugar**. Porto Alegre:
Fundação Iberê Camargo, 2021, p. 9-27.

ARRUDA, Lucas. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist. OBRIST,
Hans Ulrich (Org.). **Assum preto**. Madrid: Ateneo de Madrid, 2023, p.
21-31.

BENJAMIN, Walter. **Constelações**. Coleção textos singulares. Belo
Horizonte: Editora Autêntica, 2025.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG,
2009.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Infância berlinense: 1900. Belo
Horizonte: Editora Autêntica, 2022.

BRENNER, Fernanda. Without a Pier. In: **Lucas Arruda. Monograph**.
Paris: Cahiers d'Art, 2018. p.1-3. Disponível em: <https://website-mendeswood.artlogic.net/usr/library/documents/main/lucas-arruda-selected-texts.pdf>

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica acerca da origem das
nossas ideias do sublime e do belo**. Lisboa: Edições 70, 2013.

CATUNDA, Leda. Escotilhas temporais. TONE, Lilian (Org.). **Lucas
Arruda: lugar sem lugar**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2021,
p. 29-31.

COCCIA, Emanuele. Florestas del futuro. OBRIST, Hans Ulrich (Org.).
Assum preto. Madrid: Ateneo de Madrid, 2023, p. 35-39.

DELEUZE, Gilles. **Sobre a pintura**. São Paulo: n-1 edições, 2025.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l'image.** Paris: Éditions du minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa fluida.** Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa moderna.** Essai sur le drapé-tombé. Paris: Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa profunda.** Essai sur le drapé-tourmente. Paris: Gallimard, 2017.

FARRONATO, Milovan. **Two dawns:** a tumultuous one to begin and another along a seashore of sand to end. An orgasm in coral pink and an amethyst night, both preceded by a lustful dusk. *Online*, [s.l.], 2018, p. 1-5. Disponível em: <https://website-mendeswood.artlogic.net/usr/library/documents/main/lucas-arruda-selected-texts.pdf>

HUGO, VICTOR. **Do grotesco e do sublime. Prefácio de Cromwell.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

HUGO, Victor. **O homem que ri.** São Paulo: Estação Liberdade, 2014.

HUGO, Victor. **Os trabalhadores do mar.** São Paulo: UNESP, 2022.

HUGO, Victor. Les Malhereux. In: **Les contemplations.** Œuvres complètes. Paris: Taziri, 2017.

LONGINO, Pseudo. **Do sublime.** Tradução de Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

LUCRÉCIO. **Sobre a natureza das coisas**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

GOETHE, Johann Wolfgang. **O jogo das nuvens**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l'invisible**. Paris: Flammarion, 1964.

NANCY, Jean-Luc. **Le fond des images**. Paris: Galilée, 1993.

NANCY, Jean-Luc. **Le sens du monde**. Paris: Galilée, 2003.

NANCY, Jean-Luc. **Les muses**. Paris: Galilée, 1994.

PUGLIESE, Vera. Entre duas barcas: notas sobre regimes de visualidade e de discursos na história da arte. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 15, n. 31, p. 25-53, set./dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/125972/139257>

QUINTELLA, Pollyana. **Claro Enigma**. Folder, texto curatorial *Eclipse* (2025), Lucas Arruda. São Paulo: Mendes Wood DM, 2025. Disponível em: https://mendeswooddm.com/usr/library/documents/main/claro-enigma_pt.pdf

RAGAZZI, Alexandre; LEMOS, Maya. Repensar o sublime. Chamada aberta da revista **Palíndromo**, 2025. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/announcement/view/551>

SERRES, Michel. **O Nascimento da física no texto de Lucrecio: correntes e turbulências**. São Paulo: Unesp, 2003.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

SCHILLER, Friedrich. **Objetos trágicos, objetos estéticos**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2022.

SÜSSEKIND, Pedro. Schiller e a atualidade dos sublimes. In: **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016, p. 75-120.

SHARP, Chris. The Creation of Silence. In: **Lucas Arruda. Monograph**. Paris: Cahiers d'Art, 2018. p.1-4. Disponível em: <https://website-mendeswood.artlogic.net/usr/library/documents/main/lucas-arruda-selected-texts.pdf>

WACHTER, Ellen Mara de. Lucas Arruda. **Vitamin Press**: New York, 2017, p. 1. Disponível em: <https://website-mendeswood.artlogic.net/usr/library/documents/main/lucas-arruda-selected-texts.pdf>

Data de submissão: 10/12/2025

Data de aceite: 27/03/2026

Data de publicação: 19/05/2026