

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA / DEP. BAB

FLUIDOS E FAÍSCAS:

relações híbridas entre corpo e máquina

MARINA CESPE BITTENCOURT

DRE: 120131393

RIO DE JANEIRO

2025

Marina Cespe Bittencourt

FLUIDOS E FAÍSCAS: relações híbridas entre corpo e máquina

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de bacharel em Pintura.

Orientadora: Gabriela Di Battista Mureb

RIO DE JANEIRO

2025

CIP - Catalogação na Publicação

B624f Bittencourt, Marina Cespe
FLUIDOS E FAÍSCAS: relações híbridas entre corpo e
máquina / Marina Cespe Bittencourt. -- Rio de
Janeiro, 2025.
91 f.

Orientadora: Gabriela Mureb.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em Pintura, 2025.

1. pintura. 2. corpo. 3. máquina. 4. híbrido. I.
Mureb, Gabriela, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES - EBA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA / DEP. BAB

FLUIDOS E FAÍSCAS: relações híbridas entre corpo e máquina

Nome: Marina Cespe Bittencourt
DRE: 120131393

O estudante supracitado está ciente de que o Trabalho de Conclusão de Curso será publicado na Base Minerva/Sistema *Phanteon* da UFRJ e poderá ser integralmente publicado no site do Curso de Pintura da EBA – UFRJ. Compromete-se com a possível reformulação de seu material de apresentação conforme orientações da banca no prazo de 30 dias, visando sua posterior publicação *online*. O cumprimento desses requisitos é necessário para o lançamento da nota do estudante.

Aprovada em: 16/07/2025

Grau: 10

Profa. Gabriela Di Battista Mureb – Orientador(a)
EBA/UFRJ

Prof. Rafael Alonso Pinto
CLA/UNIRIO

Prof. Pedro Meyer Barreto
EBA/UFRJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, Darlene, que todos os dias me entrega pro mundo tendo a certeza que vou ganhá-lo, porque é isso o que boas mães fazem. Agradeço ao meu pai, Hélio, que sempre foi artista sem dizer, e me ensinou que eu posso criar qualquer coisa, de um furo na parede a qualquer máquina monstruosa.

Agradeço também ao meu irmão mais velho Mateus e meu irmão mais novo Fernando, que me ensinaram a cuidar e ser cuidada, perspectiva é a melhor coisa que um artista pode ter. Amo vocês, a nossa casa sempre foi a mais bonita.

Agradeço aos amigos que me acompanharam nessa jornada. Obrigada a minha amiga Bruna, que a 13 anos conhece os confins da minha alma e ainda quer continuar conhecendo. Obrigada a meu amigo João Victor, pelas palavras bonitas, feias e engraçadas, com você eu sou eu. Obrigada a minha amiga e colega de profissão Lice, pela conexão que é tão difícil de achar nessa vida, me enche de felicidade termos nos esbarrado tão cedo.

Agradeço a todos os meus amigos da EBA pelas trocas maravilhosas durante esses anos de curso. Meu trabalho surgiu também de muita conversa.

Agradeço ao corpo docente do curso de Pintura, por guiar meu caminho, e a minha orientadora Gabriela Mureb, por organizar todos os meus pensamentos mais confusos.

Dedico esse trabalho a toda falha, a todo erro que passou em minha vida. A todos os carros amassados, máquinas enferrujadas, a todo cansaço e incapacidade. A tudo que é só fluido e faísca.

Por fim, dedico esse texto (e a minha vida) à pintura, acho que seremos muito felizes juntas.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso aborda a minha produção artística, que através da linguagem da pintura propõe a fabulação imagética de híbridos entre corpo e máquina. A partir disso, propõe-se uma análise dos significados de ambas as categorias no capitalismo contemporâneo, de forma a criticar as noções de produtividade, trabalho e consumo. Exploro também os aspectos monstruosos que surgem da junção entre o ser orgânico e o técnico, assim como os elementos pictóricos que justificam e influenciam essa criação.

Palavras-chave: pintura; corpo; máquina; híbrido.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Registro da exposição *fluidos e faíscas*. Fonte: Fotógrafa Maria Ruch, 2024.

Figura 2 - Registro da exposição *fluidos e faíscas*. Fonte: Fotógrafa Maria Ruch, 2024.

Figura 3 - Marina Cespe. *Coreografia* (2024), óleo sobre tela, 10x50cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 4 - Marina Cespe. *Tentativa* (2024), óleo sobre tela, 60x80cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 5 - Marina Cespe. *About to I* (2024), óleo sobre tela, 20x20cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 6 - Marina Cespe. *About to II* (2024), óleo sobre tela, 20x20cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 7 - Fotografias de carros. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 8 - Marina Cespe. *Crash Crash* (2022), óleo sobre painel de madeira, 80x60cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 9 - Marina Cespe. *Máquina I* (2024), óleo sobre painel de madeira, 30x20cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 10 - Ulla Wiggen. *Förstärkare* (1964), guache sobre painel e gaze, 30x25cm. Fonte: Åsa Lundén/Moderna Museet. Disponível em: <https://ullawiggen.com/paintings-1963---1969.html>. Acesso em: 13 jan. 2025.

Figura 11 - Ulla Wiggen. *Kretsfamilj* (1964), guache sobre painel e gaze, 30x35cm. Fonte: Åsa Lundén/Moderna Museet. Disponível em: <https://ullawiggen.com/paintings-1963---1969.html>. Acesso em: 13 jan. 2025.

Figura 12 - Marina Cespe. *me moe, me moe* (2024), óleo sobre tela, 40x30cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 13 - Konrad Klapheck. *She-Dragon* (1964), óleo sobre tela. Fonte: WIKIART. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/konrad-klapheck/she-dragon-1964>. Acesso em: 22 jan. 2025.

Figura 14 - Marina Cespe. *Autocontrole* (2024), óleo sobre tela, 50x40cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 15 - Marina Cespe. *Embolar* (2024), óleo sobre tela, 40x30cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 16 - Detalhe da pintura *Tentativa*. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 17 - Marina Cespe. *Esgarçar* (2024), óleo sobre tela, 80x100cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 18 - Marina Cespe. *Autorretrato I* (2021), óleo sobre kraft, 20x20cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 19 - Marina Cespe. *Joia* (2023), óleo sobre tela, 40x30cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 20 - Marina Cespe. *Embrião I* (2024), óleo sobre tela, 20x20cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 21 - Francis Bacon. *After Muybridge: Woman Emptying a Bowl of Water and Paralytic Child on All Fours* (1965), óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Fonte: Site Francis Bacon.

Figura 22 – Francis Bacon. *Lying Figure* (1969), óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Fonte: Site Francis Bacon. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/after-muybridge-woman-emptying-bowl-water-and-paralytic-child-all-fours>. Acesso em: 7 mar. 2025.

Figura 23 - Detalhe do trabalho *Lying Figure*. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 24 - Marina Cespe. *Central* (2024), óleo sobre tela, 20x20cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 25 - Philip Guston. *Painter's Forms II* (1978), óleo sobre tela, 190.5 x 274.32 cm. Fonte: WIKIART. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/philip-guston/painter-s-forms-no-2-1978>. Acesso em: 13 jan. 2025

Figura 26 - Marina Cespe. *Coreografia III* (2024), óleo sobre tela, 70x50cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 27 - Marina Cespe. *Coreografia II* (2024), óleo s/ tela, 80x50cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 28 - Marina Cespe. *Coreografia IV* (2024), óleo s/tela, 80x120cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 29 - Marina Cespe. *Monstro I* (2025), óleo sobre tela, 170x120cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 30 - Marina Cespe. *Monstro II* (2025), óleo sobre tela, 170x120cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 31 - Detalhe lateral da pintura *Coreografia II*. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 32 - Detalhe lateral da pintura *Autocontrole*. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 33 - Detalhe lateral da pintura *me moe, me moe*. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 34 - Lee Krasner. *The Seasons* (1957), óleo e tinta de parede sobre tela, 235.6 x 517.8 cm. Fonte: Whitney Museum of American Art. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/6153>. Acesso em: 14. fev. 2025.

Figura 35 - Lee Krasner. *Combat* (1965), óleo sobre tela, 179.0 x 410.4 cm. Fonte: National Gallery of Victoria. Disponível em: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/5213/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

Figura 36 - Cecily Brown. *The girl who had everything* (1998), óleo sobre linho, 254.3 x 279.4cm. Fonte: Artlyst. Disponível em: <https://artlyst.com/features/cecily-brown-girl-everything-1998-significant-works-sue-hubbard>. Acesso em: 6 mar. 2025

Figura 37 - Cecily Brown. *Foxglove* (2001), óleo sobre linho, 121,92 x 152,4 cm. Fonte: Artnet. Disponível em: <https://www.artnet.com/magazine/features/finch/finch3-7-1.asp>. Acesso em: 6 mar. 2025.

Figura 38 - Gisele Camargo. *Brutos* (2018), acrílica e óleo sobre tela estucada na madeira, 170 x 170cm. Fonte: Instituto Pipa. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/gisele-camargo/>. Acesso em: 6. mar. 2025

Figura 39 - Gisele Camargo. *Brutos* (2018), acrílica e óleo sobre tela estucada na madeira, 170 x 170 cm. Fonte: Instituto Pipa. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/gisele-camargo/>. Acesso em: 6. mar. 2025

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 12 |
| CAPÍTULO 1 - FUNÇÃO E FALHA..... | 14 |
| 1.1 - Funções da máquina..... | 17 |
| 1.2 - Funções do corpo..... | 18 |
| 1.3 - Falha da máquina e do corpo..... | 19 |
| CAPÍTULO 2 - A MÁQUINA..... | 23 |
| 2.1 - Máquina como interesse..... | 23 |
| 2.2 - Máquina na pintura..... | 27 |
| 2.3 - Máquina e autonomia..... | 36 |
| CAPÍTULO 3 - O CORPO..... | 43 |
| 3.1 - Corpo como interesse..... | 43 |
| 3.2 - Corpo na pintura..... | 48 |
| 3.3 - Corpo e liberdade..... | 57 |
| CAPÍTULO 4 - O HÍBRIDO..... | 61 |
| 4.1 - Ciborgue..... | 61 |
| 4.2 - Híbrido e monstruosidade..... | 64 |
| CAPÍTULO 5 - ELEMENTOS PICTÓRICOS..... | 71 |
| 5.1 - Imprimatura neon..... | 71 |
| 5.2 - Representação e abstração como prática: diálogos com os trabalhos de Lee Krasner, Cecily Brown e Gisele Camargo..... | 76 |
| CONCLUSÃO..... | 84 |
| REFERÊNCIAS..... | 85 |
| ANEXO A - EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL..... | 88 |

INTRODUÇÃO

A relação entre o corpo e a máquina é uma discussão crescente na contemporaneidade, na medida em que dispositivos técnicos estão cada vez mais presentes na rotina do homem. Funcionando como uma extensão do corpo, eles se tornaram itens primordiais para vivermos e interagirmos com o mundo, e hoje necessitamos tanto de aparelhos cotidianos, como celulares, computadores, automóveis e eletrodomésticos como aqueles presentes na indústria.

Sob a lógica do capitalismo, porém, esse vínculo se intensifica de forma perigosa. Na atual realidade, inseridos nesse sistema, os indivíduos são pressionados a produzir de forma cada vez mais intensa no ciclo de trabalho e consumo, moldados para serem empregados e compradores estáveis, constantes, porém também adaptáveis a qualquer mudança no sistema. Ao mesmo tempo, os aparelhos técnicos são constantemente aprimorados para simular, complementar ou mesmo substituir a subjetividade e a força de trabalho humana. Hoje, portanto, ambas as categorias estão entrelaçadas pela lógica do capital.

É a partir dessas relações complexas criadas entre natureza e tecnologia no capitalismo que minha pesquisa em pintura se estrutura. Busco investigar as funções de um corpo e de uma máquina dentro desse contexto, mais especificamente, na sociedade de consumo. Para assim, através da pintura, explorar a falha dos encargos preestabelecidos por essa lógica, pensando qual a fatura de uma máquina destituída de seus sentidos primordiais e de um corpo fora de sua estrutura organizadora.

Busco analisar também a materialidade criada a partir da ligação entre essas duas categorias, pesquisando através da tinta o que seria uma máquina que adquire partes orgânicas e um corpo interceptado pela técnica, figuras híbridas que desafiam as fronteiras entre os dois domínios.

De forma crítica, procuro investigar a condição híbrida como um caminho para ressignificar e resistir às opressões ditadas pelas exigências de alta produtividade no neoliberalismo. Proponho uma fabulação pictórica que busca

romper com as categorizações tradicionais e que abra espaço para formas instáveis, errantes e ambíguas, livres de amarras fixas.

Com base nessa perspectiva, este texto tem como objetivo apresentar as motivações da pesquisa e analisar seus elementos e desdobramentos teóricos e visuais. No primeiro capítulo, abordo a função e a falha como aspectos fundamentais tanto do corpo quanto da máquina no contexto da sociedade capitalista. Em seguida, abordo cada um desses domínios de forma individual, para, no fim, analisar o híbrido gerado entre eles, explorando elementos que utilizei para traduzir essa pesquisa para a linguagem pictórica.

CAPÍTULO 1 - FUNÇÃO E FALHA

O meu trabalho em pintura se desenvolve a partir da pesquisa acerca das possíveis relações de hibridismo entre a máquina e o corpo. Associo esses dois elementos com intuito de explorar os temas de função e de falha, que compõem o cerne do meu trabalho e sobre os quais irei decorrer neste capítulo.

Na minha primeira exposição individual, com o título de *fluidos e faíscas*, apresentei minhas pinturas mais recentes, feitas entre 2023 e 2024, e que tinham como fio condutor a fabulação de um ser híbrido deslocado de suas funções. A partir dessa mostra, pude amadurecer o ponto central do meu trabalho, que é colocar em questão as funções do corpo e da máquina, assim como uma percepção acerca da relação entre os seus processos de decadência.

Figura 1 - Registro da exposição *fluidos e faíscas*



Fonte: Fotógrafa Maria Ruch, 2024

Figura 2 - Registro da exposição *fluidos e faíscas*



Fonte: Fotógrafo Maria Ruch, 2024

Essa poética é desenvolvida através de pinturas em óleo sobre tela, e suas composições surgem da junção de diversas referências. Para remeter ao corpo, pinto partes internas do organismo, seja a parte óssea, dente, imagens de tomografias e radiografias da coluna, costelas e bacia; seja a parte da carne, em que uso imagens de exames dos intestinos, fígado, rins, e também pesquiso o sangue, as veias e artérias e os músculos. No trabalho *Coreografia* (2024), criei uma sequência de pequenas imagens, inspiradas no resultado de uma tomografia do tronco. Busquei, com ela, representar a estrutura humana mediada por um dispositivo técnico.

Figura 3 - Marina Cespe. *Coreografia* (2024), óleo sobre tela, 10x50cm



Fonte: Arquivo pessoal

Quando trago a máquina para o trabalho, faço o uso da representação de maquinários industriais, motores, sistemas de engrenagens, braços robóticos, painéis de controle, fios e tubulações. Em *Tentativa* (2024), crio uma junção de engrenagens. Assim como na pintura de ossos e órgãos, parto de imagens que demonstram a precisão técnica e real desses instrumentos, e é através da tinta que imagino novas texturas.

Figura 4 - Marina Cespe. *Tentativa* (2024), óleo sobre tela, 60x80cm



Fonte: Arquivo pessoal

Desse modo, parto da observação de organismos e aparelhos para criar ficções que põem em questão suas próprias estruturas e operações. A junção dessas duas figuras na poética acontece pois identifico, entre máquina e corpo, uma relação já estabelecida na atual realidade, através de suas funções dentro da sociedade de consumo capitalista.

1.1 - Funções da máquina

As máquinas foram criadas com o intuito de realizar tarefas de forma mais eficiente e rápida. No contexto da sociedade ocidental, o desenvolvimento da tecnologia ao longo do tempo possibilitou que suas tarefas fossem ramificadas, fazendo com que acumulassem, assim, cada vez mais funções.

A Primeira Revolução Industrial, do Século XVIII ao XIX, marcou o início da criação das máquinas modernas. Antes já existiam instrumentos movidos por conversão de energia, mas foi nesse período que houve a difusão de seu uso, o que diferencia essa fase em relação às anteriores¹. Houve, no contexto da indústria têxtil do algodão na Inglaterra, o desenvolvimento da máquina de fiar, ao mesmo em que a força motriz da água tornou-se insuficiente para o crescimento industrial, pressionando o desenvolvimento da máquina a vapor².

Mais adiante, no final do Século XIX, foram desenvolvidas máquinas movidas a eletricidade, que possuíam vantagens como baixa perda de energia e facilidade de conversão em outras grandezas, como movimento, luz, calor e som, tornando os processos industriais mais eficazes e menos custosos. Na década de 1880, assim, foram desenvolvidos alternadores, transformadores e motores elétricos, ocasionando o surgimento de uma nova indústria, de material, geração e distribuição elétrica³.

Além disso, a refinação do petróleo, na década de 1850, influenciou a criação de motores de combustão interna, com o uso da gasolina e do gás como fontes de energia⁴. Essa nova tecnologia possibilitou a maior capacidade de carga em navios, e a criação de carros populares, moldando a indústria e a civilização do início do Século XX.

Mais recentemente, já na década de 1960, os primeiros braços robóticos foram implementados em fábricas, revolucionando a automação. Hoje, a tecnologia

¹ DATHEIN, Ricardo. **Inovação e Revoluções Industriais: uma apresentação das mudanças tecnológicas determinantes nos séculos XVIII e XIX**. Publicações DECON Textos Didáticos, n. 02/2003. Porto Alegre: DECON/UFRGS, 2003. p. 1.

² *Ibid.*, p.3.

³ *Ibid.*, p.6.

⁴ *Ibid.*, p.7.

conseguiu evoluir para a criação de máquinas inteligentes, capazes de agir sem a intervenção direta humana.

Apesar dessas grandes mudanças estruturais ao longo da história, a função principal da maquinaria e da inovação tecnológica no ocidente sempre esteve alinhada aos processos do desenvolvimento capitalista, que operam baseando o crescimento econômico na maximização de lucro⁵. Assim, o dever da máquina está primordialmente ligado às necessidades do sistema capitalista ocidental.

1.2 - Funções do corpo

A função do corpo, dentro da visão cultural do ocidente, está alinhada primeiramente a fatores científicos e biológicos, como o dever de agrupar todos os órgãos, garantindo a sobrevivência daquele ser e de sua espécie. O perfeito funcionamento desse organismo, com todos os aparelhos exercendo suas funções sem interrupção, é o objetivo central dessa vida humana ocidental.

Como um corpo também possui uma função social, ele acumulou, historicamente, diversos deveres de acordo com seu contexto cultural, religioso, político e econômico. No Século XX, com o avanço da industrialização e da comunicação em massa, houve, nas culturas ocidentais, uma nova ampliação das responsabilidades de um corpo, que passou a estar inserido dentro da lógica da sociedade de consumo.

Jean Baudrillard, em sua obra *A Sociedade de Consumo*, analisa os aspectos dessa sociedade marcada pelo capitalismo avançado, na qual a lógica de produção a partir da necessidade é substituída pela lógica da fabricação e consumo exacerbado de mercadorias.⁶ Assim, o autor defende que o indivíduo adquire um novo sentido, pois “o sistema precisa dos homens como trabalhadores (trabalho

⁵ ACYPRESTE, Rafael de; MOLLO, Maria de Lourdes Rollemburg. **A questão da maquinaria em Ricardo, Marx e Wicksell.** *Nova Economia*, Belo Horizonte, v. 31, n. 2, p. 587-611, 2021. p. 595.

⁶ BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo.** Tradução de Artur Morão. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2008. (Coleção Arte e Comunicação).

assalariado), como economizadores (impostos, empréstimos, etc.) e, cada vez mais, *como consumidores*." (BAUDRILLARD, 2008, p. 84.)

Nesse sentido, a função de um corpo inserido nesse sistema, além do âmbito biológico, trabalhista e da cidadania, hoje associa-se também ao ciclo do consumo. Isto é, para sustentar o perfeito funcionamento do sistema, de uma forma geral, os sujeitos precisam continuamente comprar produtos mesmo sem existir a necessidade de tê-los, somente para renovar o circuito da cadeia de produção.

1.3 - Falha da máquina e do corpo

Desse modo, tanto o corpo quanto a máquina estão relacionados à lógica da sociedade de consumo, atendendo às suas demandas. A partir disso, acredito que exista, no modelo econômico do capitalismo, a necessidade da falha nos propósitos de seus elementos para que haja a continuidade de seus processos.

O bom funcionamento do livre mercado, característico desse sistema, depende do cumprimento das tarefas designadas para seus componentes. Logo, um corpo tem a responsabilidade de realizar suas tarefas produtivas como trabalhar e consumir, e uma máquina deve realizar seus trabalhos automatizados, em diversos setores, na indústria, agricultura, transporte ou no ambiente doméstico.

Apesar da glorificação da produtividade, associada ao perfeito funcionamento desses equipamentos e indivíduos, acredito que exista incondicionalmente a necessidade da falha das funções para que o sistema como um todo atinja os seus objetivos. Na sociedade capitalista a destruição é tão essencial quanto a funcionalidade. Baudrillard (1970, p.42), em *A sociedade de consumo*, citado anteriormente, discorre sobre os objetos produzidos dentro desse contexto: "O que hoje se produz não se fabrica em função do respectivo valor de uso ou da possível duração, mas antes em função da sua morte, cuja aceleração só é igualada pela inflação dos preços."

O filósofo argumenta que o fim da vida útil dos produtos acelera a produção de mais itens, o que faz com que os indivíduos comprem os mesmos produtos mais vezes, sustentando assim a cadeia produtiva. É, portanto, extremamente valioso para esse esquema gerar objetos que propositalmente parem de funcionar em um curto período de tempo, pois isso significa que a compra e substituição por outro ocorrerá com mais frequência.

A obsolescência programada é um exemplo dessa estratégia, um termo utilizado para denominar especificamente a tática de projetar aparelhos para terem um número limitado de usos, novos modelos de eletrônicos lançados todos os anos para tornar os anteriores ultrapassados, mudanças de design de produtos para haver incompatibilidade entre versões, entre outros.

Nessa realidade, o consumo de um objeto está intrinsecamente ligado ao seu fim. Segundo Baudrillard, o uso é um mero intermédio entre a produção e a destruição, e seu propósito se cria a partir deles:

A sociedade de consumo precisa dos seus objectos para existir e sente sobretudo necessidade de os destruir. O <<uso>> dos objectos conduz apenas ao seu *desgaste lento*. [...] No consumo, existe a tendência profunda para se ultrapassar, para se transfigurar na destruição. Só assim adquire sentido. (BAUDRILLARD, 1970, p.43).

A compra e o uso de objetos dependem, portanto, da destruição e do desgaste para alimentar a cadeia produtiva no capitalismo. Assim, sem o ciclo de degradação e estrago não há a possibilidade da sustentação e sobrevivência da economia liberal, pois o objeto inserido nela só adquire sentido a partir da sua capacidade de ser descartado e rapidamente substituído.

Nesse sentido, tenho o interesse de trazer para meu trabalho a relação entre função e falha, temas que identifico como centrais para o funcionamento desse esquema. De forma crítica, busco pintar máquinas que tornam-se inúteis e corpos que erram, criando assim, híbridos fictícios, que apesar de não existirem no mundo real, buscam evidenciar a situação em que corpos e máquinas reais estão inseridos.

Nos trabalhos *About To I* e *About To II*⁷ (2024) produzi uma sequência em que existe, na primeira tela, uma boca atravessada por um pequeno painel de controle, e ,na segunda tela, uma explosão de engrenagens de uma máquina, tentando capturar a relação entre uma cavidade de um corpo e objetos técnicos, assim como a degradação de ambos os processos, demonstrada pela detonação.

Figura 5 - Marina Cespe. *About to I* (2024), óleo sobre tela, 20x20cm



Fonte: Arquivo pessoal

⁷*About To I* (Prestes a I) e *About To II* (Prestes a II): Título da obra da autora, tradução do inglês.

Figura 6 - Marina Cespe. *About to II* (2024), óleo sobre tela, 20x20cm



Fonte: Arquivo pessoal

Para desenvolver essa narrativa, é necessário o aprofundamento nos elementos que compõem os trabalhos, seus propósitos e desdobramentos. Para isso, discorrerei nos próximos capítulos sobre o elemento máquina e sobre o elemento corpo, para depois, em um último momento, me aprofundar no que seriam os híbridos formados por eles.

CAPÍTULO 2 - A MÁQUINA

Como dito no capítulo anterior, meu interesse parte da falha da função e se traduz na criação de híbridos entre o corpo e a máquina através da pintura. Neste capítulo irei discorrer sobre o elemento máquina, de onde surgiu o interesse por representá-la, e quais seus significados e desdobramentos no trabalho.

2.1 - Máquina como interesse

Minha pesquisa inicial tinha o interesse em refletir acerca dos objetos de consumo no capitalismo, sua destruição programada e seu descarte. A partir da leitura de Jean Baudrillard em *O Sistema dos Objetos e A Sociedade de Consumo*, citado anteriormente, me senti instigada a pensar os sentidos de um objeto, suas atribuições na sociedade contemporânea e como o liberalismo econômico transformou, ao longo do tempo, o modo em que nos relacionamos com esses bens.⁸

Dentro desse contexto, um objeto em particular que me interessava era o carro. No bairro em que vivo há uma grande concentração de oficinas mecânicas, cujos carros, no aguardo pela manutenção, são estacionados em filas nas calçadas, por falta de espaço dentro das oficinas. Passar por esses automóveis com defeito fazia parte do meu cotidiano e logo no início da pesquisa comecei a fotografá-los.

⁸ BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução de Ruy Jungmann. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Figura 7 - Fotografias de carros



Fonte: Arquivo pessoal

Levando em consideração essa perspectiva, produzi, durante o período de 2021 a 2023, pinturas com foco na representação de destroços de carros. No trabalho *Crash, Crash* (2022), pintei um carro com o interior à mostra, referenciando um que estava parado a meses na calçada da minha rua. Me interessava, com esse trabalho, pensar no veículo fora da sua função utilitária, na posição de descarte.

Figura 8 - Marina Cespe. *Crash Crash* (2022), óleo sobre painel de madeira, 80x60cm



Fonte: Arquivo Pessoal

Nessa composição, as peças que compõem a estrutura do carro encontram-se expostas, atravessando a carroçaria e tornando-se visíveis. Foi a partir desse trabalho que comecei a me interessar pelos mecanismos que compunham o automóvel, para além de latarias e lanternas amassadas.

Me inspirando no interior do carro, comecei, em 2024, a pintar máquinas industriais. Essa transição ocorreu pelo interesse no que existia de mecanismo no interior dos automóveis e que eu encontrei com mais potência nos instrumentos da indústria, visto que possuem um maior número de funções e sistemas mais complexos que os carros. Além disso, os dispositivos da indústria são projetados para ocuparem a maioria dos setores onde a tecnologia é necessária, enquanto os automóveis estão associados somente ao transporte e carga.

Também me interessou, nessa mudança de objeto de pesquisa, a diversidade de caminhos que eu poderia explorar. Ao tratar da máquina em um sentido mais amplo, posso não só abordar os objetos de consumo, como me aprofundar nos mecanismos que os produzem, dentro das fábricas. Assim, elas explicitam com mais clareza o ponto central do meu trabalho.

As máquinas industriais, diferentes de carros, eletrodomésticos, brinquedos, roupas, entre outros, carregam a origem da morte da funcionalidade desses itens, pois são delas que todos eles derivam. Elas compõem a base da sociedade de consumo, e é nela que começa o processo constante e ininterrupto de gerar bens que serão inevitavelmente descontinuados.

O trabalho *Máquina I* (2024), marcou o início dessa nova investigação, quando decidi trazer para a linguagem da pintura a parte de um braço mecânico, presente em uma máquina industrial. Atualmente, esse é o fio condutor do trabalho.

Figura 9 - Marina Cespe. *Máquina I* (2024), óleo sobre painel de madeira, 30x20cm



Fonte: Arquivo pessoal

2.2 - Máquina na pintura

Para traduzir a pesquisa para a linguagem da pintura, busco inspiração em artistas que pintaram máquinas. Ulla Wiggen é uma artista sueca que tinha máquinas como tema principal de suas pinturas no início da carreira. Entre 1963 e 1969 a artista pintou 30 trabalhos representando o interior de computadores, calculadoras, amplificadores e circuitos em geral.

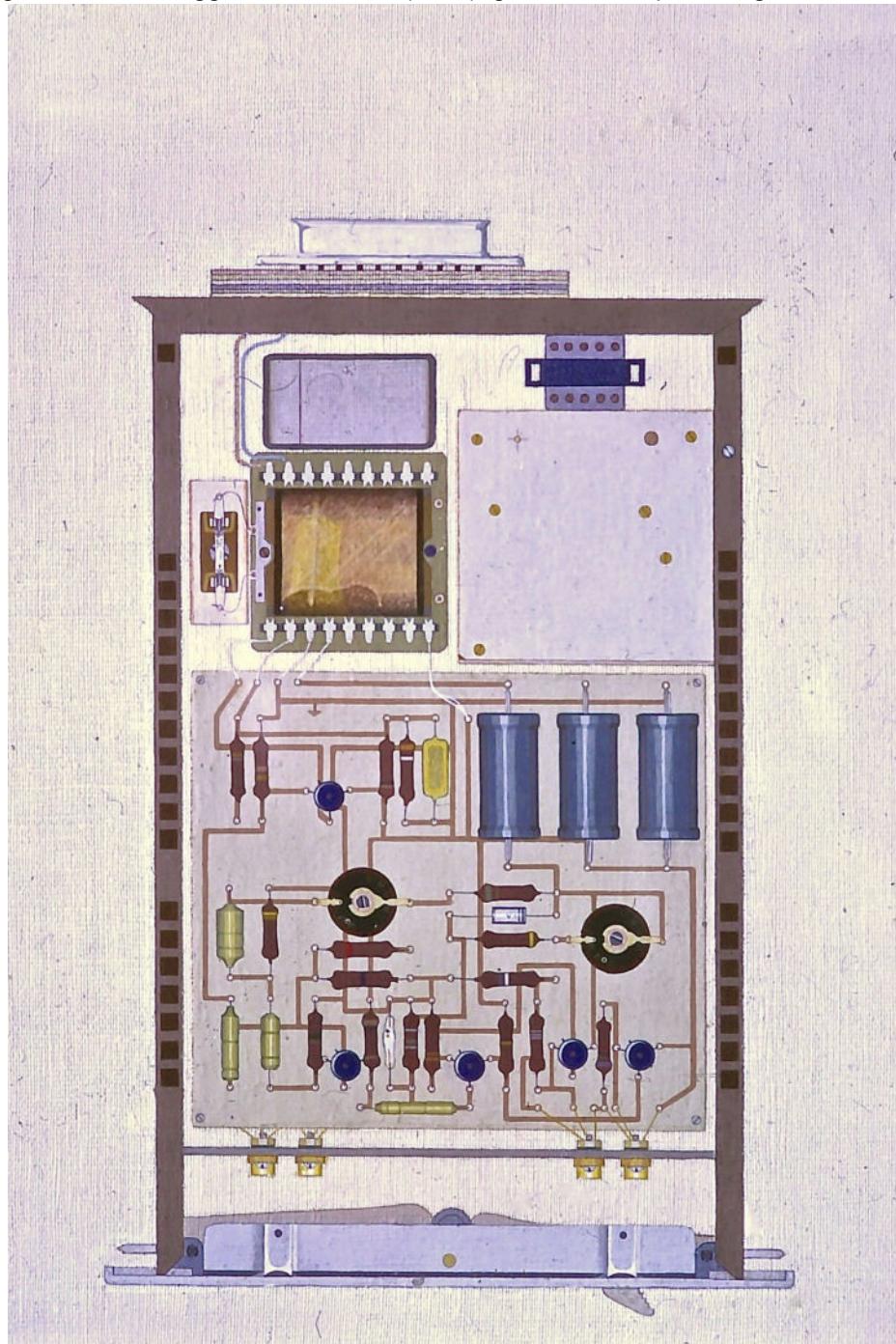
No trabalho *Förstärkare*⁹ (1964), é possível perceber os elementos eletrônicos desse aparelho – fios, capacitores, resistores e conectores – dispostos de maneira estruturada, criando uma rede interconectada que se assemelha a um diagrama técnico.

Apesar do primor em representá-lo, não é uma pintura informativa, um engenheiro poderia apontar rapidamente que os esquemas criados não funcionariam, pois não tinham coerência técnica¹⁰. Seu interesse era o de traduzir essas peças em pintura. Essa abordagem faz com que a máquina não seja apenas um objeto funcional, mas algo a ser contemplado esteticamente.

⁹ *Förstärkare* (Amplificador): título da obra de Ulla Wiggen, tradução do sueco.

¹⁰ BLOM, Ina. **Closed Circuit: Ina Blom on the art of Ulla Wiggen**. Artforum, 2019. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/ina-blom-on-the-art-of-ulla-wiggen-245073/>. Acesso em 13 jan. 2025.

Figura 10 - Ulla Wiggen. *Förstärkare* (1964), guache sobre painel e gaze, 30x25cm



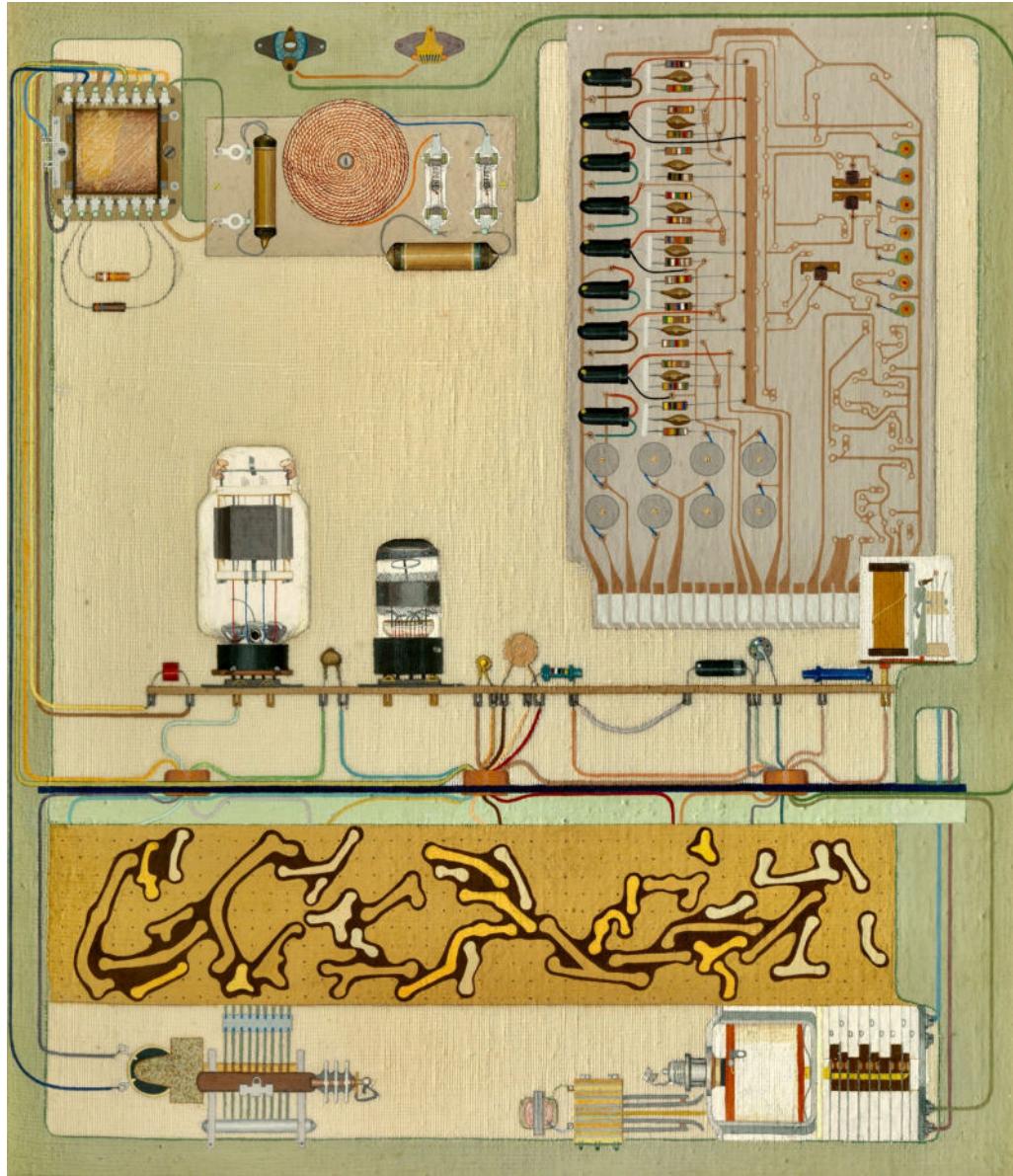
Fonte: Åsa Lundén/Moderna Museet

Já no trabalho *Kretsfamilj*¹¹ *Família de Circuitos* (1964), ela retrata um sistema elétrico com muita precisão, evidenciando resistores, capacitores e fios interligados. O título sugere uma relação entre os elementos técnicos e uma organização familiar ou social, o que provoca uma possível reflexão sobre como as

¹¹ *Kretsfamilj* (Família de Circuitos): título da obra de Ulla Wiggen, tradução do sueco.

tecnologias se organizam de maneira análoga a organismos vivos ou comunidades humanas.

Figura 11 - Ulla Wiggen. *Kretsfamilj* (1964), guache sobre painel e gaze, 30x35cm



Fonte: Åsa Lundén/Moderna Museet

As pinturas de Wiggen evocam um tratamento distinto do que era dado para as máquinas que compunham o novo mundo tecnológico da época. Em 1968, a artista participou de uma exposição intitulada *Cybernetic Serendipity*, em Londres, a primeira mostra do circuito europeu e americano de arte que tentou analisar o papel

da cibernética¹² nas artes contemporâneas. As peças expostas eram dispositivos cibernéticos em si, ou foram produzidas com o uso de computadores, que criavam designs gráficos, desenhos, filmes e poemas¹³.

Na produção artística desse período, portanto, a funcionalidade das novas máquinas era uma questão central, sendo as suas possibilidades operacionais mais relevantes do que sua representação imagética. Assim, os trabalhos de Ulla Wiggen, mesmo presentes nesse evento, encontraram-se deslocados dos seus interesses principais, pois seu interesse era tratar dos novos dispositivos tecnológicos através da pintura, realizando retratos aproximados do interior de uma máquina¹⁴.

No meu trabalho em pintura, busco evidenciar o tratamento pictórico de máquinas inventadas, sem o objetivo de produzir imagens que retratam com exatidão máquinas reais e funcionais, ao mesmo tempo em que busco tratar da relação da estrutura dessas máquinas com estruturas anatômicas humanas, também sem compromissos com a exatidão da realidade.

No trabalho *me moe, me moe* (2024), trago essa perspectiva através de uma máquina retorcida que entra (ou sai) de um buraco cheio de entranhas. O contexto em que a máquina está inserida, o tipo do aparelho industrial ou a função que ele ocupa não é relevante, os desdobramentos das superfícies desse ser técnico em contato com elementos corpóreos são minha preocupação exclusiva.

¹² Ciência que estuda os mecanismos da comunicação e do controle de máquinas, seres vivos e grupos sociais, procurando entender o tratamento da informação no interior destes processos como a codificação e a descodificação, a retroação ou realimentação e a aprendizagem, entre outros. APDSI. **Cibernética**. Disponível em: <https://apdsi.pt/glossario/c/cibernetica/>. Acesso em 23 abr. 2025.

¹³ CYBERNETIC SERENDIPITY. **Monoskop**. Disponível em: https://monoskop.org/Cybernetic_Serendipity. Acesso em: 14 mai. 2025.

¹⁴ BLOM, Ina, op. cit..

Figura 12 - Marina Cespe. *me moe, me moe* (2024), óleo sobre tela, 40x30cm



Fonte: Arquivo pessoal

Konrad Klapheck, artista alemão da vanguarda pós segunda guerra, também pintava máquinas, mas diferentemente de pensar o interior de seus sistemas, seus trabalhos se interessam em apresentar aparelhos sutilmente antropomorfizados, transmitindo possíveis aspectos psicológicos e sociais¹⁵. Suas pinturas representam

¹⁵ZWIRNER & WIRTH. Exhibition: Konrad Klapheck. 2007. Disponível em: <https://artmap.com/zwirnerwirthny/exhibition/konrad-klapheck-2007>. Acesso em: 23 abr. 2025.

máquinas de escrever, máquinas de costura, ferros de passar e outros dispositivos cotidianos, que muitas vezes aparentam ter características humanas, expressam sentimentos e inspiram associações peculiares¹⁶.

Em *She-Dragon* (1964), o artista apresenta uma máquina de costura isolada e em posição que aparenta ser de monumento, transformando esse dispositivo cotidiano em um ser que transmite imponência. O título também sugere uma associação mitológica à máquina, algo recorrente no trabalho de Klapheck, onde os títulos atribuem traços humanos a dispositivos técnicos, introduzindo assim dimensões políticas, e históricas de significado¹⁷.

Figura 13 - Konrad Klapheck. *She-Dragon* (1964), óleo sobre tela



Fonte: WIKIART

¹⁶GALERIE MICHAEL HAAS. Konrad Klapheck. Disponível em: <https://galeriehaas.com/artists/konrad-klapheck-7be1654e/>. Acesso em: 23 abr. 2025.

¹⁷ STÄDEL MUSEUM. Der Gesetzgeber. Disponível em: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/der-gesetzgeber>. Acesso em: 23 abr. 2025

Os trabalhos de Klapheck me auxiliaram a conceber diferentes reinterpretações que uma máquina poderia sofrer, e a pensar que o modo pelo qual os equipamentos são construídos na pintura me interessa mais do que sua representação com exatidão técnica. Assim, percebi que poderia criar seres rígidos e metálicos através do meu próprio olhar, trazendo aparelhos com desvios propositais que os associam a características humanas.

No trabalho “Autocontrole” de 2024 imagino uma máquina com torções e superfícies instáveis que soltam fluidos, em um processo de crise e falha. Com essa pintura busquei transmitir as sensações de desamparo e luto que surgem desse cenário, sentimentos normalmente associados à experiência humana, e não à da máquina.

Figura 14 - Marina Cespe. *Autocontrole* (2024), óleo sobre tela, 50x40cm.



Fonte: Arquivo pessoal

Desse modo, ambos os trabalhos, de Ulla Wiggen e Konrad Klapheck me auxiliam a aprofundar os tratamentos e elementos pictóricos que utilizo para representar as máquinas. Identifico, nessa prática, a invenção de novas formas para esses equipamentos, criando ficções maquínicas a partir das inúmeras

possibilidades que surgem através da pintura. Acredito, assim, que esses objetos imaginados adquirem aspectos de autonomia, se libertando de ideias preestabelecidas do que é uma máquina e qual é a sua função.

2.3 - Máquina e autonomia

Fora do universo pictórico, as máquinas reais são objetos criados exclusivamente para responder a comandos externos. Como discutido no primeiro capítulo, existe, nesse contexto, um vínculo das atividades maquínicas ao funcionamento do sistema capitalista ocidental, onde as máquinas que estão inseridas nessa realidade possuem o propósito exclusivo de responder às demandas do liberalismo econômico.

Partindo dessa necessidade, a utilização da maquinaria e seus avanços tecnológicos ao longo dos séculos estruturalmente diminuíram a necessidade de habilidades humanas nas atividades produtivas, pois as etapas de fabricação foram incorporadas pela máquina¹⁸. Assim, os dispositivos técnicos possibilitaram que tarefas outrora realizadas pela força de trabalho do homem fossem executadas com maior velocidade, regularidade e precisão, tornando o processo produtivo mais padronizado e eficiente.

Os instrumentos técnicos da indústria, diferentemente dos seres humanos, realizam tarefas repetitivas sem necessidade de descanso, sem suscetibilidade ao adoecimento e sem a variabilidade física e mental. Além disso, ainda que requeiram manutenção periódica e investimentos técnicos, as máquinas representam uma significativa redução de custos para as fábricas, uma vez que não necessitam de salários, direitos trabalhistas ou benefícios sociais. Dessa forma, estão intrinsecamente atreladas à lógica da alta produtividade e à redução de despesas operacionais, oferecendo mais vantagens para as demandas capitalistas do que o trabalho feito pelo homem.

¹⁸ ACYPRESTE; MOLLO, op. cit., p. 597.

Assim, a utilização das máquinas cria, em uma sociedade que prioriza a diminuição de despesas e maximização dos lucros, uma relação de embate entre o humano e a máquina, alimentando uma narrativa marcada pelo medo da substituição. Tal receio não se limita à possível perda de empregos, mas abrange também o temor de que as capacidades humanas gerais — físicas, sensoriais e cognitivas — sejam um dia superadas pela tecnologia¹⁹.

Nesse processo, o trabalhador contemporâneo sofre de constantes comparações com a máquina, sentindo a pressão para alcançar níveis de produtividade e precisão que mimetizam o funcionamento técnico. Espera-se desse indivíduo um desempenho constante, resistente ao cansaço e livre de falhas — uma expectativa inatingível que gera sofrimento psíquico, desvalorização do trabalho humano e aprofundamento da alienação. É possível perceber também, nessa realidade, que aquele que não consegue manter o ritmo ou atender aos padrões impostos de produtividade é, muitas vezes, considerado pouco eficiente, reforçando sua sensação de inadequação em relação às capacidades das novas tecnologias.

Apesar desse sentimento de receio que permeia a utilização das máquinas no âmbito do trabalho, é fundamental a defesa de que esses instrumentos técnicos são essencialmente criações humanas. Ou seja, apesar de serem objetos que mudaram as estruturas do trabalho como conhecemos hoje, são desprovidos de qualquer vontade ou consciência, não possuindo o poder de determinar por conta própria as transformações econômicas e sociais que ocorrem por sua causa. Assim, a precarização e as pressões que envolvem o trabalho humano em relação ao trabalho objetificado não são consequências inevitáveis do progresso tecnológico, mas o resultado de decisões tomadas dentro de uma lógica econômica específica.

É o ser humano, operando dentro do sistema econômico capitalista, que direciona o uso da tecnologia em favor da maximização dos lucros, criando uma relação opositiva entre a máquina e o humano. Desse modo, a maquinaria não precariza as condições de trabalho ou cria pressões irreais nos indivíduos dentro dele; são os interesses econômicos que instrumentalizam a técnica para reduzir ao

¹⁹ Para uma análise mais aprofundada, consultar: RAMA, Jander Luiz. Homem-máquina: desconfianças de um corpo pós-humano. Revista-Valise, Porto Alegre, v.2, n.3, ano 2, 2012.

máximo as despesas, mesmo que isso signifique a exclusão e o adoecimento estrutural de indivíduos dos processos produtivos. Para Marx:

considerada em si mesma, a maquinaria encurta o tempo de trabalho, ao passo que, utilizada de modo capitalista, ela aumenta a jornada de trabalho; [...] por si mesma, ela facilita o trabalho, ao passo que, utilizada de modo capitalista, ela aumenta sua intensidade; [...], por si mesma, ela é uma vitória do homem sobre as forças da natureza, ao passo que, utilizada de modo capitalista, ela subjuga o homem por intermédio das forças da natureza; [...] por si mesma, ela aumenta a riqueza do produtor, ao passo que, utilizada de modo capitalista, ela o empobrece etc." [...] (MARX, 2013 [1867], apud ACYPRESTE; MOLLO, 2021, p. 596)

O filósofo defende que as máquinas e o desenvolvimento técnico não são opressores em si. Pelo contrário, o uso da maquinaria, pode, através de seu funcionamento, criar mais tempo livre para os trabalhadores, diminuir o cansaço físico e mental, gerenciar melhor os recursos disponíveis e aumentar a riqueza dos trabalhadores. Mas as máquinas que estão em função dos lucros no capitalismo tornam os trabalhadores mais submissos à elas, ocasionando em mais horas de trabalho e na concentração da renda de poucos.

A partir dessa perspectiva, meu objetivo é criar ficções pictóricas que se apossam das máquinas como instrumentos para além da execução de atividades preestabelecidas pelo capitalismo. Isto é, busco imaginar instrumentos que se libertam de suas funções, destituindo-os de violências sociais que assombram o imaginário do trabalho e da própria existência humana. Desejo, assim, explorar a possibilidade de novos sentidos para a máquina que esteve inserida nessa lógica.

Busco, desse modo, imaginar seres que se abrem à desordem, à transformação e à reinvenção de suas superfícies. Ou seja, penso o que poderiam ser máquinas retorcidas, máquinas com o poder de respiração, da escuta, da dança, ou que poderiam ser articuladas, como uma coluna vertebral. Cogitar o que seria uma máquina maleável, com variadas texturas e encaixes que não fariam sentido no mundo real. Refletir qual poderia ser a fatura de uma máquina que tenha autonomia, diferentemente das máquinas alinhadas ao capitalismo. Fabular uma independência que faça esses instrumentos negarem a perfeição. Como dito no primeiro capítulo, uma máquina que possui a potência de falhar.

Enxergo, nesse exercício, a importância de se imaginar uma máquina que fuga dos automatismos extremos do capitalismo. A partir dessa ruptura simbólica, enxergo possíveis revisões acerca da relação entre seres técnicos e humanos, interrompendo a narrativa de que a maquinaria é inimiga e propondo, ao invés disso, reflexões acerca da libertação humana dos imperativos da alta produtividade.

Através da pintura, tento trazer esse manifesto através da representação de máquinas que desviam da mímese daquelas que existem na realidade. Apesar de partirem de referências fotográficas de mecânicas reais, as máquinas que crio têm, em suas composições, seus elementos associados à estruturas do corpo, buracos, superfícies retorcidas e cores saturadas que buscam expressar sensações que normalmente não estão relacionadas ao maquinário.

No trabalho *Embolar* (2024), pintei engrenagens que fogem das cores cinzas e do encaixe perfeito de um sistema mecânico real. Elas não possuem compromisso com o exercício de suas funções, formando um amontoado de partes técnicas que são diferentes entre si.

Figura 15 - Marina Cespe. *Embolar* (2024), óleo sobre tela, 40x30cm

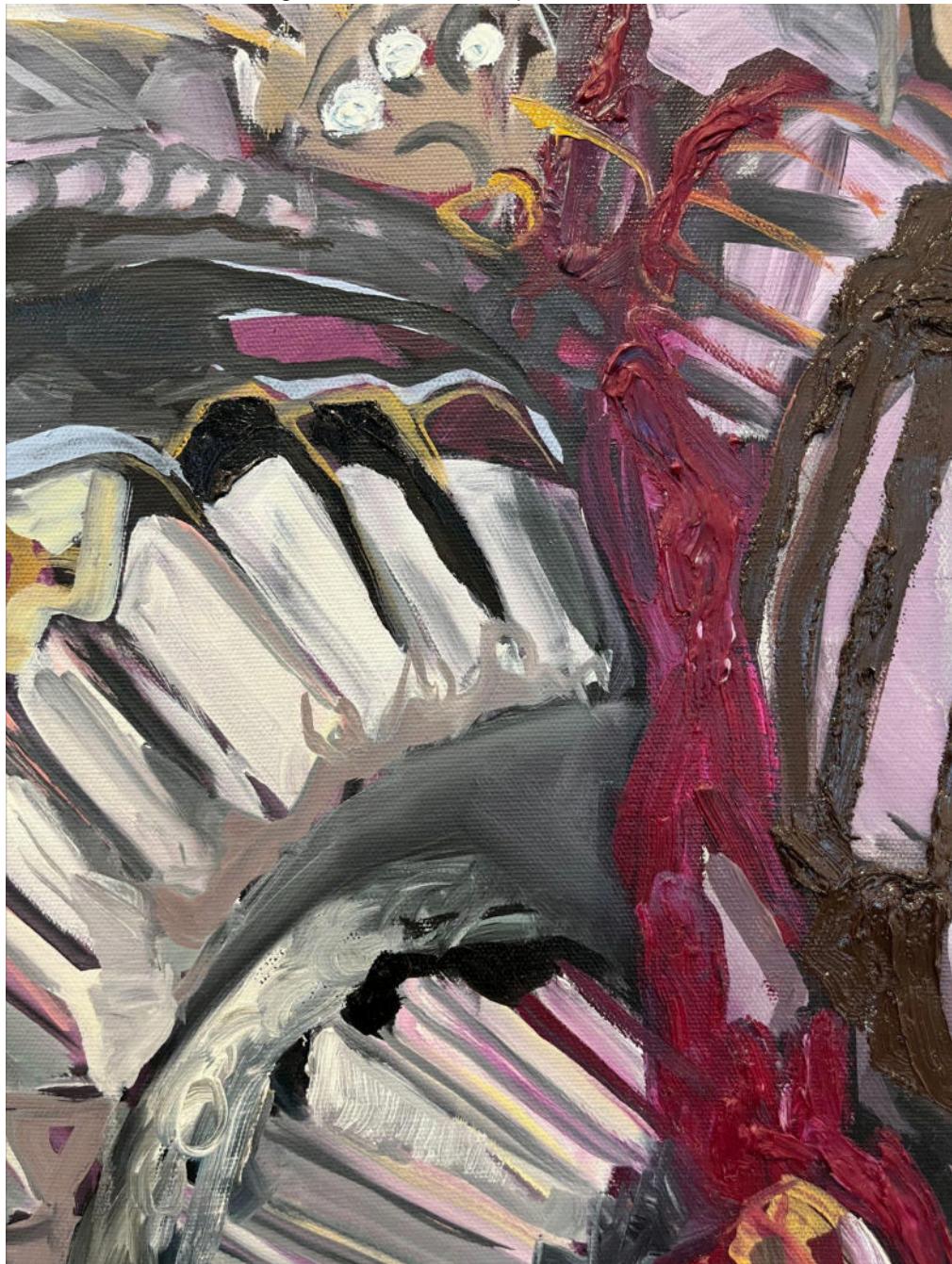


Fonte: Arquivo pessoal

Além disso, trago diferentes faturas em uma mesma pintura, através de partes em que o empastamento da tinta é muito evidente, formando relevos, e outras em que as camadas de tinta são tão finas que escorrem. Essa variação deixa

a máquina de tinta sem uma uniformidade de tratamento, sendo perceptível o caráter transicional e indefinido presente na pesquisa.

Figura 16 - Detalhe da pintura *Tentativa*



Fonte: Arquivo pessoal

Com essas técnicas, busco transmitir a ideia de que as máquinas das minhas pinturas possuem a característica mutativa em seu próprio sistema. São capazes de deixarem de ser retas e rígidas, convertendo-se para o oposto, superfícies retorcidas e saturadas, sugerindo um estado de constante alteração.

Na pintura *Esgarçar* (2024), diversos braços mecânicos se juntam e se multiplicam para cavar um buraco de carne na área central da pintura. Longe da finalidade para o qual foram criadas, essas máquinas operam baseadas em necessidades dadas por seu novo processo de transformação. Busquei, com esse trabalho, que as superfícies metálicas se multiplicassem e elas pudessem esgarçar o que há de corpo nelas mesmas.

Figura 17 - Marina Cespe. *Esgarçar* (2024), óleo sobre tela, 80x100cm



Fonte: Arquivo pessoal

CAPÍTULO 3 - O CORPO

O corpo é a outra parte que compõe os híbridos que crio através da pintura. Neste capítulo, irei discorrer sobre esse elemento, como ele surgiu na pesquisa, quais seus desdobramentos e como eu construo ele dentro do trabalho.

3.1 - Corpo como interesse

O corpo na pintura surgiu durante a pesquisa de objetos de consumo e seu descarte, através de alguns estudos soltos. “Autorretrato I” é um trabalho de 2021 em óleo sobre kraft em que trago a representação do interior da minha própria boca. Dentro da investigação do corpo, a cavidade bucal foi meu interesse de início.

Figura 18 - Marina Cespe. *Autorretrato I* (2021), óleo sobre kraft, 20x20cm



Fonte: Arquivo pessoal

Esse elemento entrou na pesquisa em um momento em eu senti a necessidade de colocar o organismo dentro do trabalho de uma maneira mais explícita. Até então, tratava dos objetos de consumo e suas implicações externas, mas cresceu em mim a vontade de trazer algo de interno, visceral. Isso porque, como estabelecido no primeiro capítulo, o corpo também está inserido nos sentidos do consumo, não só os objetos. Quis, assim, explorar essa estrutura orgânica, partindo da boca.

Influenciada pela funcionalidade dos objetos que eu representava paralelamente, me interessava pensar a função mecânica do dente, refletir sobre a

ação de morder e mastigar que os tornam estruturas que fragmentam outras estruturas. Cada dente da cadeia dentária possui uma função, são organizados e divididos pelo trabalho de triturar alimentos.

No trabalho *Joia* (2023), apresento o interior de uma boca atravessada por um espelho de dentista, que reflete o aparecimento de um dente rosado. Através da linguagem da pintura, busquei criar uma atmosfera em que a estrutura do dente exerce um protagonismo.

Figura 19 - Marina Cespe. *Joia* (2023, óleo sobre tela, 40x30cm)



Fonte: Arquivo pessoal

Apesar de me interessar pela figura dos dentes, o corpo sempre foi o interesse principal. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, portanto, me aprofundei em outras partes do organismo, pesquisando outros ossos que o

compõem. Assim surgiu no meu trabalho as pinturas de tomografias e radiografias, onde eu podia ver, além da parte óssea, partes da carne em diversos ângulos.

O trabalho *Embrião I* (2024) faz parte dessa pesquisa atual. Nele, eu trago uma pintura baseada em uma radiografia do joelho, em que eu exploro as repartições e texturas desse corpo em uma perspectiva de investigação das estruturas biológicas do corpo.

Figura 20 - Marina Cespe. *Embrião I* (2024), óleo sobre tela, 20x20cm



Fonte: Arquivo pessoal

3.2 - Corpo na pintura

Pensando no modo em que eu traduzo essa exploração do corpo para a linguagem da pintura, é importante falar de dois artistas que influenciaram esse processo. Francis Bacon e Philip Guston, cada um à sua maneira, exploraram o corpo através da pintura.

Francis Bacon foi um pintor irlandês que produziu durante quase todo o século XX, dos anos 20 aos anos 90. Suas obras exploram o corpo dentro do recorte da vulnerabilidade, sofrimento e violência, tratando também da sexualidade e do erotismo.

O corpo em seu trabalho é caracterizado por variadas deformações, mutilações, distorções e crucificações, que o coloca fora dos padrões normativos estabelecidos pela sociedade, sendo, assim, um corpo desviante. No trabalho “À maneira de Muybridge, mulher esvaziando tigela de água e criança paralítica de quatro”, de 1965, é possível perceber que o artista trata de corpos marcados e excluídos pela sociedade, e assim, os desloca ainda mais através de uma pintura que abstrai os formatos desses indivíduos.

Figura 21 - Francis Bacon. *After Muybridge: Woman Emptying a Bowl of Water and Paralytic Child on All Fours* (1965), óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm



Fonte: Site Francis Bacon

Apesar de imagens agressivas e trágicas, que evocam o horror, o objetivo de sua obra não está na representação de um fato, de um objeto, ou de uma deformação. Gilles Deleuze (2007, p.102), em seu livro *Francis Bacon: A lógica da*

sensação, afirma que o que interessa ao pintor seria a “violência da cor e da linha: a violência da sensação (e não da representação)”.²⁰ Isto é, o que interessa para o artista é a sensação que essas imagens provocam no espectador, mais do que a figura em si.

A violência da cor e da linha, seria, portanto, aquela transmitida pela fatura da pintura, e não pela残酷 presente na imagem que ela referencia. É através do volume de tinta e da paleta de cores que o artista desestrutura um corpo normativo, criando um novo, que provoca estranheza e desconforto.

Nas suas pinturas, esse corpo criado pelo artista possui elementos de um organismo funcional, como a pele e a carne, mas não existe neles uma estrutura organizadora. Isso pois as figuras não possuem a hierarquia das partes do corpo, com a cabeça na parte de cima, o tronco no meio e membros superiores e inferiores adjacentes a ele. Essas partes, na maioria de seus trabalhos, encontram-se misturadas através da fatura. Assim, o corpo perde sua organização, e tudo vira uma só massa de carne.

Na obra *Figura Deitada* (1969), é possível ver um corpo deitado numa cama. A superfície mais lisa e rosada indica a pele, mas na parte inferior não há mais o indicativo de uma contenção do corpo. A abstração toma conta da figura, e novas formas passam a incorporar esse ser.

²⁰ DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

Figura 22 – Francis Bacon. *Lying Figure* (1969), óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm



Fonte: Site Francis Bacon

Figura 23 - Detalhe do trabalho *Lying Figure*



Fonte: Arquivo pessoal

A construção desse corpo desestruturado interessa a minha pintura. No trabalho *Central* (2024), eu crio, a partir de um recorte do osso da bacia, novas partes que a constituem. No centro, há um retângulo vermelho, indicando uma parte

mecânica nesse corpo, com garras que mexem no novo buraco criado. Apesar de ser uma pintura da bacia, ela se encontra transformada por outros elementos.

Figura 24 - Marina Cespe. *Central* (2024), óleo sobre tela, 20x20cm



Fonte: Arquivo pessoal

Outro artista que me ajuda a criar um pensamento de corpo para a pintura é Philip Guston. A carreira do artista atravessa, em termos gerais, a pintura mural estadunidense da década de 1930, o expressionismo abstrato de Nova York dos anos 1950 e o regresso à figuração cartunesca e pessoal nos últimos anos de vida.

Nesse último momento, ao voltar a representação do que vê, seu foco torna-se sua própria vida e os aparelhos que o rodeiam.²¹

Os corpos na pintura de Guston, assim como as de Bacon, não são tratadas de forma anatomicamente precisa. Muitas vezes, eles aparecem distorcidos ou fragmentados, com membros desconexos, rostos deformados e partes do corpo ausentes ou irreconhecíveis. Na pintura *Painters Forms II* (1978), é possível ver uma boca que devora (ou vomita) tubos, latas, pregos, bitucas de cigarro, sapatos, pernas e outras formas não identificadas.²²

Figura 25 - Philip Guston. *Painter's Forms II* (1978), óleo sobre tela, 190.5 x 274.32 cm



Fonte: WIKIART

Neste trabalho, o artista junta partes do corpo com partes de objetos em um só amontoado, fazendo com elas se confundam e se interseccionem. A boca,

²¹PHILIP GUSTON.ORG. **Chronology**. Disponível em: <https://www.philipguston.org/home/chronology>. Acesso em: 26 abr. 2025.

²² MODERN ART MUSEUM OF FORT WORTH. **Philip Guston: Painter's Forms II**. Disponível em: <https://www.themodern.org/sites/default/files/gustoncard.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2025.

conectada às outras repartições, traz a criação de um novo corpo possível, com uma estrutura que não condiz com a de um corpo biologicamente correto. Assim, a pesquisa de Guston me auxiliou a amadurecer o pensamento de que um corpo construído pela pintura pode ter qualquer aparência, ele pode ser ambíguo, errado e pode possuir aspectos exagerados e fantasiosos.

A partir dessa possibilidade, minha pintura se dá através de uma fatura interessada em representar órgãos do corpo sem o compromisso descritivo. No trabalho *Coreografia III* (2024), criei uma sequência inspirada em um exame de tomografia, em que imagens de diferentes partes do tórax são mostradas juntas.

Apesar da inspiração anatômica, meu objetivo foi deslocar o posicionamento desses órgãos, diferenciando a pintura das imagens. Construi esse corpo aumentando certas partes e diminuindo outras, criando mais repartições para os órgãos, e adicionando novas estruturas, fictícias. Também alterei a saturação e o contraste como uma forma de criar uma atmosfera sombria para a pintura. As linhas vermelhas complementam esse processo, perfurando esse corpo e tornando-se uma parte estranha, mas constitutiva dele.

Figura 26 - Marina Cespe. *Coreografia III* (2024), óleo sobre tela, 70x50cm



Fonte: Arquivo pessoal

É dessa maneira que eu tento criar um corpo deslocado do que ele deveria ser, isto é, que falha em suas funções. Através das pinturas de Bacon e Guston, enxergo novas formas de construir osso e carne através da tinta, e percebo, nesse processo de criar o que seria um organismo sem estruturas hierárquicas e sem regras, que existe, nesses novos seres, um caráter de liberdade.

3.3 - Corpo e liberdade

Como dito no primeiro capítulo, um corpo funcional é aquele que realiza as atividades necessárias para sua própria sobrevivência, e é através de reações químicas, captações e transformações que ele garante seu bom funcionamento. Na *sociedade de consumo*²³, um corpo, além dessas funções biológicas, tem o propósito de se manter saudável para participar do ciclo produtivo, que é o de trabalhar e consumir, ininterruptamente.

No meu trabalho atual, imagino um corpo que não é fiel à estruturas fisiológicas, tornando-se um ser falho. Isso porque crio pinturas que representam partes do corpo humano, mas sem as exigências anatômicas, ou seja, sem a organização funcional intrínseca a um organismo.

Enxergo, nesse corpo estranho, a criação de uma liberdade a partir do deslocamento de seus encargos, pois sem a necessidade de cumpri-los, ele se tornará independente de qualquer obrigação. Assim, o escape das estruturas organizadas e hierárquicas do corpo é o cerne da representação do corpo no meu trabalho. Ao longo da pesquisa, identifiquei que essa investigação poderia evocar o conceito de *Corpo sem Órgãos* desenvolvido pelo artista e poeta Antonin Artaud.

Artaud foi um dos principais nomes do século XX no que tange a teatralidade do corpo como veículo de comunicação. O poeta preparou um discurso contra a supremacia da razão, ou melhor, àqueles que lhe davam tal preponderância. Defendeu, no teatro, o corpo como uma esfera de conhecimento, capaz de se opor a dicotomia do corpo-mente e pensar em um corpo por si só.²⁴

Antonin Artaud fez diagnósticos das artes e da própria civilização ocidental em escritos, em tom de manifesto, que visavam indicar uma determinada função para o teatro. O dramaturgo, tido como louco na vida adulta, passou por diversos processos psiquiátricos, com destaque ao hospital psiquiátrico de Rodez, no qual foi

²³ BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**, op. cit.

²⁴ MARCELO, Wulsdon. **Antonin Artaud liberto das amarras do juízo: o corpo sem órgãos como crítica ao pensamento ocidental**. Revista Entrelinhas, v. 7, n. 2, 2013, p. 279.

internado e submetido a tratamento de choque, o que lhe prejudicou a memória e o corpo. Já existia, em sua vida, o confronto entre a razão e sua mente de poeta.

O artista proclamou o termo *Corpo sem órgãos* pela primeira vez na transmissão radiofônica *Para acabar com o julgamento de Deus* (1947):

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força,
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.
Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.²⁵

Nesse trecho, ele fala da liberdade adquirida pelo corpo que já não está submetido às suas funções. Nesse sentido, um corpo sem órgãos é aquele livre das funções impostas pelos órgãos e das normas sociais que definem o que um corpo deve ser ou fazer. Ele não é um corpo literalmente sem órgãos, mas um que se recusa a ser reduzido a um sistema fixo de responsabilidades e significados.

É contra a ideia de que a organização interna do corpo é o princípio dele que Artaud se levanta, opondo-se aos instrumentos reducionistas, aos processos de docilização/adestramento do corpo e instrumentalização da vida. O poeta investe sua força em uma prática revolucionária, num caminho contrário ao investimento social, em que se objetiva a construção de um novo corpo, livre. Esse é um estilo de vida entendido aqui como um contraponto fundamental aos processos de encarceramento do corpo²⁶.

Deleuze e Guattari, ao observarem Artaud, desenvolvem o conceito de *Corpo Sem Órgãos* nas obras *Anti-Édipo*²⁷ e *Mil Platôs*²⁸. Para os filósofos, um corpo sem órgãos é aquele destituído de objetivo, que insiste em falhar em suas funções, e se cansou de seus próprios órgãos²⁹. Há, assim, uma desconstrução da figura do

²⁵ ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. In: VISSER, Joeri. **Antonin Artaud and the healing practices of language: how life matters in Artaud's later writings**. New York: Bloomsbury Academic, 2021. p. 105-106.

²⁶ SOARES, Flávia de Bastos Ascenço; HUR, Domenico Uhng. **A revolta do corpo em Artaud: Crueldade, Corpo sem Órgãos**. Ensaios, v. 8, 2021, p.18.

²⁷ GILLES DELEUZE; FÉLIX GUATTARI. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

²⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Coordenação da tradução: Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

²⁹ *Ibid.*, p. 9.

sujeito como unidade, identidade e síntese. No lugar de um organismo estruturado por órgãos e suas funções, surge um desejo descentralizado.³⁰

O corpo sem órgãos, segundo Deleuze e Guattari, não é de modo algum o contrário dos órgãos, ele não tem os órgãos como inimigos, a crítica é justamente à organização imposta aos órgãos, ao organismo³¹. Retomando as aspirações de Artaud, é preciso portanto encontrar uma forma desestruturada de pensarmos o corpo, pensá-lo não partir das potências produtivistas da natureza, da cidade, do trabalho e da indústria, mas como potência de liberdade, felicidade e dança. D&G falam que:

"Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o nariz, ver com a pele, respirar com o ventre [...]" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 10)

A possibilidade de um novo corpo, segundo os filósofos, é alcançada a partir da dissolução do eu como unidade, em que eles defendem: "Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide." (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 10). Nesse sentido, é uma questão fundamental para uma vida plena quebrar a hierarquia do corpo, alcançando a potência de um ser deslocado.

É nessa possibilidade de criar um corpo liberto que meu trabalho se constitui. Penso no corpo na minha pintura não só como a representação de vísceras, sangue, ossos da coluna e da bacia e sim como um deslocamento desses órgãos de seus lugares. Pensando na potência de um corpo sem órgãos, eu imagino um corpo que não é organizado por um organismo.

Percebo nas pinturas um corpo retorcido, que não quer mais ser condensado em uma unidade, ele quer se expandir. Para construí-lo, recolho imagens de exame de tomografia e radiografia de familiares e as coloco nas paredes do meu ateliê. Meu processo é juntar diversas referências em uma só pintura, na tentativa de criar um corpo que não existe na realidade, com órgãos conflitantes, número duplicado

³⁰ RAMACIOTTI, Bárbara Lucchesi. **DELEUZE: "como criar um corpo sem órgãos"**. Psicanálise & Barroco em revista, v. 10, n. 2, 2012, p. 122.

³¹ DELEUZE; GUATTARI, op. cit., p. 19.

de vértebras e vazios que não possuem um sentido real. Raramente utilizo só uma imagem de exame, geralmente vou trocando de referências ao longo da construção da pintura, para criar seres cujas partes vêm de inúmeras partes de um corpo.

CAPÍTULO 4 - O HÍBRIDO

Após analisar os significados e construções dos elementos corpo e máquina, tratarei, nesse capítulo, da criação de híbridos entre eles em alguns trabalhos. Para isso, cabe primeiramente contextualizar o conceito de Ciborgue e do texto *Manifesto Ciborgue* de Donna Haraway, para depois defender o que seria o híbrido, quais são suas características e de que modo ele é construído na pintura.

4.1 - Ciborgue

O termo Ciborgue é uma adaptação da palavra inglesa *cyborg*, que nasceu da junção das palavras cibernética e organismo. Essa designação surgiu nos anos 60 para tratar de um organismo humano modificado pelas descobertas da cibernética, que estuda os mecanismos de controle e comunicação em máquinas e seres vivos.³²

Os ciborgues são seres híbridos, possuindo, em geral, um corpo humano com partes substituídas ou aprimoradas por dispositivos eletrônicos ou mecânicos, associadas ao melhoramento das capacidades físicas e mentais de um homem comum. Relacionado às ficções científicas, ele traz à tona a relação de desconfiança do homem em relação a um outro ser, ao outro tecnológico. Desse modo, existe uma admiração ambígua pela criatura científica, que se desloca do fascínio contemplativo ao puro assombro³³.

Isso pois, ao mesmo tempo em que admira esse humano modificado, capaz de fazer mais, existe o temor de que suas partes de máquina superem o conhecimento humano e por fim, o homem em si. Se um aparelho técnico pode ocupar os mesmos lugares e realizar tarefas similares às de um corpo, surge a dúvida e o medo em relação à figura do ciborgue, pois nos faz questionar o que

³²CLYNES, Manfred E.; KLINE, Nathan S. Cyborgs and Space. Astronautics, set. 1960. Disponível em: <https://web.mit.edu/digitalapollo/Documents/Chapter1/cyborgs.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2025

³³RAMA, op. cit., p. 65.

realmente nos torna humanos, afinal. Tomaz Tadeu da Silva argumenta sobre essa questão existencial provocada pelo ciborgue:

Aquilo que caracteriza a máquina nos faz questionar aquilo que caracteriza o humano: a matéria de que somos feitos. A imagem do ciborgue nos estimula a repensar a subjetividade humana; sua realidade nos obriga a deslocá-la. (SILVA, 2000, p.15)

Com isso, ele quis expressar que à medida em que a tecnologia avança e pensamos o que constitui uma máquina, quais suas funções e que espaço ela ocupa na sociedade e na economia, nós humanos somos forçados a pensar, consequentemente, em quem somos, o que sentimos e pensamos. Isso porque, se dispositivos técnicos podem hoje também agir e até emular sentimentos, nós questionamos quais elementos nos tornam humanos, se é a carne, a consciência, a emoção, ou até fatores espirituais como a alma. A existência do híbrido necessariamente evoca essa crise.

A analogia do ciborgue faz, assim, com que o homem repense sua própria subjetividade e o convida a construir uma nova, menos isolada. Sua intenção é desafiar a ideia tradicional de que um ser humano é uma entidade fixa, puramente biológica e separada da tecnologia. Apesar do medo da dominação da máquina sobre o humano, perceptível nas ficções científicas e que assombra também o homem na atual sociedade capitalista, a figura do homem-máquina convoca a possibilidade de revermos e criticarmos o nosso próprio conceito de humanidade.

O *Manifesto Ciborgue* é um ensaio de Donna Haraway publicado em 1985 que integra um conjunto de posicionamentos feministas socialistas dos Estados Unidos sobre os movimentos de esquerda na década de 1980.³⁴ Com título que faz referência ao *Manifesto Comunista* de Karl Marx e Friedrich Engels (1848), o ensaio propõe a reflexão acerca da influência da ciência e da tecnologia sobre as relações sociais no final do século XX.

Dentro de um contexto de reivindicações políticas, Haraway propõe uma identidade não específica, onde as fronteiras entre organismo e máquina se tornam

³⁴ HARAWAY, D, *Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX*. In: D. Haraway, H. Kunzru, & T. Tadeu (Org.) **Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós-humano**. Minas Gerais: Editora Autêntica, pp. 33-118, 2009.

fluidas. Esse hibridismo permitiria a imaginação de um mundo sem gênero, provocando o rompimento dos dualismos que estruturam a lógica ocidental, que colocam o humano e a máquina como opositos, incompatíveis e sempre em conflito.³⁵

A filósofa defende que devemos aceitar que a identidade fluida criada entre homem e máquina é um poderoso símbolo da tentativa de superação dessas dominações, e que auxiliaria a construir um mundo mais livre, a favor das diversidades. Ao abraçarmos a fusão com a tecnologia, ao invés de buscarmos um ideal de corpo e máquina opositos e puros, poderemos reimaginar a nossa subjetividade de forma crítica e subversiva. Haraway acredita ainda que essa integração não é uma possibilidade distante, e sim uma realidade presente:

No final do século XX, neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues. O ciborgue é nossa ontologia; ele determina nossa política. (HARAWAY, 2009, p.37)

Com isso, ela quis expressar que já somos inevitavelmente ciborgues no sentido político. O mundo real é essencialmente feito de interações, contaminações e fusões, além de que vivemos hoje em uma sociedade mediada pela tecnologia, e celulares, computadores e aparelhos no geral já fazem parte de quem somos. Além disso, o nosso corpo é modificado pela ciência, seja através de avanços na medicina, como vacinas e remédios, seja através da possibilidade do uso de próteses, marcapassos e braços e pernas mecânicas. Já somos, assim, socialmente híbridos.

Acredito que devemos reconhecer e tentar tomar posse dessa existência que já é híbrida, como um caminho para criticar seus aspectos perigosos. Através do meu trabalho em pintura, proponho ocupar esse estado intermediário, carregado de conotação opressora e controladora ditadas pelas ficções científicas e pelo capitalismo, como um lugar de invenção e subversão. Meu objetivo é criar seres cujas identidades insinuem os riscos da junção entre esses domínios, máquinas que

³⁵ *Ibid.*, p. 38.

falham e sentem, junto a corpos deslocados de suas posições fixas, criando algo terceiro, sem fronteiras ou limites.

É nesse entremeio que podemos imaginar um ser dissociado de dualismos e regras preestabelecidas. Além disso, podemos conceber um corpo que se liberta da lógica da produtividade e do consumo, da mesma forma que podemos conceber máquinas que não sejam meramente instrumentos de trabalho ou dominação, mas entidades com a capacidade de transformação.

4.2 - Híbrido e monstruosidade

Criado a partir da junção de uma máquina com mais autonomia e de um corpo liberto, acredito que os híbridos no meu trabalho evoquem aspectos monstruosos. Isto é, ambos os elementos formam composições pictóricas em que tornam-se um só ser, deixando de estar dentro das categorias máquina e corpo e passando a estar em um terceiro lugar, o limite entre elas. Acredito que a indefinição classificatória dos híbridos provoque uma relação direta com a definição de monstruosidade.

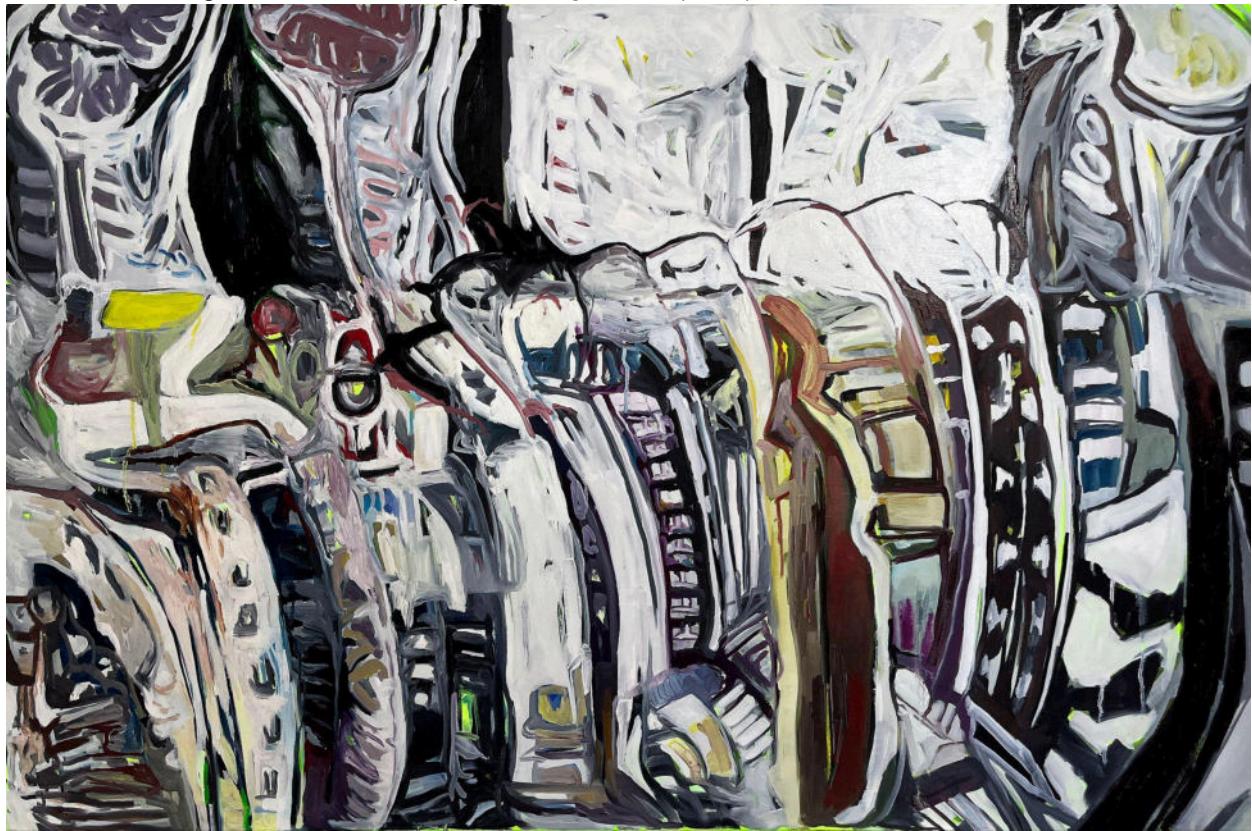
Nos trabalhos *Coreografia II* (2024) e *Coreografia IV* (2024), percebo que existe a criação desse ser indefinido. Na primeira pintura, criei um atravessamento de uma parte maquinal amarela em uma sequência de colunas vertebrais, e na segunda, engrenagens interrompem e são interrompidas por partes da coluna. Ambos os trabalhos trazem a dimensão estranha e confusa desses atravessamentos.

Figura 27 - Marina Cespe. *Coreografia II* (2024), óleo s/ tela, 80x50cm



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 28 - Marina Cespe. *Coreografia IV* (2024), óleo s/tela, 80x120cm



Fonte: Arquivo pessoal

Enxergo que o híbrido criado a partir da junção dessas duas categorias é intrinsecamente indefinido e também questionador da forma pois não tem uma fixa. Ele pode se comportar de infinitas maneiras, combinando inúmeras partes de corpo e inúmeras partes de máquina para se estabelecer dentro da pintura.

Percebo diálogos desse híbrido com o monstro de “Frankenstein”, livro de Mary Shelley, considerado um dos primeiros exemplos de ficção científica, publicado pela primeira vez em 1818.³⁶ No enredo, Victor Frankenstein, um cientista à beira da morte, conta a sua história a Robert Walton, um explorador. Anos antes, fascinado por anatomia, Victor desenvolve um método de dar vida para a matéria inanimada, e gera uma criatura feita de partes de cadáveres. Ao vê-la, porém, fica horrorizado e a abandona. A história se desenrola com a criatura solitária tentando criar vínculos com humanos e sendo rejeitada, o que a faz buscar vingança contra seu próprio criador que a largou.

³⁶ SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. London: Penguin Books, 1994. (Penguin Popular Classics).

A máquina construída de carne³⁷ do Dr. Frankenstein, é uma combinação de várias partes de diferentes corpos que juntas superam em muito as habilidades humanas, característica vista também nos ciborgues, falado anteriormente, mas que tomam forma em um ser monstruoso, que rompe com a ideia de um corpo íntegro e natural, e que por isso é rejeitada.

Percebo semelhanças desse monstro literário com os híbridos que crio, pois eles também surgem de vários elementos que foram destituídos de sentido e que juntos formam um ser indeterminado e cheio de fragmentos aglutinados. Acredito que os híbridos tenham aspectos monstruosos e que, por isso, estejam fora de qualquer categoria classificatória. Jeffrey Cohen, em *A cultura dos Monstros* (sete teses)³⁸ defende que a existência do monstro resiste a qualquer inclusão em categorias:

Eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção. (COHEN, 2000, p.30)

Nesse contexto, os monstros causam desconforto por estarem na fronteira das categorias e nunca submetidos a elas. Eles se recusam a fazer parte da ordem classificatória das coisas, introduzindo a crise da classificação específica, e existindo em uma realidade que permite a polifonia, a reação mista e a resistência à integração³⁹.

O aspecto perigoso e a ameaça de destruição dos limites, argumentado por Cohen, oferece, porém, muito mais do que o medo e o assombro. Ao contrário de apenas romper com os sistemas de organização, ele é também um convite a perceber o mundo através de outros métodos, novas concepções que não se limitam ao racionalismo científico, mas que se abrem ao imaginário, à fantasia. O

³⁷ RAMA, *op. cit.*, p. 65.

³⁸ COHEN, Jeffrey Jerome. *A cultura dos monstros: sete teses*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da.

Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

³⁹ *Ibid.*, p. 31.

monstruoso encarna o desejo de existir fora da norma, de tensionar aquilo que é estabelecido como natural, e é dessa condição que me interessa tratar.

Através da tinta, busco criar figuras monstruosas que habitam as fronteiras entre corpo e máquina. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, como abordado nos capítulos anteriores, iniciei a produção pictórica com representações mais claras e isoladas de corpos humanos e de elementos mecânicos. No entanto, à medida que o trabalho se aprofunda, essa separação vem diminuindo cada vez mais, e a pesquisa como um todo abraça orgulhosamente a potência contida no cruzamento dessas duas formas.

Esses seres, embora por vezes remetam a ciborgues ou a figuras monstruosas no geral, pelo aspecto da indefinição de categorias, não se fixam em superfícies já dadas. Isto é, não são ilustrações baseadas em ficções científicas, romances ou conceitos em que essas criaturas já foram imaginadas. Ao contrário, são construídas através da pintura e não anteriores a ela, método que busca sempre criar algo novo, e que oscila entre o reconhecível e o indistinguível. São, acima de tudo, figuras abertas, monstruosas no sentido mais potente do termo, anunciando não o que é, mas o que pode vir a ser.

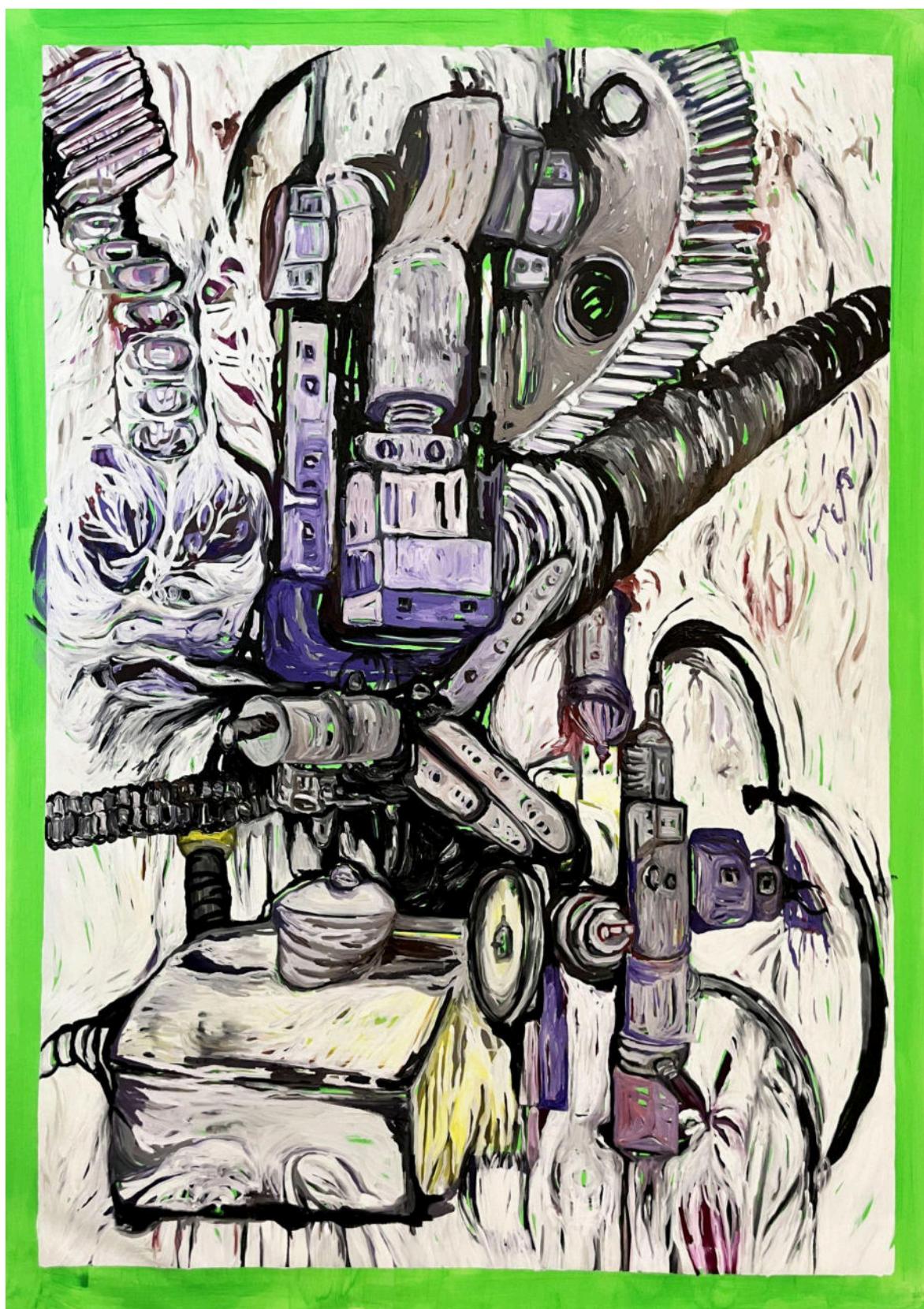
Os trabalhos *Monstro I* (2025) e *Monstro II* (2025), buscam tratar desses seres que inventam novas formas de existir fora dos limites das categorias. O primeiro monstro retrata as superfícies de uma máquina que possui coluna e vértebras e que explode, enquanto o segundo traz um maquinário confuso, com pulmões. Com eles, quis tratar de um espaço monstruoso, que tem o poder de transgredir limites, refletindo aquilo que é anormal, estranho e perigoso.

Figura 29 - Marina Cespe. *Monstro I* (2025), óleo sobre tela, 170x120cm



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 30 - Marina Cespe. *Monstro II* (2025), óleo sobre tela, 170x120cm



Fonte: Arquivo pessoal

CAPÍTULO 5 - ELEMENTOS PICTÓRICOS

Após argumentar sobre os desdobramentos conceituais e formais do trabalho, explicarei, neste capítulo, dois aspectos importantes na construção da pintura, o processo de imprimatura e a junção da representação e abstração no pictórico.

5.1 - Imprimatura neon

Na maioria das telas, realizo um processo de imprimatura, queimando-as com cores fluorescentes, geralmente de verde, mas também de vermelho, rosa e amarelo. Acredito que essa camada inicial estabelece um marco temporal na pintura, no sentido em que sugiro que estou pintando sobre híbridos de máquinas e corpos nos dias de hoje. Um tempo em que a artificialidade, a tecnologia e o excesso visual moldam o modo de percepção do mundo.

O pigmento fluorescente, por si só, carrega um vínculo com a contemporaneidade. Isso porque ele começou a ser sintetizado artificialmente na década de 1930, um processo muito recente em relação aos pigmentos mais tradicionais, utilizados desde a antiguidade.⁴⁰ Além disso, seu uso artístico e cultural só se popularizou na década de 1960, quando as cores fluorescentes começaram a aparecer em pôsteres, roupas e brinquedos, e também no movimento artístico *Pop Art*.⁴¹ Assim, a fluorescência evoca um universo estético altamente contemporâneo, que se afasta dos tons terrosos e naturais tradicionalmente associados à uma pintura mais antiga.

Acredito também que cores saturadas e brilhantes fazem parte do imaginário contemporâneo, sobretudo de gerações nascidas após a virada para o século XXI. Me incluo nesse grupo de pessoas que foram expostas desde cedo a reprodução

⁴⁰ LINDBLOM, Keith. **DayGlo fluorescent pigments**. American Chemical Society. Disponível em: <https://www.acs.org/content/dam/acsorg/education/whatischemistry/landmarks/dayglo/dayglo-fluorescent-pigments-historical-resource.pdf>. Acesso em: 18 mai. 2025.

⁴¹ *Ibid.*

em massa de desenhos e publicidades com cores altamente saturadas e apelativas, além de interfaces digitais que abusam da intensidade cromática para chamar a atenção. Essa herança visual, marcada pela artificialidade e pela repetição, molda minha sensibilidade estética.

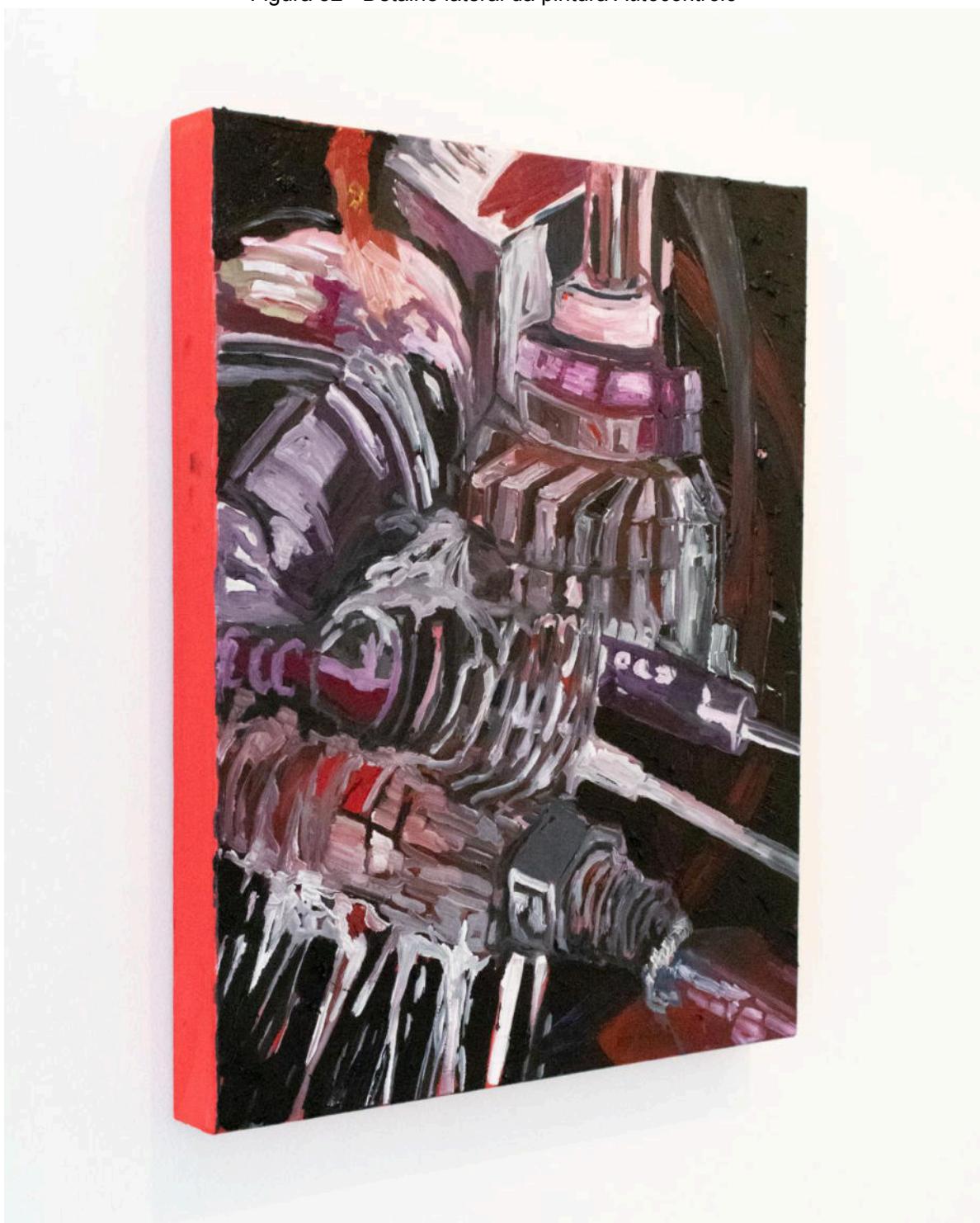
Por fim, acredito que o fundo da pintura com a cor neon cria uma atmosfera não só de aceleração e consumo como também de estranheza, característica que julgo essencial para a criação dos híbridos entre corpo e máquina. Isso pois as cores hiper saturadas não são encontradas nem no contexto orgânico - nossos órgãos, ossos, pele - nem são comuns em carcaças de máquinas industriais. São cores que fogem dessas lógicas, tornando a base em que é construída a pintura, um espaço previamente deslocado de ambas as categorias. Esse ponto de partida potencializa, assim, a criação de híbridos monstruosos, que, como defendido anteriormente, estão deslocados de qualquer categoria originária.

Figura 31 - Detalhe lateral da pintura *Coreografia II*



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 32 - Detalhe lateral da pintura *Autocontrole*



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 33 - Detalhe lateral da pintura *me moe, me moe*



Fonte: arquivo pessoal

5.2 - Representação e abstração como prática: diálogos com os trabalhos de Lee Krasner, Cecily Brown e Gisele Camargo

A partir da imprimatura neon, a minha pintura constrói a figura do híbrido no pictórico através da junção da linguagem representativa e abstrata. Como dito anteriormente, as composições surgem a partir de referências imagéticas de máquinas e organismos reais, indicando o caráter figurativo da pintura. Porém, é a partir da abstração que crio novas formas e texturas para o híbrido, diluindo as imagens que uso como referência. A manipulação livre da fatura abre espaço para a invenção de novas configurações de corpo e máquina, instáveis, ambíguas e em constante mutação.

Philip Guston foi um artista que, em seus trabalhos, defendia esse uso simultâneo da representação e da abstração. Isso pois, apesar de pintar elementos existentes na realidade, principalmente em suas obras mais recentes - tais como pincéis, cigarros, rostos - criticava a pintura que representava de forma clara um objeto reconhecível. Em entrevista, o artista justifica:

O problema com a arte reconhecível é que ela exclui demais. Quero que meu trabalho inclua mais. E “mais” também abrange as dúvidas sobre o objeto, além do problema, o dilema de reconhecê-lo. Sou, portanto, levado a raspar o reconhecimento, a apagá-lo, apagá-lo. Não estou aqui até que o tenha reduzido a semi-reconhecimento.⁴²

Assim, o artista vê como essencial a inclusão de elementos irreconhecíveis na pintura, para que se possa construir uma relação mais profunda com o problema da pintura, que é o dilema de tentar reconhecer elementos, mas ainda restar dúvidas. Acredito que seja a partir do semi-reconhecimento, defendido por Guston,

⁴² GUSTON, Philip; ROSENBERG, Harold. Philip Guston's object: conversation with Harold Rosenberg (1965). In: COOLIDGE, Clark (org.). **Philip Guston**: collected writings, lectures, and conversations. Berkeley: University of California Press, 2011. p. 42. Do inglês: “The trouble with recognizable art is that it excludes too much. I want my work to include more. And “more” also comprises one’s doubts about the object , plus the problem, the dilemma, of recognizing it. I am therefore driven to scrape out the recognition, to efface it , to erase it. I am now here until I have reduced it to semi-recognition”. Tradução nossa.

que posso construir imagens de híbridos monstruosos, entre a representação e a abstração.

Partindo disso, cabe analisar a influência de alguns trabalhos abstratos que me auxiliam na construção das minhas pinturas. São os de Lee Krasner (1908), Cecily Brown (1969), e Gisele Camargo (1970).

Lee Krasner

Lee Krasner nasceu em Nova York, onde se tornou referência no Expressionismo Abstrato, movimento que fez da cidade o novo centro da arte pós-guerra. Seus trabalhos do final da década de 1950 e 1960 possuíam cores vibrantes, criando dinâmicas que oscilavam entre o rigor das formas, influência do movimento cubista do início do século XX, e a espontaneidade dos seus próprios gestos, indicando uma pintura que surgia do movimento do corpo da artista ao pintar.⁴³

Em entrevista, a artista expressou “Eu gosto que uma tela respire e esteja viva. Estar viva é o objetivo.”⁴⁴ Com isso, Krasner insinuou que seu trabalho tinha uma dinâmica energética própria, e que sua criação não era estática e planejada, e sim algo intuitivo e que se desenvolvia organicamente.

⁴³ THE MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). **Lee Krasner**. MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/3240-lee-krasner#fn:1>. Acesso em: 14 fev. 2025.

⁴⁴ *Ibid.* Do inglês “I like a canvas to breathe and be alive. Be alive is the point.”, tradução nossa.

Figura 34 - Lee Krasner. *The Seasons* (1957), óleo e tinta de parede sobre tela, 235.6 x 517.8 cm



Fonte: Whitney Museum of American Art

Figura 35 - Lee Krasner. *Combat* (1965), óleo sobre tela, 179.0 x 410.4 cm



Fonte: National Gallery of Victoria

Cecily Brown

Cecily Brown é uma pintora britânica que vive e trabalha em Nova York. Sua poética referencia os grandes pintores do ocidente, tais como Peter Paul Rubens, Willem de Kooning, Francis Bacon e Joan Mitchell, para a partir deles romper com as restrições narrativas presentes na pintura ao longo da história da arte. A partir disso, ela cria composições que fazem alusão a obras e temas comuns ao pictórico, como natureza morta, e cria formas humanas e paisagens que se dissolvem através da abstração.

Suas pinturas dão a aparência de estar em fluxo contínuo, mudando incansavelmente entre modos abstratos e figurativos⁴⁵. Os elementos que aludem a uma forma real, como um rosto, uma pele, ou até o céu e árvores aparecem em fragmentos junto a fatura da tinta, que é construída de forma energética através do gestual.

A artista diz que a pintura é uma espécie de *alquimia*: “A tinta é transformada em imagem, e tinta e imagem se transformam em uma terceira e nova coisa.”⁴⁶ Com isso, ela expressa o caráter combinatório da pintura, onde a junção de representação de uma imagem e a abstração através da tinta criam algo de novo, que se encontra no limite entre o que pode ser reconhecido e o que é pura cor e dinâmica.

Figura 36 - Cecily Brown. *The girl who had everything* (1998), óleo sobre linho, 254.3 x 279.4cm

⁴⁵GAGOSIAN. **Cecily Brown**. Gagosian. Disponível em: <https://gagosian.com/artists/cecily-brown/>. Acesso em: 6 mar. 2025.

⁴⁶*Ibid.* Do inglês “I think that painting is a kind of alchemy. The paint is transformed into image, and paint and image transform themselves into a third and new thing.”, tradução nossa.



Fonte: Artlyst

Figura 37 - Cecily Brown. *Foxglove* (2001), óleo sobre linho, 121,92 x 152,4 cm



Fonte: Artnet

Gisele Camargo

Gisele Camargo é uma artista brasileira que vive e trabalha na Serra do Cipó, Minas Gerais. Suas pinturas falam da paisagem, em seus aspectos terrestres e humanos, tendo como objeto de pesquisa tanto o ambiente e construções urbanas quanto os elementos da natureza, principalmente nos trabalhos mais recentes.

As séries mais anteriores do seu trabalho trazem a cidade através de elementos arquitetônicos com uma blocos de tinta constantes e composições rígidas, enquanto a série “Erosões”, de 2019, explora o desgaste do cerrado mineiro através de camadas densas de tinta óleo. Mas é na série “Brutos”, de 2018, que o elemento híbrido está presente mais profundamente.⁴⁷

⁴⁷ LUCIANA CARAVELLO GALERIA DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Gisele Camargo**. Disponível em: <https://lucianacaravello.com.br/artistas/gisele-camargo/>. Acesso em: 6 mar. 2025.

Nessa série, a artista mescla as técnicas pictóricas de outras séries. As pinturas possuem tanto o alisamento da tinta quanto a textura grossa da tinta, criando uma figura híbrida, cuja superfície é inconstante e estranha.

Figura 38 - Gisele Camargo. *Brutos* (2018), acrílica e óleo sobre tela estucada na madeira, 170 x 170 cm



Fonte: Instituto Pipa

Figura 39 - Gisele Camargo. *Brutos* (2018), acrílica e óleo sobre tela estucada na madeira,
170 x 170 cm



Fonte: Instituto Pipa

CONCLUSÃO

A partir dessas reflexões, meu trabalho propõe uma análise das relações entre corpo e máquina, compreendendo que, no contexto atual do capitalismo, essas categorias estão profundamente entrelaçadas tanto pelas suas funções quanto pela falha delas.

Pude perceber também o caráter de transformação adquirido pela máquina que se desvia de seus deveres utilitários, o que a aproxima de uma possível noção de autonomia. Da mesma forma, um corpo que não se organiza mais segundo a lógica de seus órgãos, é um corpo potencialmente livre, aberto a novas formas de existência.

Adotando uma abordagem crítica, busquei criar seres híbridos, oriundos da transformação e da liberdade e que se estabelecem na indefinição de seus próprios limites. Suas características ciborgues e monstruosas não são vistas como aberrações, mas como manifestações simbólicas de resistência e imaginação radical — criaturas que questionam a lógica produtivista e apontam para modos de existências mais fluidos, instáveis e errôneos.

Compreendi que o hibridismo entre corpo e máquina não precisa ser visto como uma ameaça, mas como uma possibilidade crítica para repensar a condição contemporânea. Nesse sentido, a pintura revelou-se um campo fértil para fabulações visuais e simbólicas, permitindo não apenas explorar a aparência dessas criaturas híbridas, mas também suas potências expressivas e políticas.

O trabalho aqui apresentado não pretende encerrar a discussão, mas, ao contrário, abrir caminhos para outras leituras, experimentações e produções que problematizam as formas como somos construídos e como podemos nos reconstruir, continuamente, entre o orgânico e o artificial.

REFERÊNCIAS

ACYPRESTE, Rafael de; MOLLO, Maria de Lourdes Rollemburg. **A questão da maquinaria em Ricardo, Marx e Wicksell**. Nova Economia, Belo Horizonte, v. 31, n. 2, p. 587-613, maio/ago. 2021.

APDSI. **Cibernética**. Disponível em: <https://apdsi.pt/glossario/c/cibernetica/>. Acesso em 23 abr. 2025.

ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. In: VISSER, Joeri. Antonin Artaud and the healing practices of language: how life matters in Artaud's later writings. New York: Bloomsbury Academic, 2021.

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Edições 70. Coleção Arte e Comunicação, tradução do original 'La Société de Consommation', por Artur Morão, Lisboa, 3^a edição, 2008.

_____. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BLOM, Ina. **Closed Circuit: Ina Blom on the art of Ulla Wiggen**. Artforum, 2019. Disponível em:
<https://www.artforum.com/features/ina-blom-on-the-art-of-ulla-wiggen-245073/>. Acesso em 13 jan. 2025.

CASTRO, Vinícius Portella. **Gabriela Mureb: totem e motor**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 14, n. 30, p. 146-162, 2024.

CHEREM, Rosangela Miranda; GEMIN, Deborah Alice Bruel. **Pintura contemporânea: sua carne, sua alegoria**. DAPesquisa, v. 3, n. 5, p. 083-092, 2008.

CLYNES, Manfred E.; KLINE, Nathan S. **Cyborgs and Space**. Astronautics, set. 1960. Disponível em:
<https://web.mit.edu/digitalapollo/Documents/Chapter1/cyborgs.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2025

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CYBERNETIC SERENDIPITY. **Monoskop**. Disponível em:
https://monoskop.org/Cybernetic_Serendipity. Acesso em: 14 mai. 2025.

DANTO, Arthur C. **O abuso da Beleza : a estética e o conceito de arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

DATHEIN, Ricardo. **Inovação e Revoluções Industriais: uma apresentação das mudanças tecnológicas determinantes nos séculos XVIII e XIX**. Publicações DECON Textos Didáticos, n. 02/2003. Porto Alegre: DECON/UFRGS, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Coordenação da tradução: Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

FONTGALAND, Arthur; CORTEZ, Renata. Manifesto ciborgue. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2015. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/obra/manifesto-ciborgue>>

GAGOSIAN. **Cecily Brown**. Gagosian. Disponível em: <https://gagosian.com/artists/cecily-brown/>. Acesso em: 6 mar. 2025.

GALERIE MICHAEL HAAS. **Konrad Klapheck**. Disponível em: <https://galeriehaas.com/artists/konrad-klapheck-7be1654e/>. Acesso em: 23 abr. 2025.

GUSTON, Philip; ROSENBERG, Harold. Philip Guston's object: conversation with Harold Rosenberg (1965). In: COOLIDGE, Clark (org.). **Philip Guston**: collected writings, lectures, and conversations. Berkeley: University of California Press, 2011.

HARAWAY, D. (2009) Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In: D. Haraway, H. Kunzru, & T. Tadeu (Org.) **Antropologia do Ciborgue**: As vertigens do pós-humano. (pp. 33-118) Minas Gerais: Editora Autêntica.

LINDBLOM, Keith. **DayGlo fluorescent pigments**. American Chemical Society. Disponível em: <https://www.acs.org/content/dam/acsorg/education/whatischemistry/landmarks/dayglo/dayglo-fluorescent-pigments-historical-resource.pdf>. Acesso em: 18 mai. 2025.

LUCIANA CARAVELLO GALERIA DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Gisele Camargo**. Disponível em: <https://lucianacaravello.com.br/artistas/gisele-camargo/>. Acesso em: 6 mar. 2025.

MARCELO, Wuldsom. **Antonin Artaud Liberto das Amarras do Juízo: o corpo sem órgãos como crítica ao pensamento ocidental**. Revista entrelinhas, v. 7, n. 2, p. 278-287, 2013.

MODERN ART MUSEUM OF FORT WORTH. **Philip Guston: Painter's Forms II.** Disponível em: <https://www.themodern.org/sites/default/files/gustoncard.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2025.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. **Biontes, bióides e borgues.** Artepensamento, Instituto Moreira Salles, 2003. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/biontes-bioides-e-borgues/>. Acesso em: 20/11/2024

PHILIP GUSTON.ORG. **Chronology.** Disponível em: <https://www.philipguston.org/home/chronology>. Acesso em: 26 abr. 2025.

RAMA, Jander Luiz. **Homem-máquina: desconfianças de um corpo pós-humano.** Revista-Valise, Porto Alegre, v.2, n.3, ano 2, 2012.

RAMACCIOTTI, Bárbara Lucchesi. **DELEUZE:" como criar um corpo sem órgãos"?** Psicanálise & Barroco em revista, v. 10, n. 2, 2012.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein.** London: Penguin Books, 1994. (Penguin Popular Classics).

SILVA, Cintia Vieira da. **Pintura e histeria: lógica da sensação e figuras não representativas em Bacon e Deleuze.** Revista doispontos, Curitiba, S.ºo Carlos, vol. 11, n. 1, p.145-166, abril, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doisPontos/article/view/32809>. Acesso em: 22 maio 2024.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: KUNZRU, Hari; HARAWAY, Donna; SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOARES, Flávia de Bastos Ascenço; HUR, Domenico Uhng. **A revolta do corpo em Artaud: Crueldade, Corpo sem Órgãos.** Ensaios, v. 8, 2021.

STÄDEL MUSEUM. **Der Gesetzgeber.** Disponível em: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/der-gesetzgeber>. Acesso em: 23 abr. 2025

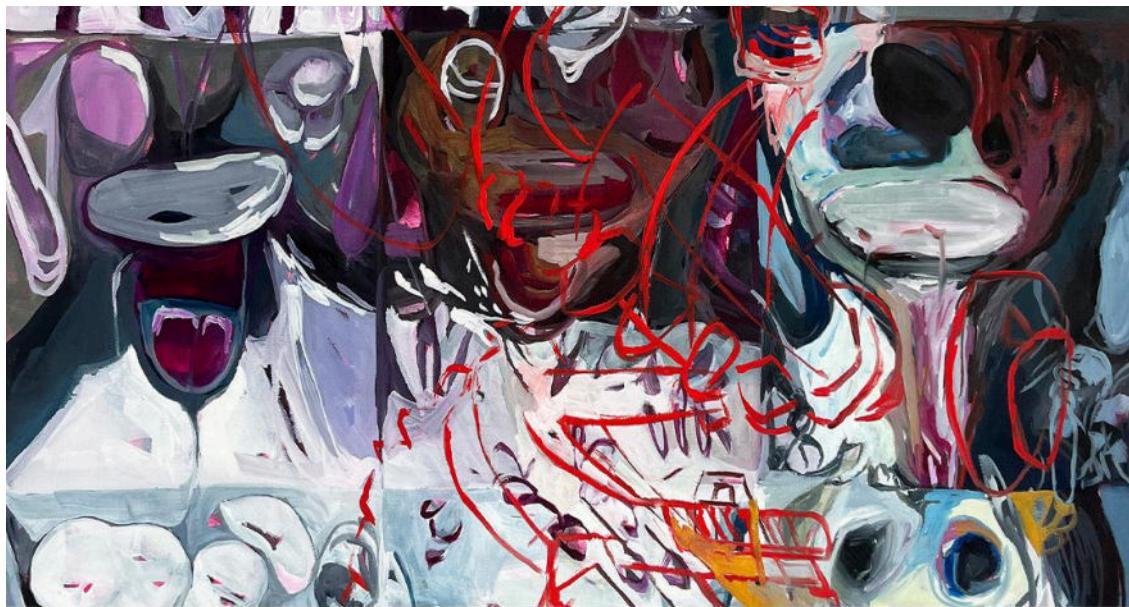
THE MUSEUM OF MODERN ART. **Lee Krasner.** MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/3240-lee-krasner#fn:1>. Acesso em: 14 fev. 2025.

VAN DEN BERGH, Laura. **Aandacht voor detail: Ulla Wiggen.** Metropolis M, 2020. Disponível em: <https://metropolism.com/nl/feature/aandacht-voor-detail-ulla-wiggen/>. Acesso em: 14 mai. 2025.

ZWIRNER & WIRTH. **Exhibition: Konrad Klapheck.** 2007. Disponível em: <https://artmap.com/zwirnerwirthny/exhibition/konrad-klapheck-2007>. Acesso em: 23 abr. 2025.

ANEXO A - EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL

A exposição “fluidos e faíscas” foi inaugurada no dia 31 de agosto de 2024, na Galeria Eixo Reserva, em Niterói-RJ, onde permaneceu em exibição até 11 de setembro do mesmo ano.



fluídos e faíscas

ocupação de **marina cespe**

30/08

18h

galeria
EIXO RESERVA

Av Visconde do Rio Branco, 880
São Domingos, Niterói / RJ - Brasil
Visitação: quarta a domingo 15h às 19h
Encerramento: dia 11 de setembro

Texto disponibilizado na exposição

Não consigo parar de repetir. Mordo igual todo dia, meus ossos se exaurem todo dia, meu cansaço é protocolar. Me sinto sólida, nos exames consigo ver que sou dura como um metal frígido, sistemática. A ponto de explodir solto faíscas, já sinto as engrenagens cortando o meu fígado. A falha é o fluido que escorre anunciando minha tragédia. De luto, pois ciborgues também choram.

Tudo
que
eu
faço
é
etapa,

mas fluidos e faíscas me lembram das minhas semelhanças com o outro.

Registros da abertura





