

Matéria Escura

Ana Roman

Nos anos 1970, a astrônoma estadunidense Vera Rubin⁽¹⁾ se dedicou a medir as curvas de rotação das galáxias, um trabalho que consistia em registrar a velocidade com que as estrelas orbitam o centro de sua galáxia a diversas distâncias. A expectativa era simples e bem fundamentada: quanto mais longe do centro, mais devagar as estrelas deveriam girar, pelo mesmo princípio que faz com que Mercúrio orbite o Sol muito mais rapidamente do que Netuno.

O que os dados mostraram a ela, porém, foi outra coisa: as estrelas nas bordas das galáxias giravam na mesma velocidade que as do centro, como se houvesse uma quantidade enorme de massa invisível distribuída, sustentando as estrelas mais externas com uma força gravitacional que a matéria visível sozinha jamais poderia exercer. Rubin passou meses tentando entender o que via até compreender: as galáxias deveriam conter cerca de dez vezes mais massa do que a de todas as suas estrelas somadas. A essa massa invisível deu-se o nome de matéria escura.

A matéria escura constitui cerca de 27% de tudo o que existe⁽²⁾. Não emite luz, não absorve luz, e só sabemos que está lá pelos efeitos gravitacionais que imprime nas estruturas que sustenta. É curioso o nome atribuído a ela, sobretudo se considerarmos que a civilização ocidental se organizou historicamente a partir de um regime de visibilidade, de um desejo persistente de trazer as coisas à luz, torná-las legíveis, identificáveis, transparentes ao conhecimento.

Na contemporaneidade, esse impulso parece ter atingido seu ponto máximo. Vivemos sob o imperativo da visibilidade total: exige-se que tudo seja rastreável, mensurável, explicável; que nada escape à luz dos dados, à captura dose dispositivos e à lógica da transparência. Nesse contexto, a matéria escura surge quase como um escândalo epistemológico. A ciência mais avançada do mundo é obrigada a admitir que não sabe, que o fundamento de grande parte do universo resiste à detecção e que essa resistência talvez seja condição constitutiva do próprio real. Existe algo profundamente libertador nessa admissão, algo que a arte talvez conheça há muito mais tempo do que a física: o não saber não é necessariamente uma falha do conhecimento, mas uma de suas formas mais rigorosas e honestas.

Esta exposição tem como ponto de partida esse lugar das incertezas. Erika Malzoni, Jacque Faus e Manuella Silveira chegam a ele por caminhos distintos, mas todas elas tensionam, à sua maneira, a fronteira entre o que aparece e o que

sustenta o aparecimento, entre o dentro e o fora das coisas, entre o que a matéria mostra de si mesma e o que ela guarda.

O trabalho de Malzoni se desenvolve num campo de tensão marcado pelo desejo humano de estruturar o mundo e por aquilo que continuamente escapa às formas de classificação. Seus objetos surgem como sistemas precários: arranjos de peças ordinárias que, uma vez deslocadas de seus circuitos usuais, deixam de responder integralmente às funções para as quais foram produzidas. O que interessa à artista não é a utilidade dos materiais, mas o instante em que ela começa a falhar, quando o objeto deixa de coincidir completamente com aquilo que deveria ser.

Embora seu procedimento dialogue com a tradição do *readymade* ao incorporar elementos cotidianos ao espaço da arte, há uma diferença importante em jogo. No *readymade* moderno, o deslocamento frequentemente opera por um gesto de interrupção; basta retirar o objeto de circulação para convertê-lo em obra. Nos trabalhos de Malzoni, existe um processo paciente de aproximação, dobra, encaixe, trama e escuta da matéria. Os objetos não aparecem como citações do cotidiano, mas como corpos atravessados por memórias de uso, desgaste, armazenamento e circulação. A artista não neutraliza essas camadas; ao contrário, trabalha a partir delas.

Suas produções parecem existir num estado intermediário entre máquina e organismo, como se obedecessem a uma lógica própria: há conexões, repetições e articulações que sugerem algum tipo de sistema interno, que jamais se oferece de maneira completa – parte dele permanece opaca, inacessível, como se a obra preservasse uma zona de silêncio resistente à interpretação imediata. O que emerge desses trabalhos não é simplesmente uma nova imagem do objeto, mas a revelação das forças invisíveis que os constituem.

Se Malzoni encontra o invisível nas tramas dos objetos cotidianos, Jacques Faus o procura por meio de deslocamentos de escala. Suas formas recusam qualquer medida estável. Diante delas, o olhar hesita: o que lembra um cesto de frutas também pode evocar um fóssil; o que parece uma gruta pode ser lido como osso, órgão ou fragmento de uma paisagem impossível de situar.

A artista parte de elementos naturais – relevos, raízes, formações rochosas – para construir estruturas que parecem escapar a qualquer temporalidade definida. Há nelas algo simultaneamente orgânico e mineral, como se pertencessem tanto ao interior de um corpo quanto à superfície de um território ancestral. Não se sabe se estamos diante de algo em formação ou em ruína, de um organismo prestes a

emergir ou de um vestígio sobrevivente de eras remotas. É dessa instabilidade que o trabalho retira sua força.

A própria cerâmica intensifica essa percepção. Poucos materiais carregam de maneira tão evidente a memória da transformação: terra e água submetidas ao fogo até adquirirem outra consistência, mais resistente, mas nunca permanente. Mesmo endurecida, a matéria permanece exposta ao desgaste, à erosão e ao lento retorno ao solo.

Há, nessas peças, algo que impede qualquer localização temporal precisa: parecem tão antigas quanto recém-formadas, como se condensassem diversas durações da matéria numa única superfície. As esculturas não se apresentam como vestígios arqueológicos nem como formas futuristas, mas como corpos suspensos num tempo instável, em que transformação e permanência continuam agindo ao mesmo tempo.

As pinturas de Manuella Silveira deslocam essa discussão para outro campo. Se em Faus a matéria parece concentrar tempos variados, em Silveira ela se constitui no próprio atrito, no contato contínuo entre corpo, ferramenta e superfície. A artista usa objetos pontiagudos para escavar a tela, num processo em que retirar é tão decisivo quanto aplicar. O resultado é uma superfície marcada por sucessivas intervenções, na qual vestígios emergem e desaparecem continuamente. Suas pinturas possuem uma densidade pesada, quase tectônica: formas que lembram membros, silhuetas ou fragmentos de corpos que parecem comprimidos uns contra os outros, emergindo da superfície apenas parcialmente, como se disputassem espaço dentro da própria matéria. Nada nelas se estabiliza completamente: as figuras se condensam, colapsam, reaparecem. Não se trata exatamente de figuração nem de abstração, mas de uma superfície atravessada por forças de pressão, desgaste e acúmulo, em que a imagem parece sempre à beira de se formar ou de se desfazer.

De maneira talvez um pouco livre em relação à ciência, poderíamos pensar nessas pinturas a partir do fenômeno da difração ⁽³⁾. Quando ondas se atravessam, elas não permanecem intactas: desviam seus percursos, interferem umas nas outras, criam zonas de concentração, ruído e intensidade que não existiam antes do encontro. Algo semelhante parece acontecer no trabalho de Silveira. A tela não funciona como superfície de representação, mas como um campo de ação contínua. Cada corte reorganiza aquilo que veio antes, cada raspagem desloca as camadas anteriores, cada gesto altera a matéria de forma irreversível. O que aparece não é uma imagem fixa ou plenamente resolvida, mas o rastro acumulado dessas interferências.

Uma hipótese apresentada em 2026 pelo físico Enrique Gaztañaga⁽⁴⁾ propõe que a matéria escura possa ser composta de fósseis de universos anteriores ao nosso: estruturas que sobreviveram ao colapso de outros cosmos e atravessaram esse limite, tornando-se o substrato invisível do que existe agora. Nesse cenário, o Big Bang deixaria de ser um começo absoluto para tornar-se uma passagem, um limiar entre estados da matéria e do tempo que a física ainda mal consegue descrever. O que parecia desaparecido persiste como fundamento. O que não vemos continua agindo. Desde a descoberta de Rubin, essa tem sido uma das questões mais persistentes da física: não a ausência de resposta, mas a recusa da matéria em se deixar apreender completamente, como se o invisível fosse não um problema a resolver, mas uma condição a habitar.

(1) Para saber mais sobre a história da astrônoma, ver:

<https://www.amnh.org/learn-teach/curriculum-collections/cosmic-horizons-book/vera-rubin-dark-matter>. Acesso em: 19 de maio de 2026.

(2) O percentual de 27% corresponde às estimativas do modelo cosmológico padrão (Λ CDM), consolidadas a partir dos dados do satélite Planck (PLANCK COLLABORATION, 2020). Trata-se, porém, de um dado em debate: pesquisas recentes têm questionado parâmetros centrais desse modelo, e a própria natureza da matéria escura permanece desconhecida.

(3) A noção de difração é introduzida por Donna Haraway como metáfora crítica para repensar a geometria e a óptica da relacionalidade: diferentemente do espelho, que apenas reflete e reproduz o mesmo, a difração registra a história da interação, da interferência, do reforço e da diferença. Haraway propõe que pensar difrativamente significa atentar para os padrões que emergem do encontro entre forças, e não para a identidade de cada uma delas separadamente. In: HARAWAY, Donna. "The promises of monsters: a regenerative politics for inappropriate/d others". In: GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cory; TREICHLER, Paula (Eds.). *Cultural Studies*. Nova York: Routledge, 1992, p. 295-337. Karen Barad retoma e aprofunda o conceito a partir da física quântica, articulando difração com sua teoria do agenciamento material e da intra-ação – a proposição de que as coisas não existem antes das relações que as constituem, mas emergem do contato, do encontro, da mútua transformação entre o que observa e o que é observado. Embora essa seja uma possível chave de leitura para os trabalhos desta exposição, não desenvolveremos esse percurso aqui. Ver: BARAD, Karen. "Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria". Tradução de Thereza Rocha. *Revista Trópico*, v. 1, n. 1, 2017.

(4) GAZTAÑAGA, Enrique. "Could dark matter be made of black holes from a different universe?". *The Conversation*, 14 de abril de 2026. Disponível em: <https://phys.org/news/2026-04-dark-black-holes-universe.html>. Acesso em: 19 de maio de 2026.