



As coisas que escapam

Luiza Urban

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Artes Visuais da
Universidade Estadual do Paraná como
requisito parcial à obtenção do título de
Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração:
Poéticas Visuais

Orientação:
Profa. Dra. Fabrícia Cabral de Lira Jordão

Curitiba, 2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR com créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Urban, Luiza Brandão.

As coisas que escapam / Luiza Brandão Urban. Curitiba, 2026.
217 f.: il.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Fabrícia Cabral de Lira Jordão.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais). Universidade Estadual do Paraná, 2026.

1. Capitalismo. 2. Arte contemporânea. 3. Tempo. I – Jordão,
Fabrícia Cabral de Lira (orient.). II – As coisas que escapam.

TERMO DE APROVAÇÃO

Luiza Brandão Urban

AS COISAS QUE ESCAPAM

Dissertação apresentada e defendida como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 16 de junho de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Fabrícia Cabral De Lira Jordão

Presidente da banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Profa. Dra. Maria De Fatima Junqueira Pereira

Membro Externo | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko

Membro Externo | UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – UFPR

A Ata de Defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da Banca Examinadora, encontra-se na pasta do(a) discente na Secretaria do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UNESPAR.

Curitiba
2026

RESUMO

“**Coisa** mantém o mistério. Não me determina em absolutamente nada além de que existo”. Por meio de procedimentos poético-conceituais, a pesquisa investiga materialidades e a reorientação de usos a partir do deslocamento das coisas do mundo de suas funções originais. Para isso, organiza-se em três linhas do tempo. A primeira é um fluxo de consciência, na qual registro a hesitação, as interrupções e os procedimentos adotados. A segunda é uma interlocução com outras vozes, como a de Jonathan Crary e a do filósofo italiano Giorgio Agamben, que, a partir de Walter Benjamin, analisa criticamente o capitalismo e propõe a profanação como tarefa. E com outros fazeres, como das artistas brasileiras Erika Verzutti (1971-) e Fernanda Gomes (1960-), que expandem o debate. Enquanto a terceira linha é constituída pela voz das coisas se apresentando através de ações e qualidades. A articulação entre essas três camadas enunciativas e fragmentárias delineia a experiência de viver na sociedade capitalista e reflete, como propõe Agamben (2007), sobre novos usos.

Palavras-chave: capitalismo; arte contemporânea; tempo;

ABSTRACT

*“**Thing** keeps its mystery. It doesn’t determine me in absolutely nothing besides that I exist”. Through poetic-conceptual procedures, the research investigates materialities and the reorientation of uses arising from the displacement of things in the world from their original functions. To this end, it is organized into three timelines. The first is a stream of consciousness, in which hesitation, interruptions, and adopted procedures are recorded. The second is an interlocution with other voices, such as Jonathan Crary and the Italian philosopher Giorgio Agamben, who, drawing on Walter Benjamin, critically analyzes capitalism and proposes profanation as a task. Alongside this, Brazilian artists such as Erika Verzutti (1971-) and Fernanda Gomes (1960-) who expand the debate. While the third timeline is constituted by the voice of things presenting themselves through actions and qualities. The articulation between these three enunciative and fragmentary layers outlines the experience of living in capitalist society and reflects, as Agamben (2007) proposes, on new uses.*

Keywords: capitalism; contemporary art; time;

LISTA DE FIGURAS

Caso tenha me aberto como arquivo digital, a numeração de cada imagem é **clicável** e conduz à **lista de figuras**, onde cada item, por sua vez, devolve você à imagem correspondente.

Figura 1 - Processo de ; (*ponto e vírgula*).
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 2 - Detalhe de ; (*ponto e vírgula*).
Luiza Urban, lascas de madeiras cortadas e queimadas pela máquina de corte, tinta óleo e pregos, 54 x 260 x 3 cm, 120 peças de aprox. 4 x 4 cm, 2024. Fotografia de Patrícia Mattos, Exposição Jogar verde pra colher maduro, na CAIXA Cultural Curitiba. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 3 - ; (*ponto e vírgula*). Luiza Urban, lascas de madeiras cortadas e queimadas pela máquina de corte, tinta óleo e pregos, 54 x 260 x 3 cm, 120 peças de aprox. 4 x 4 cm, 2024. Fotografia de Patrícia Mattos, Exposição Jogar verde pra colher maduro, na CAIXA Cultural Curitiba. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 4 - Detalhe de ; (*ponto e vírgula*).
Luiza Urban, lascas de madeiras cortadas e queimadas pela máquina de corte, tinta óleo e pregos, 54 x 260 x 3 cm, 120 peças de aprox. 4 x 4 cm, 2024. Fotografia de

Patrícia Mattos, Exposição Jogar verde pra colher maduro, na CAIXA Cultural Curitiba. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 5 - Cinthia Marcelle, *Da Parte pelo Todo*, 2014-22. Exposição “Por Via das Dúvidas”, no Museu de Arte de São Paulo. Foto de Isabella Matheus. Fonte: Estadão, estadao.com.br/cultura/cynthia-marcelle-presta-tributo-a-vanguarda-do-seculo-20-no-masp/.

Figura 6 - Vista da exposição de Fernanda Gomes na Pinacoteca, em 2020. Foto: Romulo Fialdini. Fonte: <https://select.art.br/fernanda-gomes-rigor-e-dispersao/>

Figura 7 - Processo de *mecanismo*.
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 8 - *mecanismo*. Luiza Urban, madeiras, cantoneiras de metal e pregos, dimensões variáveis, 35 x 21 cm em descanso, 2024. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 9 - Detalhe de *mecanismo*.
Luiza Urban, madeiras, cantoneiras de metal e pregos, dimensões variáveis, 35 x 21 cm em descanso, 2024. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 10 - Movimento de *mecanismo*.
Luiza Urban, madeiras, cantoneiras de metal e pregos, dimensões variáveis, 35 x 21 cm em descanso, 2024. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 11 - Detalhe da madeira em *Troço*. Luiza Urban, madeiras, mãos francesas de metal e tinta óleo, 75 x 42 cm, 2024. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 12 - Vista de baixo *Troço*. Luiza Urban, madeiras, mãos francesas de metal e tinta óleo, 75 x 42 cm, 2024. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 13 - Vista lateral *Troço*. Luiza Urban, madeiras, mãos francesas de metal e tinta óleo, 75 x 42 cm, 2024. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 14 - *Troço*. Luiza Urban, madeiras, mãos francesas de metal e tinta óleo, 75 x 42 cm, 2024. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 15 - Detalhe do metal em *Troço*. Luiza Urban, madeiras, mãos francesas de metal e tinta óleo, 75 x 42 cm, 2024. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 16 - Vista da exposição *A Indisciplina da Escultura de Erika Verzutti*, no Museu de Arte de São Paulo, em 2021. Fonte: MASP, <https://masp.org.br/exposicoes/erika-verzutti>

Figura 17 - Processo de solda em *Traquitana*. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 18 - *Polivolume: Disco Plástico*, Ideia para uma Progressão Serial. Mary Vieira, alumínio anodizado, 46,6 cm x 36,6 cm x 34 cm, 1953-1962. Fonte: MAC/USP, <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18296>.

Figura 19 - *Circuito Elipsoidal Côncavo e Convexo nº 1*. Mary Vieira, objeto, alumínio anodizado, 200 cm x 38 x 38 cm, 1948/67. Acervo do Museu de Arte Brasileira da FAAP. Fonte: Acervo FAAP.

Figura 20 - *Polivolume - Conexão Livre*, Mary Vieira. Vila Mariana, São Paulo, Brasil. Fotografia de Gabriel Maran. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Polivolume_-_Conex%C3%A3o_Livre,_homenagem_a_Pedro_de_Toledo.jpg

Figura 21 - Detalhe de *Traquitana*. Luiza Urban, trilhos de metal cromado, dois motores, chapa de metal circular, eixos e madeiras, 20 x 104 x 4 cm, 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 22 - *Traquitana*. Luiza Urban, trilhos de metal cromado, dois motores, chapa de metal circular, eixos e madeiras, 20 x 104 x 4 cm, 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 23 - Detalhe de *Traquitana*. Luiza Urban, trilhos de metal cromado, dois motores, chapa de metal circular, eixos e madeiras, 20 x 104 x 4 cm, 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 24 - Detalhe de um tijolo, processo de *do chão ao teto*. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 25 - *Coluna Infinita, versão I*. Constantin Brâncuși, carvalho, 1918. Fonte: MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/81729>

Figura 26 - *Sem Título*. Donald Judd, 10 peças de cobre cada uma medindo 22,9 x 101,6 x 78,7 cm), com intervalos de 22,9 cm, altura total de 457,2 cm, 1969. Fonte: Guggenheim, <https://www.guggenheim.org/artwork/1741>

Figura 27 - *Notizia*. Erika Verzutti, bronze, 300 x 28 x 28 cm, 2024. Fonte: Fortes D'Aloia & Gabriel <https://fdag.com.br/artistas/erika-verzutti/>

Figura 28 - Detalhe da vista interna dos tijolos em *do chão ao teto*. Luiza Urban, tijolos usados de dois furos, barra roscada, chapas de metal e porcas, dimensionado de acordo com o espaço: do chão ao teto. 21,5 cm de largura, 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 29 - Detalhe vista de cima de *do chão ao teto*. Luiza Urban, tijolos usados de dois furos, barra roscada, chapas de metal e porcas, dimensionado de acordo com o espaço: do chão ao teto. 21,5 cm de largura, 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 30 - *do chão ao teto* montado no atelier da artista, ao lado da porta de vidro. Luiza Urban, tijolos usados de dois furos, barra roscada, chapas de metal e porcas, dimensionado de acordo com o espaço: do chão ao teto. 21,5 cm de largura, 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 31 - Detalhe tijolo em *do chão ao teto*. Luiza Urban, tijolos usados de dois furos, barra roscada, chapas de metal e porcas, dimensionado de acordo com o espaço: do chão ao teto. 21,5 cm de largura, 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 32 - Vista lateral de *do chão ao teto* alinhado e montado no atelier da artista, ao lado da porta de vidro. Luiza Urban, tijolos usados de dois furos, barra roscada, chapas de metal e porcas, dimensionado de acordo com o espaço: do chão ao teto. 21,5 cm de largura, 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 33 - Acúmulo de materiais no processo de *Cemitério sem franja*. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 34 - Pedra cortada no processo de *Cemitério sem franja*. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 35 - *Cemitério com franja*. Erika Verzutti, escultura, 2014. Exposição A Indisciplina da Escultura. Fonte: MASP, <https://masp.org.br/exposicoes/erika-verzutti>

Figura 36 - *Cemitério sem franja*. Luiza Urban, madeiras, tijolos de barro e tijolos de cimento sobre tijolos de cimento cortado, 50 x 30 x 300 cm, 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 37 - Detalhe de *Cemitério sem franja*. Luiza Urban, madeiras, tijolos de barro e tijolos de cimento sobre tijolos de cimento cortado, 50 x 30 x 300 cm, 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 38 - Detalhe de *Cemitério sem franja*. Luiza Urban, madeiras, tijolos de barro e tijolos de cimento sobre tijolos de cimento cortado, 50 x 30 x 300 cm, 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 39 - Detalhe de *Cemitério sem franja*. Luiza Urban, madeiras, tijolos de barro e tijolos de cimento sobre tijolos de cimento cortado, 50 x 30 x 300 cm, 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 40 - Processo de imprimatura *Cacarecos ou Odradek*. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 41 - Fotografia base para a pintura *Cacarecos ou Odradek*. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 42 - Tentativa de rearranjo dos cacarecos da caixa no paiol. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 43 - Detalhe *Cacarecos ou Odradek*. Luiza Urban, óleo sobre tela, 176 x 246 cm, 2025-26. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 44 - Detalhe *Cacarecos ou Odradek*. Luiza Urban, óleo sobre tela, 176 x 246 cm, 2025-26. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 45 - Detalhe *Cacarecos ou Odradek*. Luiza Urban, óleo sobre tela, 176 x 246 cm, 2025-26. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 46 - Detalhe *Cacarecos ou Odradek*. Luiza Urban, óleo sobre tela, 176 x 246 cm, 2025-26. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 47 - Detalhe *Cacarecos ou Odradek*. Luiza Urban, óleo sobre tela, 176 x 246 cm, 2025-26. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 48 - *Cacarecos ou Odradek*. Luiza Urban, óleo sobre tela, 176 x 246 cm, 2025-26. Fotografia de Patrícia Mattos. Fonte: Acervo pessoal.

SUMÁRIO

11. CARTA

14. Capítulo 1

28 ; (ponto e vírgula)

55 mecanismo

66 troço

79. Capítulo 2

85 traquitana

96 do chão ao teto

110 Cemitério sem franja

121. Capítulo 3

124 cacarecos ou Odradek

144. Por enquanto,

147. Agradecimentos pelo encontro

149. Apêndice 1_Fragmentos do processo

195. Apêndice 2_Exposição CAIXA Cultural

CARTA

Hoje sou um texto, antes peças de arte, outrora a sobra, ainda, a ideia de alguém. Ressoa dúvidas sussurradas e sobrepostas em uma consciência, sou uma das vozes da coisa e me posiciono por meio das palavras, aquelas que nos dão a ilusão de que todos entenderão a mesma coisa. Ainda com essa esperança, mapeio um trajeto, aponto atravessamentos e me apresento por meio de *fragmentos-excertos-lampejos-frestas-feixes-passagens-faíscas* de momentos recolhidos.

Caminhamos nas beiradas da sinceridade em busca da corrida livre para dentro de suas fronteiras, uma vez que cada escolha contém sua verdade. Quando lidas de forma contínua por você, o meu leitor, costuram uma sequência de acontecimentos vistos com atenção, que até aqui: claros, adiante: incertos. O cursor piscante, as letras, o som do teclado, a mão que digita, a cabeça — sustentada pelo mesmo corpo

LEITURA

Sinta-se à vontade para percorrer as colunas verticais separadamente ou se perder no emaranhado horizontal em que nos misturamos.

Somos três linhas do tempo. Acompanhe *aquele que faz*, a *voz dos outros* ou *aquele que é*.

Faça seu próprio trajeto.

da mão — pensa. Uma a uma as linhas se formam. Sigamos adiante.

Sou compilação de encontros, carregando notas sobre o tempo e as tantas maneiras como pode ser sentido, à medida que avanço por um percurso acidentado. Para isso, olho para um *terreno-jardim-casa-morada*, preenchido por possibilidades tão minhas quanto não o são, buscando dar passos desprovidos de hesitação, enquanto atravesso o seu relevo que sobe e desce sob meus pés. Uma coleção de vivências para compartilhar por que, hoje, sou um texto.

Agora ocupamos juntos a memória do passado, o meu presente escrito e o futuro que você habita.

CAPÍTULO 1

AQUELE QUE FAZ

1. Os dias passam e tento me encaixar entre eles, encontrar frestas para deixar minha cabeça afundada emergir no limiar dentro-fora, para ver as ondulações contínuas de uma realidade que por vezes, parece ter deixado de ser minha e que só poderia ser se o tempo também me pertencesse. Agora, senhor rígido, que, como sou aqui, empilha acontecimentos e tenta equilibrá-los.

A rotina segue entre acordar, listar mentalmente os afazeres do dia, me sentar frente a uma tela luminosa e me levantar apenas depois de sentir algumas horas de desconforto nos ombros, na base das minhas costas e na circulação das minhas pernas. Depois da lateral da minha mão começar a ficar avermelhada e irritada.

Sinto o desagrado do meu corpo e, às vezes, olho para o lado. Através da

porta de vidro à minha direita, vejo uma paisagem outra da qual estou mergulhada. Sinto o choque entre a imagem virtual que olhava em distância mínima, e o som imaginado do farfalhar de folhas no alto das árvores visíveis de onde estou sentada. Mais do que imaginar, conheço o som e o tempo que, as coisas que me cercam, mas estão do lado de fora, vivem. Não posso compartilhar dele. Viro minha cabeça para frente e deixo as horas passarem até as folhas distantes serem tomadas pela noite.

A VOZ DOS OUTROS

Em *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*, publicado em 2013, o teórico norte-americano Jonathan Crary, analisa a consolidação de um regime de funcionamento ininterrupto que atravessa o capitalismo contemporâneo, no qual não há mais distinções estáveis entre dia e noite, trabalho e descanso, público e privado. O tempo humano é progressivamente colonizado por lógicas de produtividade, consumo e vigilância, gerando sujeitos permanentemente disponíveis e conectados.

Essa continuidade sem pausa já havia sido delineada por teóricos do século XX, como Guy Debord em 1967, ao pensar o espetáculo como instância que domina todas as dimensões da vida, e antes disso, por Walter Benjamin em um fragmento de texto de 1921, traduzido para o português em 2013 com o título *Capitalismo como Religião*.

Segundo o filósofo e sociólogo alemão, ambos operam sob uma lógica similar,

AQUELE QUE É

Tempo. Começo e fim à minha mercê, sou pele que a tudo recobre. Vestido de números, *marco-vigio-controlo-determino*. Quando me dispo, *acolho-curo-embalo-movo-espero*.

em que tudo se torna referência e parte do culto. No capitalismo, o trabalho funciona como uma celebração contínua, sustentando um culto permanente onde não há expiação da culpa, apenas sua perpetuação como eixo central da dinâmica.

2. Faço-me de palavras gravadas em áudio enquanto atravesso o trânsito a caminho de casa. Tento transformar o tempo de deslocamento em espaço de pensamento, já que me vejo presa durante uma hora num intervalo que, com aparência de espaço mental livre, dá a impressão de que poderia ser melhor aproveitado.

Produtividade e trabalho são as primeiras palavras que verbalizo, seguidas pela frustração de viver uma rotina desconectada da realidade das coisas e do lugar que me interessa.

Após segundos de silêncio, direciono meu pensamento para esse lugar, de

onde saí e para onde estou voltando. Eu o desejo como um espaço que se expande no mundo. Terreno com mais de seis mil metros quadrados, situado no entre. Entre a capital e o centro da cidade metropolitana a qual seu logradouro pertence. Situado no caminho, na estrada sem esquinas, feita de curvas e buracos recentemente fechados.

Espera, expectativa de novos acontecimentos. Em estado de descanso, permaneço como sou agora.

Matéria, sou possível começo para aquele que observa e faz.

Madeira resistente, embora rache, queime ao sol e apodreça sob a chuva. Desemboco em ambiente familiar, onde mais de uma vez, me torno várias.

3. Finalmente passo pela porta de vidro. Caminho pelo gramado e a palavra começo é dita várias vezes em voz alta. Começo, começo, começo. O começo é um lugar, mas, acima de tudo, é o tempo, a dimensão que permite enxergar o que está à espera e que não seria visto de outra forma: a madeira inescapável e maleável ou o metal sólido e industrial, mas também enferrujado, amarelo, laranja. À primeira vista, parecem suportes, partes separadas do resto, para mim, porém, nada mais é suporte, afinal as coisas são só coisas.

Olho para o que se move, mas não veria se eu não estivesse parada. Estou certa de que o começo é o tempo e a primeira ação indispensável é instituir pausas.

Inserido na discussão contemporânea, o filósofo italiano Giorgio Agamben, no texto *Elogio da Profanação*, publicado originalmente em 2005, retoma a articulação de Benjamin e inscreve o ato de profanar como uma tarefa dentro da ordem estabelecida.

Em diálogo direto com Foucault e o conceito de biopolítica, Agamben introduz a noção de dispositivo como aquilo que deve ser profanado, entendendo-o como oposto aos seres vivos, categoria que engloba todas as criaturas vivas, e argumenta que os dispositivos não se limitam à noção de um sistema geral de controle, trazendo uma longa lista de objetos que também exercem poder e regram nossas relações. No ensaio *O que é um dispositivo?* também de 2005, ele define:

Generalizando, posteriormente a já bastante ampla classe de dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os

Queimo, crio marcas com o calor e consumo o corpo que encontro. As lâminas da máquina em movimento circular contínuo de alta velocidade imprimem linhas curvas e escuras, que atravessam os planos, mudam a cor predominante, criam padrões — simultaneamente os quebram e se sobrepõem. Cravadas na matéria por meio de um ato prático e despretenso.

telefones celulares e — por que não — a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata — provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiram — teve a inconsciência de se deixar capturar (Agamben, 2009, p. 39).

Portanto, habitamos e somos moldados por uma fase extrema do capitalismo em que não há um só instante que não seja contaminado ou controlado por algum dispositivo (Agamben, 2009).

Corte é substantivo masculino, divisão com instrumento cortante. De um todo, me torno vários ou nenhum.

Nenhum.

4. Estou novamente no trânsito às dez horas da noite. Continuo usando fragmentos, me sentindo deglutida pela necessidade de produção e pela inexistência de espaço para contemplação.

Como efeito, me parece estranho ser preenchida por pontos e vírgulas ao ser texto, sinto que deveria empilhar e atropelar palavra sob palavra. Ao mesmo tempo, me concentro em não sucumbir ao sentimento e trago à mente Walter Benjamin.

Ao ler o pensamento de outros, há a certeza de não existir sozinha e principalmente de não experienciar isso sozinha. Em 1921, Benjamin já nos avisava: “O capitalismo é a celebração de um culto *sans trêve et sans merci* [sem trégua e sem piedade]. Para ele, não existem ‘dias normais’, não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda a pompa sacral, do empenho extremo do adorador” (Benjamin, 2013, p. 15). Como resultado, vivemos na dinâmica da dívida, sem espaço para qualquer expiação ou para dias sem culto.

Enquanto busco um fio nítido de pensamento, hesito em deixá-lo passar por entre meus lábios, e intervalos preenchidos pelo silêncio se estendem. Sigo tentando encontrar brechas e penso sobre como dar o tempo das coisas, ao invés de imediatamente as consumir e separar.

Como exemplo de profanação, Agamben recorre aos jogos, nos quais as crianças — que nada deixam intacto ao brincarem — capturam apenas parte das cerimônias religiosas e as transformam em jogo. O que o filósofo defende é que essa ação pode se expandir:

O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. Assim, a “profanação” do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa. As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transformam-se improvisadamente em brinquedos. (Agamben, 2007a, p. 60).

Logo, ao empregar a palavra profanar, emprestada do léxico religioso, o filósofo se refere ao ato de devolver ao uso comum aquilo que foi isolado como sagrado e, aqui, leremos como “dar novo uso”, que não descarta por completo o uso anterior, ao mesmo tempo que proporciona uma mudança de status.

5. Lentamente, meu corpo se dobra e se aproxima do chão.

Criança. Minhas mãos ficam mais próximas do chão e meu corpo se dobra facilmente. Já com o pescoço em curva, aponto meus olhos para o alto e, mesmo sem tocar o que vejo, qualquer ideia alcança.

Brincar, envolta pela neblina do desejo, afrouxa a realidade e nela inscreve outra.

A operação realizada pelas crianças, já se delineava no trabalho de Walter Benjamin que, por ocasião de uma exposição de brinquedos no Museu de Märkische, se volta à observação de jogos e brinquedos, investigando sua relação com a infância, mas também com o mundo dos adultos. O ensaio de 1928, mesmo ano da exposição, é publicado no compilado *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (1984), no qual ele nos conta:

Mas, para assinalar de imediato e com poucas palavras o caráter especial dessa exposição: ela não reúne apenas brinquedos no sentido estrito do termo, mas também muita coisa que

estaria no limiar desse campo. Pois em que outro lugar poderiam juntar-se jogos de salão tão bonitos, também blocos de construção, pirâmides natalinas, câmaras ópticas, para não mencionar ainda livros, material ilustrado e lâminas para a aula visual? (Benjamin, 2009, p. 81).

Nesse trecho, como Agamben viria a destacar, os brinquedos exibidos já deixam de ser coisas concebidas previamente como tal, podendo surgir de materiais tão simples quanto blocos de construção ou de outras esferas da vida adulta. Benjamin continua:

É que, assim como o mundo da percepção infantil está impregnado em toda parte pelos vestígios da geração mais velha, com os quais as crianças se defrontam, assim também ocorre com os seus jogos. É impossível construí-los em um âmbito da fantasia, no país feérico de uma infância ou arte puras. O brinquedo, mesmo quando não imita os instrumentos dos adultos, é confronto, e, na verdade, não tanto da criança com os adultos, mas destes com a criança. Pois quem senão o adulto fornece primeiramente à criança os seus brinquedos? E embora reste a ela uma certa liberdade em

aceitar ou recusar as coisas, não poucos dos mais antigos brinquedos (bola, arco, roda de penas, pipa) terão sido de certa forma impostos à criança como objetos de culto, os quais só mais tarde, e certamente graças à força da imaginação infantil, transformaram-se em brinquedos (Benjamin, 2009, p. 96).

Na passagem de um domínio a outro, as coisas se transformam, e com elas se altera também a função que antes lhes era atribuída no espaço dos adultos. Afinal, não é o brinquedo que determina a brincadeira — é a criança que lhe dá forma e sentido. No capítulo *História cultural do brinquedo*, Benjamin diz:

Hoje talvez se possa esperar uma superação efetiva daquele equívoco básico que acreditava ser a brincadeira da criança determinada pelo conteúdo imaginário do brinquedo, quando, na verdade, dá-se o contrário. A criança quer puxar alguma coisa e torna-se cavalo, quer brincar com areia e torna-se padeiro, quer esconder-se e torna-se bandido ou guarda (Benjamin, 2009, p. 93).

Portanto, o brinquedo só se torna significativo quando a criança o

anima com sua imaginação e vontade. Agamben determina: “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (Agamben, 2007a, p. 67).

6. Me vejo agindo como criança e faço do jogo um procedimento, buscando sustentar sua dimensão sem convertê-lo em um refúgio idealizado.

Então se forma a pergunta: é possível profanar e operar os deslocamentos do jogo através da arte, quando ela própria é fundada na separação e se estrutura a partir de dispositivos como a academia, o museu, o mercado e as galerias, que também separam objetos do uso comum para colocá-los em exposição, ao passo que o jogo não está imune à captura, podendo também se converter em dispositivo que apreende a atenção e orienta comportamentos na sociedade capitalista?

Impacto feito por pancadas. É assim que me separo do todo, passo a estar espalhado ao redor, ou espalhados?

Mão é a extremidade do braço, parte dos membros superiores do corpo, possibilita o fazer, suscita habilidades

Homem. O dono da primeira mão.



> Figura 1

; (ponto e vírgula)

1. Saio pela porta de vidro e torna-se possível escutar os pássaros.

Logo encho minhas mãos com pequenos fragmentos de madeira e me sinto distante da realidade deles. Os seguro com cuidado.

2. Mais uma vez converso comigo mesma e conseqüentemente com você. O som das folhas secas acompanha meus passos e os capins altos roçam

Vazio é o que fica depois que nos separamos. Vãos pequenos, espaços de aproximadamente oito por quatro.

Restar de um todo, haver mais que o necessário, ser deixado de lado, ficar de fora ou existir em demasia. Por dias esparramado ao redor da área de ação, sobro. Não havia mais futuro além de me misturar à superfície que ocupo, apodrecer e sumir. Seria simples, pois *frágil-fino-quebradiço-orgânico*.

Chão é o protagonista da imagem que se forma de caminhos. O meu chão é cheio de pequenos morros, gramado ou de terra exposta, livre de qualquer indicação de direção. Apenas superfície para pisar, na qual se pode caminhar. Não pude, esperei.

Sol rachando, se pondo, nascendo.

nas minhas canelas cada vez que coloco meus pés no chão. O mesmo chão de sempre, acompanhado por um labirinto das coisas que esperam, assim como eu, um encontro.

Já não converso comigo nem com você, mas com o que vejo. Com a madeira, às vezes encostada na parede ou largada sozinha num canto da casa. Com uma tábua de qualidade quase histórica e cheia de formas anteriores, junto àquelas que parecem descartáveis, mas que mesmo assim tiveram outras disposições e ainda podem assumir novas. Converso com o metal que perdeu sua função e sobra ao lado de vários outros que nada têm a ver consigo.

Enquanto espalhados pelo solo, traçados pelo tempo, empilhados e re-empilhados, comidos ou tomados pelo musgo, penso nos usos que as coisas poderiam ter.

Ver. Um dos sentidos que conhece o mundo, no qual se confia a verdade. Estendido no chão, camuflado entre os marrons da terra, *sou visto*.

Fragmento carrega um todo ausente, mas é em si, totalidade.

Agamben também situa as operações da arte moderna em uma posição privilegiada. No capítulo *No Mundo de Odradek**: a obra de arte frente à mercadoria, no livro *Estâncias* de 2007, investiga o fenômeno do fetichismo, que é entendido como uma experiência contraditória de presença e ausência, emblemática da relação moderna com os objetos e constituinte da própria noção de mercadoria. Nesse percurso, para melhor esclarecer essa noção, mobiliza Karl Marx:

A forma da madeira, por exemplo, muda quando se faz dela uma mesa. Contudo, a mesa continua sendo madeira, ou seja, um objeto comum que recai sob os sentidos. Mas ao se apresentar como mercadoria, a questão é totalmente diferente. Ao mesmo tempo apreensível e inapreensível, já não lhe basta pousar os pés em terra; ela se endireita, por assim dizer, sobre sua cabeça de madeira diante das outras mercadorias e se abandona aos caprichos mais estranhos como se se pusesse a dançar (Marx *apud* Agamben, 2007b, p. 67).

* Odradek é personagem do conto *A tribulação de um pai de família* de Franz Kafka, que será tratado mais adiante.

Isto posto, a mercadoria adquire um caráter místico, que emerge quando o valor de uso é sobreposto pelo valor de troca: “Enquanto se apresenta sob essa dupla forma de objeto de uso e de porta-valor, a mercadoria é um bem essencialmente imaterial e abstrato, cujo gozo concreto só é possível através da acumulação e da troca” (Agamben, 2007b, p. 67). E, como fetiche, instaura-se a impossibilidade de apreender simultaneamente essas duas dimensões.

O filósofo também se detém nas Exposições Universais, nas quais, bem como obras de arte, objetos convertidos em mercadorias são exibidos. Nelas percebe-se a completa fetichização da mercadoria, pois o que está exposto é para ser gozado unicamente através de um “olhar mágico”. E Agamben entende que:

Uma vez que a mercadoria tivesse libertado os objetos de uso da escravidão de serem úteis, a fronteira que separava desses últimos a obra de arte e que os artistas, a partir do Renascimento,

tinham trabalhado incansavelmente para edificar, estabelecendo a supremacia da criação artística sobre o “fazer” do artesão e do operário, tornar-se-ia extremamente precária (Agamben, 2007b, p. 74).

Vemos, portanto, uma mudança na fronteira que antes separava claramente o objeto comum da obra de arte, à medida que os objetos passam a assumir o estatuto de fetiches, tornando-se objetos de desejo, esteticamente elaborados e desvinculados de sua utilidade imediata (Agamben 2007b). Ou seja, passam a assumir uma forma próxima à dos objetos de arte. Estes, por sua vez, fundados na separação, configuram-se como mercadorias especiais: são precificadas, mas sem referência ao tempo de trabalho e, enquanto a mão do trabalhador se apaga na mercadoria comum, aqui a do artista se afirma como virtude.

Nesse contexto, Agamben observa que a arte reage à lógica fetichista não por negá-la diretamente, mas por deslocá-la através

de procedimentos próximos ao próprio fetiche, como o fez Charles Baudelaire.

A partir de três artigos escritos pelo poeta, Agamben entende que para Baudelaire, a arte deveria incorporar o choque e aceitar sua crise, rompendo com a tradição e fazendo da autonegação uma possibilidade de sobrevivência, pois ele “aceita o desafio e leva o combate diretamente para o próprio terreno da mercadoria” (Agamben, 2007b, p. 74).

3. 120 lascas de madeira, com espessura quase desprezível habitam o mesmo espaço que eu. As levo de um lado para o outro, separo um fragmento do resto, os distribuo e faço linhas verticais, horizontais ou monto quadrados.

Por um longo período, fazemos disso uma dança só nossa, até que a tinta passa a fazer parte do conjunto e há um embate entre nós três.

Noto padrões gerais de cor para criar subconjuntos e ao selecionar três tons de marrom vistos nos fragmentos, a cor da tinta passa a respeitar uma coerência interna. As cerdas do pincel lambem cada lasca e criam curvas sinuosas, propondo pequenos trajetos visuais. Embora sua repetição e continuidade lateral reforce o conjunto, eles são mais um recorte da totalidade e estabelecem um **confim**.

Há, em todas as ações, uma tentativa, um jogo com as possibilidades visíveis na ocasião.

Tinta óleo, lembre-se da matéria — o começo para aquele que observa e faz, sou também uma promessa. Pastosa, tenho corpo próprio e luto contra as cerdas do pincel. Diluída, logo tomo a forma da superfície em que sou aplicada. Cuidado, eu escorro. As cerdas, linhas maleáveis, me tomam entre si, me levam de um lugar a outro e comandadas pela mão que *pinta-escreve-recolhe*, fazem caminhos, criam curvas, chão. Traço uma linha reta por sobre os desenhos inalterados da sua história.

Cor. O pintor pensa: coberto por marrom de tons escuros e claros, é amarelo, magenta com quantidades menores e variáveis de azul. Muito amarelo.

Confim, limite feito da linha comum entre antes e agora.

Curva, pareço levar a algum lugar, mas não permito vê-lo, a não ser quando de cima.

4. Agora a conversa estabelecida não acontece em voz alta, ela se faz nos corredores da minha mente, já que eu crio vozes para palavras escritas que não são minhas. Pondero a lista de dispositivos de Agamben e as coisas que me cercam. Estabeleço um corpo a corpo com elas e não as considero como foram projetadas, nem para quê ou para quem foram projetadas. Dentro do nosso flerte, passo a resgatar partes do que me interessa e as empregar de acordo com uma agenda inventada e minha.

Já nos *ready mades* de Marcel Duchamp, o artista transfere objetos de um contexto para outro, suspendendo seu uso habitual e tensionando simultaneamente o estatuto da obra de arte e o espaço que a acolhe. Isso acontece porque novamente falamos de um objeto e de um lugar específicos: a mercadoria e o espaço sagrado do museu.

Como observa Agamben em *Estâncias*, o conjunto de regras que determina o uso de cada objeto é rígido, uma vez que apenas seu deslocamento de contexto, — como no procedimento de Duchamp —, é capaz de torná-lo irreconhecível (Agamben, 2007b).

Mas tampouco se esgota nisso, Duchamp faz ver o valor atribuído à assinatura do artista, que ao marcar um objeto comum, o transforma em obra, implicando o mercado e a própria concepção burguesa de arte. Pois como escreve Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda*, publicado originalmente em 1974, sobre o ato do artista: “não só revela que o mercado da arte, ao atribuir maior valor a assinatura do que a obra, é uma instituição controversa,

como ainda faz vacilar o próprio princípio da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo é o criador das obras de arte” (Bürger , 1993, p. 93).

O teórico alemão dá continuidade a esse pensamento, tensionando a distância entre a concepção de obra de arte consolidada desde o Renascimento e sua inflexão moderna, na qual ela se desloca em direção ao ato provocativo:

Os *ready mades* de Duchamp, por exemplo, só têm sentido se os relacionarmos com a categoria de obra. Quando Duchamp assina um objecto produzido em série e o envia a uma exposição, a sua provocação a arte implica um determinado conceito de arte. E o facto de que assine os *ready mades* pressupõe uma referência clara à categoria de obra. A assinatura, que torna a obra individual e irrepetível, e aposta precisamente sobre o produto fabricado em série. Deste modo, questiona-se provocatoriamente o conceito de essência da arte, tal como tem sido entendido desde o Renascimento, isto é, como criação individual de obras singulares; o próprio acto de provocação ocupa o lugar da obra.

Nesse sentido, no texto *Pintura: a tarefa do luto* de 1986, o teórico argelino, Yve-Alain Bois, contribui para explicitar a dimensão econômica dessa operação. Ao retomar a análise de Marx, Bois destaca que a obra de arte, assim como outras mercadorias singulares, não circula segundo uma lógica estritamente mensurável, mas em um sistema sustentado por valores simbólicos e por uma rede específica de legitimação. Duchamp, ao reconhecer essa condição, passa a operar no interior dessas regras, explorando-as por meio de ações que evidenciam sua arbitrariedade:

O que Duchamp foi perspicaz em observar é que obras de arte — tanto quanto as pérolas ou os grandes vinhos (outros exemplos dados por Marx) — não são negociadas de acordo com a lei comum do mercado, mas de acordo com um sistema monopólico sustentado pela rede da arte, cuja pedra angular é o próprio artista. Isso não significa que o comércio de obras de arte esteja além de competição ou qualquer outra manifestação da lei do mercado, mas que seus esporádicos preços infinitos estão relacionados à sua falta de valor mensurável (Bois, 1986, p. 104).

Configura-se, assim, um jogo duplo ao reivindicar dispositivos cotidianos e inserí-los no espaço que, agora, os rejeitaria. Pois, diferente de sua origem, o museu se tornou território reservado a objetos separados e destinados à eternização, em oposição a mercadoria, imediatamente consumida e rapidamente substituída.

Se, por um lado, esse gesto pode ser lido como uma forma de reativação crítica, por outro, ele não permanece imune aos mecanismos de captura. O museu, como outras instituições da sociedade capitalista, mostra-se capaz de absorver e reconfigurar tais operações, reinscrevendo-as em sua própria lógica.

Essa ambivalência se torna ainda mais evidente quando considerada à luz da exigência de novidade que atravessa a modernidade. Como observa Bois ao comentar Charles Baudelaire, a busca pelo novo, frequentemente associada a um impulso crítico ou experimental, coincide também com uma das dinâmicas centrais da mercadoria, que depende da

renovação constante para sustentar seu valor: “Essa urgência pelo novo, que está na essência da teleologia de Baudelaire, é duplamente um mito, pela imanente perecibilidade do novo e porque novidade é o próprio meio que a mercadoria adota para satisfazer sua transfiguração fetichista” (Bois, 1986, p. 102).

Da mesma forma, ainda usando o exemplo de Duchamp, Bürger analisa:

A provocação de Duchamp dirige-se contra a instituição social da arte em geral, e já que a obra de arte pertence a essa instituição, o ataque também a afecta. Contudo, depois dos movimentos de vanguarda continuaram a produzir-se obras de arte: a instituição social da arte resistiu ao ataque da vanguarda. (Bürger, 1993, p. 102-103).

Paralelamente, embora muitas dessas rupturas tenham sido posteriormente institucionalizadas, elas abriram fissuras importantes nas formas de relação com as coisas, com a arte e com o uso. Em vez de constituírem

uma exterioridade ao sistema, tais práticas operam em seu interior, tensionando seus limites e expondo suas contradições. As proposições das vanguardas, nesse contexto, podem ser compreendidas não como uma superação da lógica da mercadoria, mas como intervenções que a desestabilizam momentaneamente, ao mesmo tempo em que promovem alterações duradouras nos limites da produção de arte, impulsionando, na contemporaneidade, sua expansão contínua e a quebra de regras estabelecidas.

5. Uso coisas do mundo, mas não as deixo inalteradas. Empenho ações para criar diálogos internos entre coisa-coisa ou entre coisa-tinta.

Pego a furadeira com uma broca fina encaixada e furo o centro dos fragmentos.

Miolo seria o cerne ou simplesmente o ponto que mantém a mesma distância das extremidades? Aqui, *brechas-furos-orifícios-buracos* são pequenas aberturas redondas postas no centro, que formam passagens estreitas para que outras coisas as cruzem precisamente.

No meio da ação, sinto como se estivesse enterrando uma agulha sob a unha.

6. Uma linha contínua é traçada a partir dos fragmentos preenchidos por curvas do corte que os queimou. Partes que antes eram uma só, são dispostas lado a lado, espetadas como insetos. Agora é ; (*ponto e vírgula*), em um horizonte só nosso.

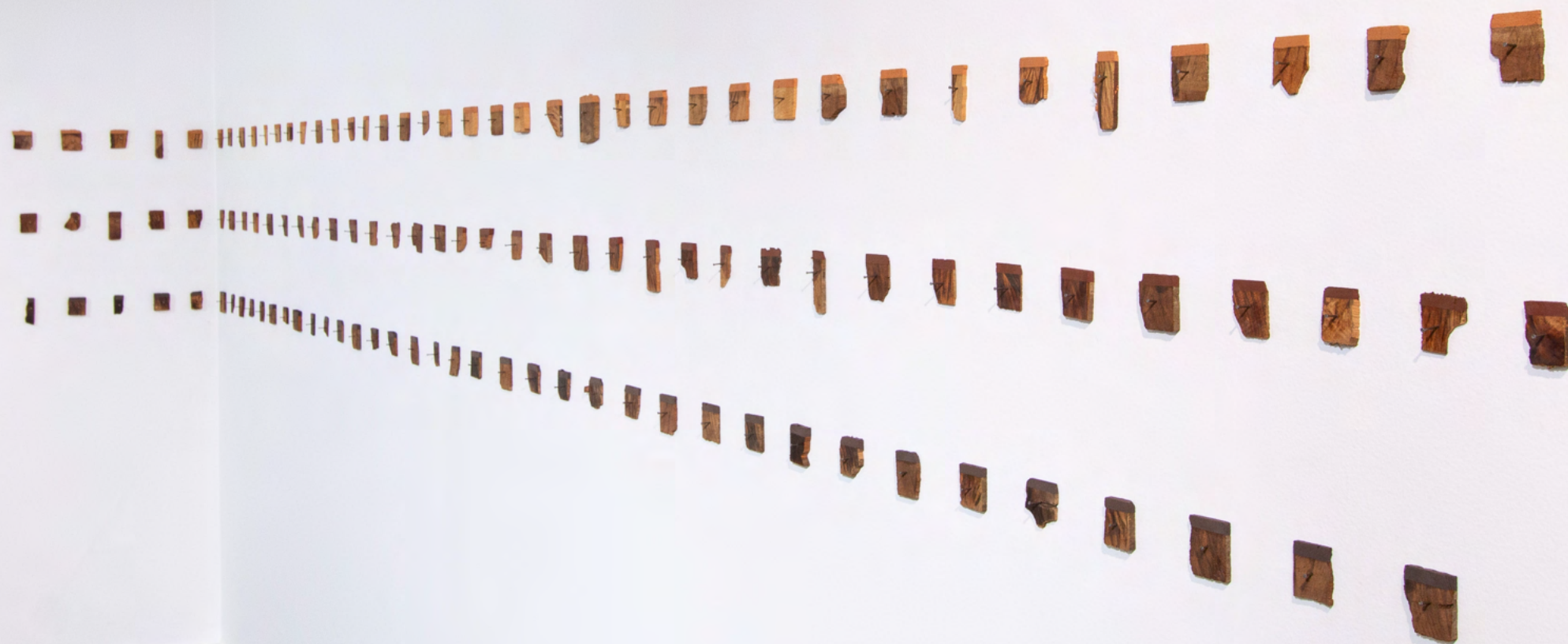
Cavidade. É possível ver o outro lado pela parte vazia em mim, um lugar que parece ser dentro, mas sempre estará fora.

Pontas de metal me penetram e preenchem, invariavelmente, todas as passagens. Quase crucificado, sou preso contra a parede.

Irregular. Feito de diagonais, linhas que se abrem em rachaduras e curvas. Por vezes liso, em outras, poroso e cheio de farpas.

Farpa. Antes, feita para me esconder sob a pele.







Olhamos agora para procedimentos contemporâneos. Ao traçar uma linha definida que não se incomoda com nada que esteja na sua frente, Cinthia Marcelle recorta a realidade com a cor. A linha segue o seu percurso, completamente inabalada, subindo e descendo sobre objetos tridimensionais associados ao fazer da construção, enquanto ordenados linearmente. Para lá: só branco, para cá: curtas faixas onde se vê a madeira que compõe o cabo de uma enxada ou de uma cavadeira articulada, o metal da serra ou das chaves perfeitamente alinhadas e, preto sólido.

Falamos da proposição *Da Parte pelo Todo* (2022), onde Marcelle desloca coisas, as interrompe e as valoriza com a mesma intensidade. Vemos ferramentas desativadas por um novo uso.

Marcelle nasceu em Belo Horizonte em 1974, e foi a curiosidade pela manualidade — ou, como ela mesma define para o

Prêmio PIPA*: “a habilidade com as mãos” (Marcelle, 2010, s.p.). — que a levou às artes. Com diferentes linguagens, atravessa o cotidiano e, com ele, o tempo. Coincidências, repetições e simultaneidades surgem em sua prática como caminhos que tensionam o equilíbrio entre organização e desordem, entre controle e caos.

* O Prêmio é uma iniciativa do Instituto PIPA, criada em 2010, realizada anualmente e reconhecida como uma das principais premiações de arte contemporânea do país voltadas a artistas brasileiros emergentes.



> Figura 5/Cinthia Marcelle

No texto *Em Queda Livre: um thought experiment sobre perspectiva vertical*, de Hito Steyerl, com tradução de Aline Mielli, publicado em 2017, a artista e pesquisadora nos mostra que, desde o século XIX, quando J. M. W. Turner começa a dissolver a linha do horizonte em suas pinturas, há a perda da estabilidade do observador, da clareza do domínio e do tempo próprios da perspectiva linear. Agora vivemos a perspectiva da vista de cima, onde o poder é vertical e nós estamos em queda livre, mas Hito afirma: “E talvez isso nos ajude a superar a última suposição implícita nesse *thought experiment*: a ideia de que nós precisamos de um chão em primeiro lugar” (Steyerl, 2017, p. 229).

Disposição vertical. Passo a lutar contra a gravidade.

Desabar. Hastes atravessam meus miolos, fincam suas pontas na parede logo atrás, enquanto mantém as cabeças à vista. Juntas às irregularidades, seguram o equilíbrio por um fio. Meu peso desigual me faz cair a esquerda, outra vez a direita, sustentando uma diagonal que, prontamente, quebra a estrutura nivelada.

Horizonte ilusório, feito pela linha da repetição e pela linha de tinta previamente estabelecida. *Instável-movêdo-mutável*, como o chão daquele que olha em queda livre.

Partindo de operações similares às de Marcelle, mas mais rarefeitas, aparece o trabalho de Fernanda Gomes, no qual o vazio e a pausa são elementos ativos. Artista brasileira, nascida no Rio de Janeiro no ano de 1960, produz obras que englobam o espaço expositivo, e cria situações a partir da aproximação ou do afastamento entre coisas.

Gomes utiliza objetos encontrados no cotidiano, ao perceber neles uma vida própria. As coisas que seleciona estão por toda parte, sendo coletadas durante seus deslocamentos pelo mundo, nas instituições ou dentro de sua própria casa. Ela os incorpora ao espaço da exposição, afirmando sua existência, e provoca sua observação sob outra perspectiva. Para isso, Gomes navega pelo mundo em estado de atenção, aquela que está sendo permanentemente capturada e passa a estar cada vez mais difusa, mas que em seu trabalho é evocada.

Carolina Cordeiro, artista e pesquisadora, desenvolveu sua tese a respeito de Fernanda e afirma sobre seu

procedimento: “O uso do resto de um material de consumo produzido em grande escala, de forma padronizada, que se torna desforme, manchado e, literalmente, inútil, com a perda total da serventia, é apresentado como um método de atenção e economia radicais” (Cordeiro, 2021, p. 68).

Cada fragmento, cada objeto recolhido, parece atuar como a peça de um jogo: há regras, combinações e deslocamentos que não obedecem a um propósito utilitário, mas à experiência de explorar o espaço, de mover e reorganizar.

Na exposição individual na Pinacoteca de São Paulo (2019), onde ocupou sete salas, Gomes não apenas reuniu coisas, o espaço por elas ocupado se tornou o trabalho. Para a artista, a obra acontece na montagem e, portanto, o espaço é indissociável dela.

Em uma das salas, vemos cadeiras empilhadas umas sobre as outras, nas quais o objeto para sentar já não oferece assento. Identificamos várias malas, uma

delas aberta e espatifada, quase fundida ao chão. Ao percorrer o espaço, supomos reconhecer móveis como prateleiras e estantes. No canto da sala, um tripé remete prontamente a um cavalete. Mas, além das coisas que ainda carregam uma memória aparente — que as torna reconhecíveis e, portanto, familiares —, encontramos também pequenos tocos, pranchas e ripas espalhados pelo espaço, tão essenciais para a construção do ambiente quanto as demais.

7. Procuro diálogo com quem faz hoje. Vejo grandes placas brancas encostadas no museu, assim como as madeiras que me cercam se apoiam nas paredes.

Vejo e, aos poucos, me convenço da intervenção mínima.

Como proposto por outras artistas, procuro me manter em suspensão atenta.



Atenção. escolha para onde me
direcionar.



mecanismo

1. O tempo escorre e o intervalo entre aquelas palavras e essas é brutal. Às vezes esqueço que é possível dialogar com o mundo de outra forma. Esqueço também os espaços de pensar, silenciada pela necessidade alheia. Passo a agir sob uma concentração difusa.

Portanto, celebro minhas brechas, que originam cada uma das letras aqui impressas. Em uma delas, outra mão separa sobras e as confia a mim. Agora posso apertá-las e as sentir contra minha carne quando somem dentro da palma. As assimilo e torno meu o que foi oferecido.

Encontradas pelo olhar do outro, que, diferente de mim, está atento. Outro que só poderia oferecê-las porque conhece a natureza de ambas: tanto das peças entregues, quanto de quem as recebe.

Proteção. Me cobrem com mais de uma camada de proteção líquida, que altera minha cor e escorre pelas minhas bordas.

Escorrer pelo excesso. Me desgarro de um corpo único e, puxado pela gravidade, inscrevo gotas; às vezes linhas.

Risco. Meu novo fim é marcado à lápis.

Dividir pelo corte, faz a distância para que o nosso encontro seja possível.

Entregar. Sou entregue a outro alguém. Parte por parte passo de uma mão a outra, consciente de que individualmente caibo vários, ainda assim, algumas idas e vindas são necessárias para me mover como um todo. Passo a estar do lado de dentro.

2. Ao longo de semanas, antes de chegar ao monitor, passo diariamente pelo conjunto recolhido e o encaro continuamente sem poder fazer nada.

Há irritação e certa melancolia pairando sobre mim, pois outra vez me vejo impedida de agir.

3. Estou em casa e deveria ser possível conciliar cinco trabalhos. Aquele no computador, aquele de pesquisa, aquele que me chamaram ontem, aquele de escrita, aquele que preciso ter tempo para começar.

Algo ficará para trás, assim como qualquer tempo livre da angústia de estar negligenciando um dever.

Fico aqui, imersa em urgências, consumindo meu tempo de forma

No capitalismo 24/7 descrito por Jonathan Crary, além de ter a atenção detida, somos incentivados a realizar diversas ações ao mesmo tempo:

Nesse sentido, o capitalismo 24/7 não é simplesmente a apreensão contínua ou sequencial da atenção, mas também uma composição densa do tempo em camadas, na qual múltiplas operações ou atrações podem ser atendidas quase simultaneamente, independente de onde estamos ou do que mais estamos fazendo (Crary, 2014, p. 93).

Inércia. Sou permanência por falta de interrupção. Fico por ainda não ter sido chamada a ir.

absoluta, mesmo quando meu corpo não
está retido por uma nova tarefa.

Percebo enquanto as coloco no papel, que
agora só posso ser essas palavras.

Pensemos agora com o jovem Karl Marx,
a partir de um texto publicado em 1846.
O ensaio trata sobre o suicídio, tomando
como referência as memórias de Jacques
Peuchet, arquivista francês da polícia que
analisava as causas dos casos ocorridos.
Embora o assunto não retorne com a
mesma ênfase em sua obra posterior, ali
Marx já destaca a necessidade de olhar
para além da esfera econômica, trazendo
a vida privada para o centro da reflexão.

Não apenas isso, Marx traduz e comenta
casos descritos por Peuchet que também
envolvem a burguesia, tecendo a partir
deles uma crítica radical a essa classe. Ele
observa: “Embora a miséria seja a maior
causa do suicídio, encontramos-lo em todas
as classes, tanto entre os ricos ociosos
como entre os artistas e os políticos.
A diversidade das suas causas parece

escapar à censura uniforme e insensível dos moralistas” (Marx, 2006, p. 23).

Marx também aponta que:

As relações entre os interesses e os ânimos, as verdadeiras relações entre os indivíduos ainda estão para ser criadas entre nós inteiramente, e o suicídio não é mais do que um entre os mil e um sintomas da luta social geral, sempre percebida em fatos recentes, da qual tantos combatentes se retiram porque estão cansados de serem contados entre as vítimas ou porque se insurgem contra a ideia de assumir um lugar honroso entre os carrascos (Marx, 2006, p. 29).

Ou seja, assim como os teóricos até aqui apresentados, fala de um mal social decorrente da forma social capitalista, que pode se instalar por entre todas as experiências vividas, sendo essa a crítica mais central no ensaio, do que o próprio tema do suicídio.

4. Encaro os mais de quinze pequenos tocos de madeira retangulares e irregulares que me foram entregues. Cada um contém um lado com bordas levemente arredondadas e um lado com um corte abrupto, onde parece ser possível ver o que há dentro da madeira, ao passo que os outros têm um invólucro feito pelas intempéries que a cobriram. Um lado é preenchido por verniz *stain*, aplicado de forma displicente, fazendo com que gotas escorressem para o lado arredondado.

Percebo a continuidade entre eles e como todos tem uma linha de marcação próxima ao corte. As informações visuais contam como foram separados do resto e conseqüentemente qual lado estava virado para o que consideramos em cima.

Agora olho para frente e vejo pouco do que está sendo refletido nos meus olhos. Várias imagens se formam e se desmancham na minha mente. Os tocos encontram o metal e o rearranjo se torna ferramenta.

Conjunto de coisas simultâneas e íntimas entre si. Cuido para que nenhuma permaneça só.

Rearranjar é uma maneira de tentar.

5. Sem a necessidade de usar todos os fragmentos selecionados, formo um conjunto composto por três unidades individuais, cada uma construída pela junção de apenas dois tocos. Estes são unidos por cantoneiras metálicas, que por sua vez são fixadas por pregos frouxamente cravados na madeira. Não há o uso da pintura, portanto todos os elementos mantêm expostas suas características originais.

O *mecanismo* é montado diretamente na parede, imobilizando apenas uma das peças de madeira, para permitir que a outra permaneça pendente. Livre, pode se movimentar com o vento que provoca pequeno balanço, mas se manipulado, rapidamente várias configurações se apresentam, pois as madeiras fixas se transformam em prateleiras e mesmo que de forma pouco fluida, é possível rotacioná-las em todas as direções para buscar novo equilíbrio.

Prego. Crio caminho à força. Jogo matéria para o lado, enquanto a preencho com outra.

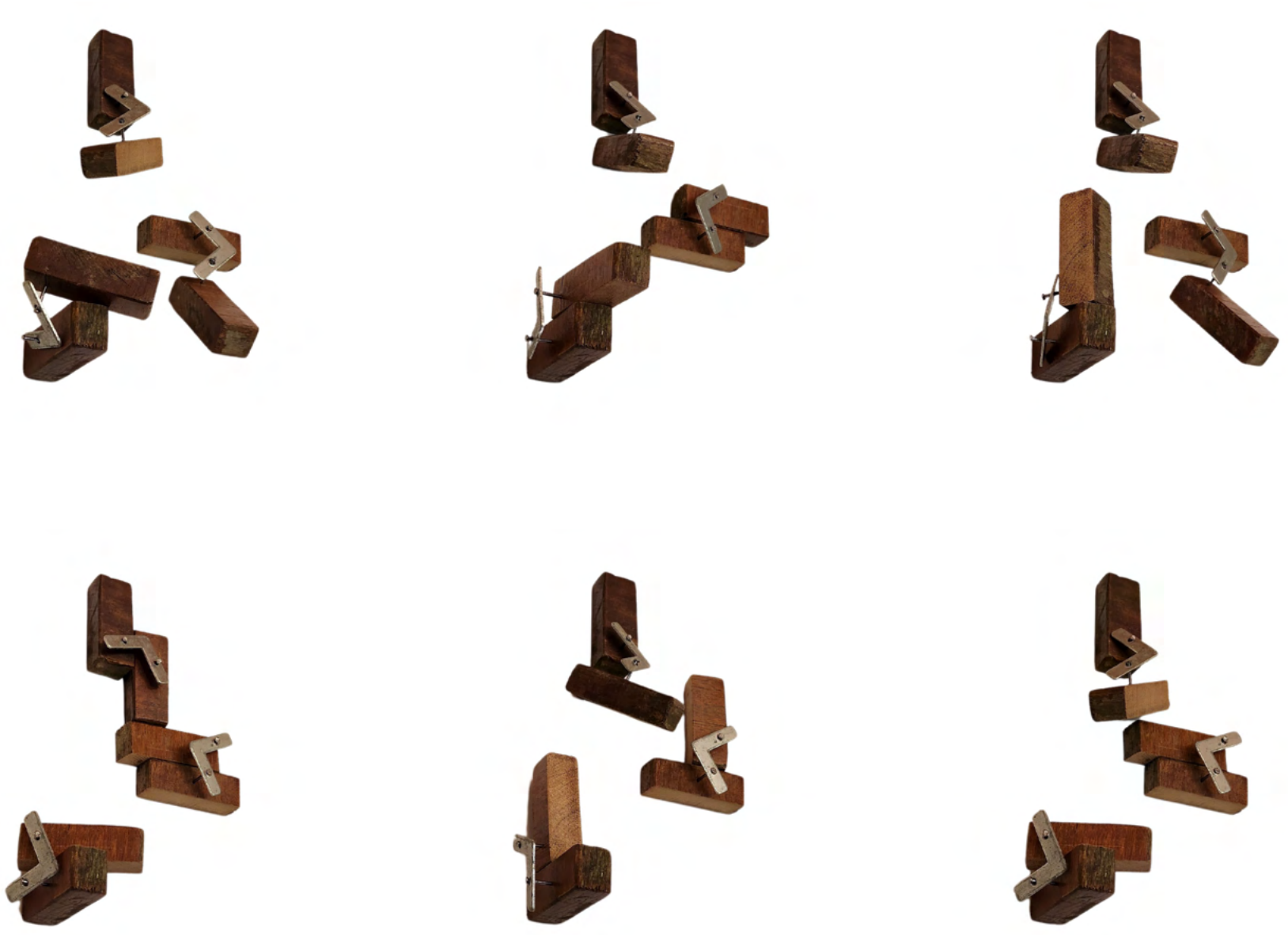
Bater sem tanta força e *cravar-fixar-existir-permanecer* em espaço mínimo no corpo do outro.

Entrar. Ocupo antes de caber.

Equilíbrio. Só serei encontrado se me buscar com cuidado.







Mecanismo. Reúno partes duras, outrora soltas. Articulação entre contrários, até sermos unidade.

Som do metal tilintando. Produzido pelo encontro dentro de um pequeno círculo vazado de metal entre prego e cantoneira. Ou entre cantoneira e madeira, quando o movimento limitado por uma esquina os leva ao choque. E ainda, entre madeira e madeira, que pendentes no ar, balançam para lá e para cá. Sou um instrumento, chocalho.



troço

1. Os dias voltam a passar rápido e não existe nenhum intervalo para ser outra coisa além de trabalho. Não me lembro de encontros possíveis e não desvio a cabeça em direção a porta de vidro.

Outro, que não sou eu: *ações-intenções-vontades-escolhas* anteriores.

Erro faz sobrar.

2. Estou atenta, fascinada pelo trabalho feito pelo outro, o homem.

Acompanho de perto ripas cortadas de maneira específica, para uma função específica. Estão novas, lixadas e sem nenhuma queimadura de sol, mesmo assim, descartadas quando alguns centímetros a mais são retirados de seus corpos ou tomam a forma de um teste, o que as impede de fazer parte do objeto final.

Para mim, no entanto, isso não importa. O que me atrai são seus corpos escultóricos e a repetição. Já está claro que existir em quantidade — ainda que apenas dois a mais que um — é o suficiente para capturar meu olhar.

As ripas possuem extensão máxima equivalente ao comprimento de um braço humano. De perfil retangular, elas passam por intervenções que alteram sua espessura ao longo do eixo. Algumas são afuniladas no centro, enquanto outras recebem cortes sucessivos, criando saliências ao longo de sua estrutura. Essas

parcelas, também de formato retangular, funcionam como pontos estratégicos de encaixe, inicialmente projetados para abrigar outro material.

3. Ao deixar para trás um lugar onde deveria estar, me dou tempo para ser unicamente essas palavras escritas e, antes disso, para preencher com tinta preta a superfície saliente de oito ripas de madeira.

Ainda assim, já é noite e me vejo refletida na porta de vidro. Parece que não há nada para além dela, bloqueando a deriva do meu olhar e os pequenos momentos roubados do lado de fora. Eu sou deixada para trás e parece não ser mais possível me encontrar com as coisas que não vejo.

Rasura, encubro o erro e passo a destacá-lo em definitivo. *Marco-desenho-circundo-risco-contorno* um lapso.

Preto feito de tinta, lambuza a minha superfície porosa e penetra até saturar. Tinta que tem corpo e portanto, vontade própria.

Viscosa, custo a me espalhar, até cobrir toda área visível e ser eu à superfície.

Luz. Revelo cada linha deixada pelas cerdas, embaralho a cor.

4. União entre três materiais: madeira, metal e tinta. A pintura se encontra mais diluída e portanto menos protagonista. Por outro lado, o metal que em outras condições seria lido como suporte e estaria obscurecido pelo que sustenta, ocupa grande parte do *troço*, aparentando suposta desproporcionalidade às peças que carrega. A partir daí, vemos as oito estruturas metálicas posicionadas lado a lado, como coisa para ser vista, em sua funcionalidade desvirtuada, mas principalmente como objeto provido de qualidades estéticas.

Orifício. Em um processo de ajuste, sou inclinada em direção à parede para fazer a mão francesa deslizar ao longo do trilho até alcançar a altura desejada. Sou encaixada no orifício escolhido e fixada em repouso.

Tecla. De um lado ao outro, formado apenas por verticais alinhadas e lançadas no espaço.

Plano, entre o que está a frente e o que está atrás. Me olhar te impulsiona a caminhar.

Já as madeiras, totens agregados perpendicularmente a cada mão francesa e com grande distância da parede, se tornam uma extensão do metal. Simultaneamente, chamam atenção para seus recortes escultóricos, uma vez projetados para comporem a estrutura de uma janela.

A tinta óleo preta se esgueira nos trechos finos de madeira, que chamo de vínculos. Ela pontua ou rasura os trechos proeminentes de cada ripa.

Vínculos feitos de mim mesmo.

> Figura 12





> *Figura 14*





5. Em um dia de sol, caminho pela área aberta do terreno carregando um livro, enquanto penso sobre o *troço*. Depois de vários dias frios, a luz quente parece um convite para colocar o corpo do lado de fora. A porta de vidro está aberta, e nesse momento algo se suspende — o tempo, talvez, ou apenas uma sensação íntima de pausa.

Leio em voz alta. É meu modo de entrar nas palavras e abafar os sons do entorno. Já entendi que gosto de ouvi-las faladas, pois ao escutar minha própria voz, parece que os significados se revelam com mais clareza. Para isso, há uma sequência de ações que acontecem ao mesmo tempo.

O sol reflete nas páginas brancas com uma intensidade quase insuportável de continuar olhando. Quase. Obrigo meus olhos a seguirem, linha por linha, os símbolos pretos que pousam sobre o branco iluminado.

O chão, e os meus pés que o sobrepõem, estão desfocados pela minha visão. Ainda assim, caminho em círculos sem precisar olhar.

Erika Verzutti, nascida em 1971, em São Paulo, escultora e artista visual brasileira, apresenta composições que ficam no limiar entre conhecido e familiar, e entre inventado e estranho. Verzutti muitas vezes trabalha com formas que lembram objetos do cotidiano como frutas, partes do corpo, pedras, ovos, ou ainda elementos da fauna e flora, mas sem nunca os reproduzir de maneira literal. Essa ambiguidade gera um jogo perceptivo: a obra parece familiar, quase reconhecível, mas nunca totalmente identificável.

Efeito disso é a exposição *A Indisciplina da Escultura* de 2021 no Museu de Arte de São Paulo, estruturada em sete núcleos para abarcar diferentes conjuntos de trabalho. Entre eles o núcleo intitulado *Estranho-familiar*, com obras mais recentes, discutindo hibridismo e a mistura entre pintura e escultura.

Entendo os símbolos impressos nas páginas como sons e os traduzo através da minha língua, que dança para cima e para baixo, fazendo com que a minha voz alcance as palavras.

Enquanto isso, compreendo que Natanael tem medo. Um medo feito neblina densa que paira entre as lembranças, nascido do reencontro com algo ao mesmo tempo íntimo e irreconhecível. Acompanho sua história atravessada pela estranheza, no conto *Homem da Areia* de 1817, que E.T.A. Hoffmann constroi carta por carta, situação por situação e, as palavras que já giravam dentro de mim, agora se impõem com nitidez: o estranho, o familiar e o tênue limiar que os conecta.

Troço. Usam quando não sabem que nome dar e há muito sou chamado assim. Não mudo agora.



CAPÍTULO 2

1. Mais uma vez eu preciso falar do tempo.

Neste ponto, foi preciso que transcorresse, para que camadas, talvez opacas apenas para mim, finalmente se tornassem transparentes. Desde o primeiro pensamento registrado, ainda que hesitante, sem muito rumo e sem a certeza de sua permanência, até agora, vejo o tempo me colocando em perspectiva e reconheço que vivo o desengasgo.

Para isso, é preciso primeiro, estar engasgado. Portanto, ao invés de falar sobre a respiração tranquila, precisei nomear a falta de ar, aquela opressão que se instala no peito. Mas, para meu alívio, assim como para qualquer engasgado, mesmo que em pequena quantidade, o ar volta a passar.

Desejo, começo antes do começo.

Brecha. Por mim passa o ar, o desejo.

2. Ao escrever guardo uma existência fugaz que antes me escapava e percebo que um procedimento se instaura: me encontrar com o desejo, reconhecer sua forma, buscar brechas, estabelecer instantes que me pertençam e, assim, poder olhar para o chão para o rearranjar.

Em seguida, há um período de assentamento, em que a clareza decanta lentamente, até que eu me torne capaz de repetir. Repetir com intensidade, bem como a criança quer quando brinca.

Outra vez Walter Benjamin reverbera, quando nos escritos sobre a brincadeira, conta sobre a vontade da criança: “Um tal estudo teria, por fim, de examinar a grande lei que, acima de todas as regras e ritmos particulares, rege a totalidade do mundo dos jogos: a lei da repetição. Sabemos que para a criança ela é a alma do jogo; que nada a torna mais feliz do que o ‘mais uma vez’.” (Benjamin, 1928, p. 101). Agora, mais do que ser capaz, tento me permitir repetir, até que o “mais uma vez” borbulhe na minha boca e já não seja possível conter o fazer, nem muito menos, apagar o desejo.

No livro *Pequeno Manual de Procedimentos* de 2007, o escritor argentino César Aira, nos leva por vários processos criativos do século XX e afirma que o que os modernistas propuseram não eram obras completas, mas procedimentos. Aira nos conta:

Neste sentido, entendidas como articuladoras de procedimento, as vanguardas permaneceram vigentes, carregando o século de mapas do tesouro que aguardam serem explorados. Construtivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*, acaso, indeterminação. Os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha, ou não se fizesse (Aira, 2007, p. 13).

Em breves seções ao longo do livro, Aira delineia e enumera modos de pensar, desde a composição com o acaso em John Cage, a operação de Duchamp, à

Procedimento, sequência de acontecimentos que se escolhe seguir. Ativo o fazer, com a clareza do percurso e a incerteza do destino.

preparação quase maníaca da superfície por Paul Klee, passando por inúmeras formas encontradas de escrita, como em Baudelaire e Kafka.

2. Finalmente, dentro de dois dias de intervalo, não preciso me compartimentar. Tudo, de repente, parece possível. Escuto minha própria voz narrar a abertura de uma barragem e dela haver líquido jorrando. Escuto, e nessas palavras escritas entoo a mesma excitação que há muito tempo não me habitava. Seduzida pelo que já foi feito e pelo que ainda pode emergir; por tudo o que, enfim, parece perto de minhas mãos.

Fazer por iniciativa, dar vazão a necessidade de tornar ou tomar com as mãos.

Em *Estâncias*, Agamben sugere que a obra moderna já nasce como fragmento. Ele evoca os poetas Friedrich Schlegel e Novalis para dizer que “toda obra acabada estaria necessariamente sujeita a um limite de que só o fragmento poderia escapar” (Agamben, 2007b, p. 61). Nesse movimento, mobiliza recursos retóricos como a sinédoque, a metonímia ou ainda a metáfora, que privilegiam a parte em vez do todo, o fragmento em vez da totalidade e indica, nesse sentido, que a obra de arte moderna se faz sob o signo da incompletude. O filósofo ainda fala de poetas, como Stéphane Mallarmé, que escrevem em fragmentos que remetem ao poema absoluto, jamais manifesto em sua totalidade, mas cuja presença se insinua justamente por meio de sua negação.

Quando fala dos jogos em *Elogio da Profanação*, o autor enfatiza que a busca seria pelo puro meio, isto é, pela emancipação da atividade de uma finalidade, ainda que mantenha um gesto semelhante àquele do qual se emancipou. Torna-se essencial reavê-los como operação eficaz, astuta e complexa:

3. No momento em que começo a manusear as coisas, o desejo é imenso. Sinto um sorriso no meu rosto, mas em seguida o contraio, com o cenho franzido, ao refutar a ideia que acaba de passar. Inclino minha cabeça e, sem perceber, as perguntas não param de se tornar voz. Canso de me ouvir — quanto mais aquele que me acompanha escutando, pai.

Sentado à mesa comigo, segura um fragmento. Juntos os empilhamos, os derrubamos e espalhamos. Em sua companhia, me sinto como a criança que, mesmo quando sem fôlego, pede para repetir *ad infinitum* a brincadeira. Peço, e ele continua a me escutar.

Já contei que palavras faladas esclarecem. Melhor ainda quando ouvidos além dos meus as recebem e reagem às perguntas que lanço no ar.

A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exhibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante (Agamben, 2007a, p. 67).

Outro aspecto essencial dos jogos, é analisado por Benjamin, quando diz que a repetição geralmente atrelada a brincadeira é um modo de dominar experiências intensas, transformando o vivido em algo compreensível e habitual:

Para ela [a criança], porém, não bastam duas vezes, mas sim sempre de novo, centenas e milhares de vezes. Não se trata apenas de um caminho para assenhorear-se de terríveis experiências primordiais mediante o embotamento, conjuro malicioso ou paródia, mas também de saborear, sempre de novo e da maneira mais intensa, os triunfos e as vitórias (Benjamin, 2009, p. 101).

A brincadeira permite, portanto, tanto elaborar o medo quanto saborear o prazer.

Pai. Negação seguida de afirmação. Não o arquétipo de pai — o meu pai. O homem a quem pertence a mão que queima, que erra e faz sobrar. A mesma mão que recolhe e entrega, passando dela para a minha.



> Figura 17

traquitana

1. Tenho a possibilidade de pensar com a totalidade do meu corpo, de testar todas as imagens que passam por trás dos meus olhos abertos, antes confinadas e sobrepostas por outras atividades.

O intervalo me permite executar o procedimento e buscar uma sequência de novos usos.

2. O encaixe ao acaso entre duas coisas que nunca estiveram juntas me desperta a vontade de torná-las inseparáveis. Ripas se fixam entre bordas de metal móvel e passam a fazer um trajeto no ar.

Teste para encontrar a verdade, buscar uma abertura e vislumbrar logo adiante o que antes não era claro. Uma tentativa de borrar o limite das certezas.

Encaixe improvável e exato. Cabemos como se tivéssemos sido feitos um para o outro.

Irresistível, minha presença anula a recusa.

Fabular. Estabelecer conversas feitas de silêncio e obter respostas provisórias.

Dois trilhos não encontram mais seu par do outro lado de uma gaveta. Ambos passam a estar postos lado a lado na parede e o deslocamento, mesmo que comedido, continua sendo uma possibilidade.

Experimento empurrá-los, mas logo recuo para observar o conjunto se movendo à distância. Paro, semicerro meus olhos e nada acontece. Os passos para trás exigem outro elemento na *traquitana*, o motor.

Dirigimos agora o olhar para a produção artística do século XX, mais precisamente para os anos 1950, quando Mary Vieira (1927-2001) já propunha uma escultura em movimento, em contraposição à rigidez da forma estática. Ainda jovem, demonstrava inclinação à abstração e ao uso de formas geométricas, com um interesse crescente pelo espaço tridimensional.

No seu trabalho, o gesto da artista cede lugar aos materiais e processos industriais, muitas vezes realizados em colaboração com profissionais especializados. A partir desse caminho, Vieira se torna uma das precursoras da arte cinética no Brasil, antecipando debates que só mais tarde seriam plenamente reconhecidos. Estudou com

Coisa mantém o mistério. Não me determina em absolutamente nada além de que existo.

Mistério. Já tentaram me escrever tantas vezes. Cada vez escapei. Por isso, ainda mistério.

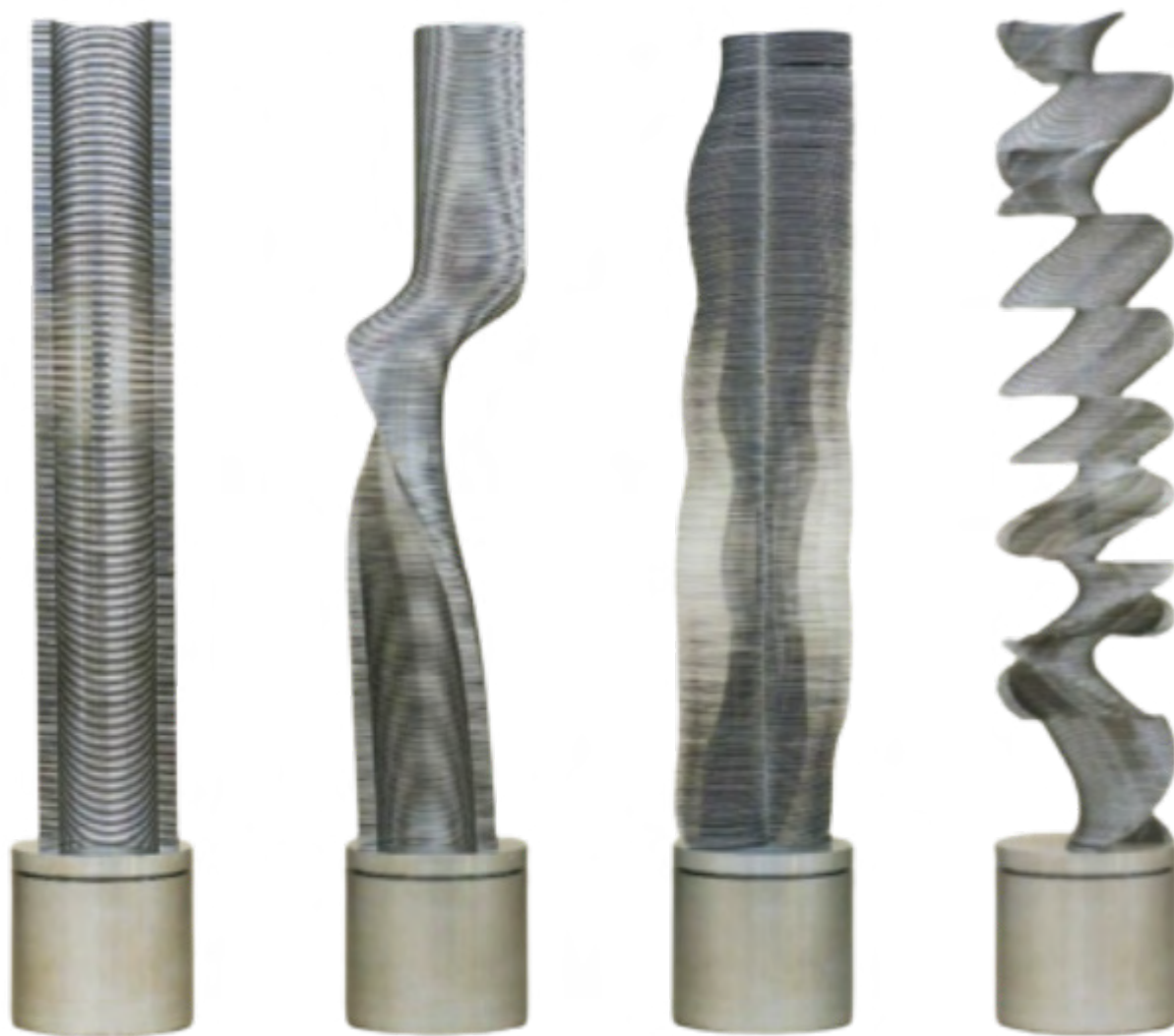
Corpo. A forma pela qual aconteço, a superfície e o limite do que sou. Experimente mover os dedos.

Guignard e Franz Weissmann e teve contato próximo com Amílcar de Castro. Em 1952, transferiu-se para a Suíça, onde se aproximou de Max Bill e, a convite do artista, participou de uma exposição do Grupo Allianz*.

Entre suas séries mais emblemáticas estão os *Polivolumes*, estruturas geométricas compostas por lâminas metálicas articuladas. Um dos trabalhos da série, em sua vista frontal, revela uma base retangular de madeira segmentada em quatro partes por uma cruz vincada no bloco, que percorre sua tridimensionalidade e, na porção superior, abre um vão central onde se apoia uma chapa de metal quadrada. Sustentada por esse intervalo mínimo, a chapa apresenta bordas regulares, mas seu interior é recortado por um círculo fino que se interrompe para dar início a outro, e a outro sucessivamente. Desse processo resultam arcos vazados que



O grupo Allianz foi fundado em 1937 por Max Bill. Sua primeira exposição ocorreu em 1938, em Basel na Suíça, e o grupo permaneceu ativo até a década de 1950, realizando sua última exposição, com participação de Mary Vieira, em 1954.





atravessam a superfície originalmente bidimensional e passam a rotacionar de forma independente, produzindo composições instáveis à medida que os planos se embaralham. A artista afirma em entrevista concedida a Nello Pedra Gândara, publicada no Jornal da Tarde em 1978: “A forma nada mais é do que um movimento no tempo” (Gândara, 1978, p. 18). Afinal, o tempo também é um elemento constitutivo da experiência proposta por Vieira.

A obra *Circuito Elipsoidal Côncavo e Convexo nº 1*, reproduzida na página anterior, é composta por alumínio anodizado e por um motor que gera rotação contínua. As lâminas em formato de U se empilham e, quando alinhadas, configuram um túnel de contornos verticais retos. Ao serem articuladas, no entanto, desfazem essa regularidade, interrompem o percurso interno e passam a traçar curvas no ar. Já suas colunas metálicas, imagem ao lado, articuladas e participativas, se erguem como estruturas autônomas, muitas vezes dispensando a base tradicional e se relacionando diretamente com a atmosfera circundante.

3. Ao observar o trabalho *Circuito Elipsoidal Côncavo e Convexo nº 1* em imagens estáticas que se sucedem, ou ao imaginar o movimento dos *Polivolumes*, penso na sobriedade da obra de Mary Vieira, na qual cada elemento se afirma como essencial.

Em *traquitana*, o motor, tão pequeno quanto possível, exige a presença do disco e da haste, que juntos convertem o movimento circular em deslocamento linear. Enquanto acoplado a um eixo, o motor rotaciona o disco, impulsionando a haste, que por sua vez empurra o bloco, cujo caminho é determinado pelo trilho.

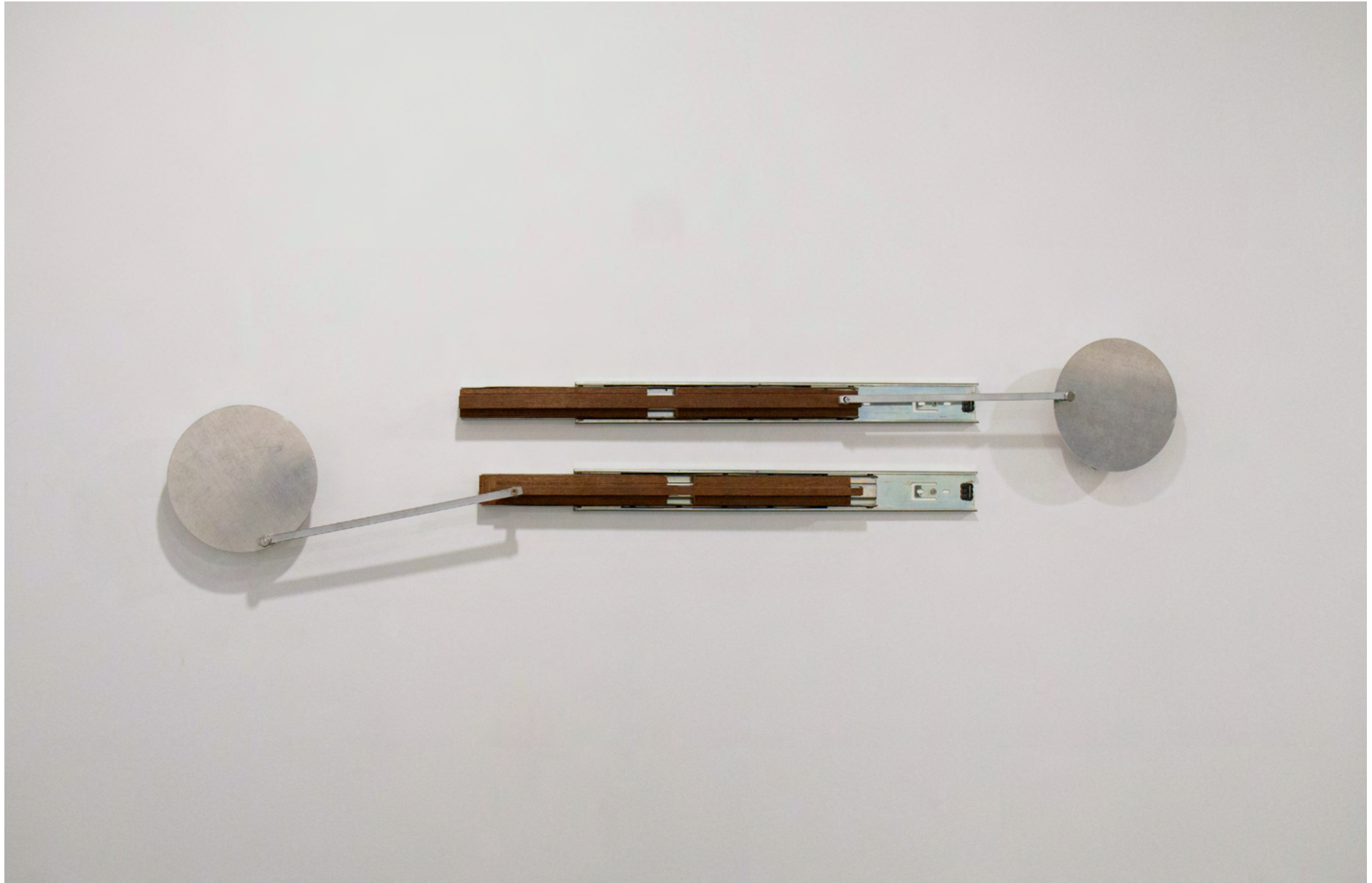
Disco de metal fosco. Lua do tamanho da palma, orbita o eixo.

Faísca que *surge-voa-espalha-salta-esparrama* da luz cegante, esbarrando em nós e sobre a superfície da mesa.

Calor tão quente, que nos torna um.

Deslocamento feito de tempo e velocidade, enfrenta a inércia e faz meu corpo habitar uma sequência de pontos no espaço e, no vai e vem, percorrer um caminho único.





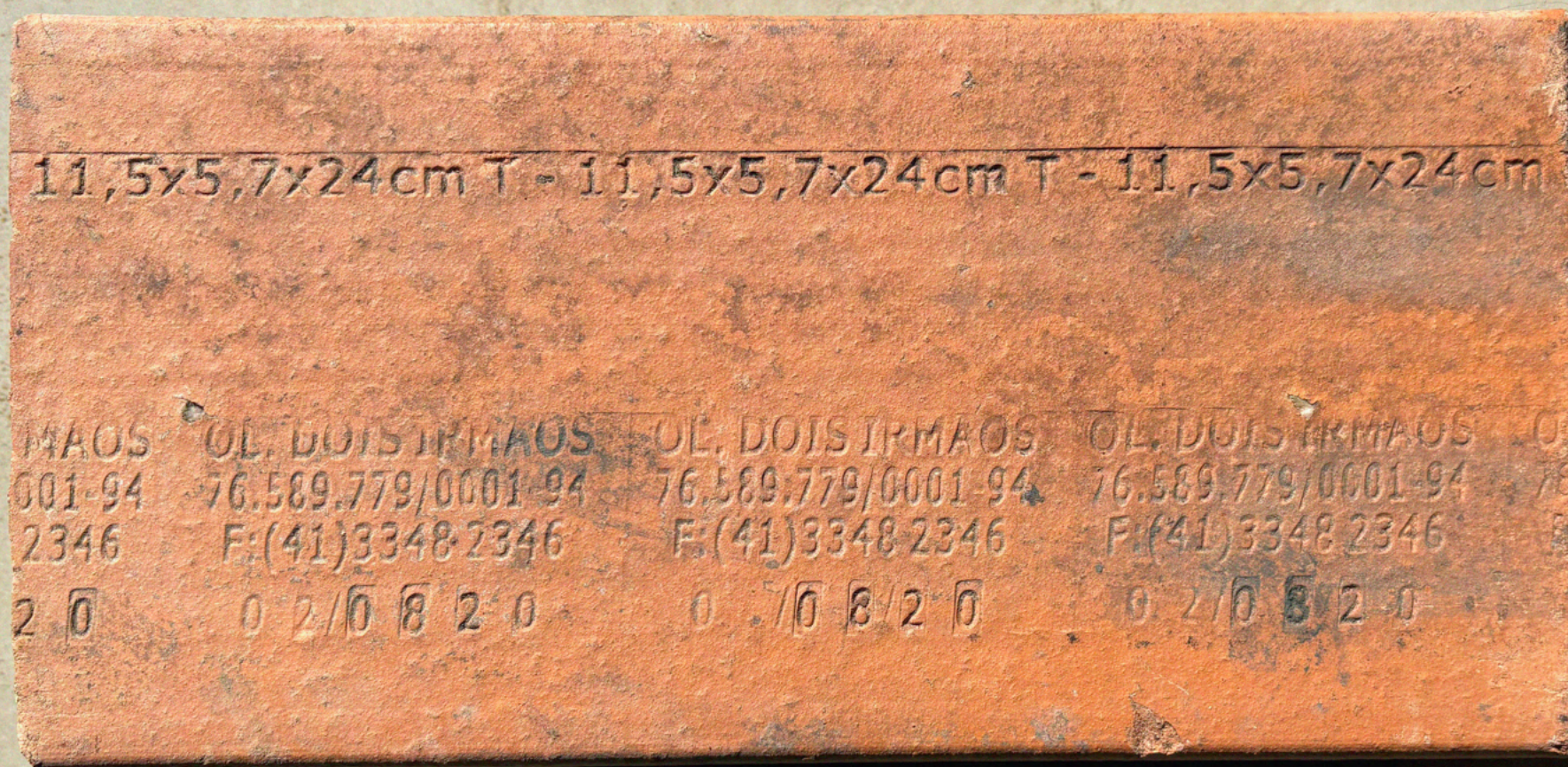


4. O que poderia ser guiado por uma ação direta, se move conforme a lógica artificial do motor. Em intervalos previsíveis e repetidos, os tocos avançam lentamente, como aríete, sem jamais atingir um alvo. O ritmo ligeiramente diferente entre cada motor, quebra seu sincronismo e nos deixa na expectativa do próximo encontro. Num trajeto controlado, o que se vê é uma *traquitana* em pleno funcionamento, feita apenas para ir e vir.

Aríete, a máquina de guerra.

Traquitana me aproxima do *troço*, mas é também *mecanismo*, sou palavra imprecisa que agarra restos e os faz caber numa só coisa.

Ruído súbito, impulso sonoro que ecoa vindo de trás. Ao me revelar e romper o silêncio, pergunto-me se assustei alguém.



do chão ao teto

1. Nossos trajetos diários se inscrevem no chão. Passos repetidos afastam a grama e ali cavam marcas. O caminho do desejo.

Os amontoados, ao contrário intocados, afastam a luz e, da mesma forma, fazem do chão, marrom. Ao redor e pelas brechas, caules verdes se esgueiram, testemunhando e compondo a imagem do tempo transcorrido.

2. Passo os dedos por texturas pouco convidativas, sinto as rachaduras e algumas farpas tentam penetrar minha pele.

Chego a um acúmulo de tijolos usados. O vento constante embala e neles deposita pequenos fragmentos do entorno.

Seu peso não permite deslocamento em quantidade, então empilho o que meus braços aguentam e caminho com cuidado.

Vento, ar deslocado de longe. Passa pela paisagem e a carrega. Ao lambar a pele, planta dúvidas: qual paisagem passou por mim, o que levou embora?

3. Recolhidos, deixo que repousem junto dos corpos que carregavam.

4. Novamente o monitor assume o protagonismo e o próximo acontecimento demora a chegar. No seu lugar, a limpeza. O que se solta, cai; o que se agarra, ainda tem a chance de ficar.

5. Dos desenhos feitos nas bordas, enquanto outras cenas se desenrolam, finalmente encontro com a coisa real.

Uma estrutura vertical se ergue, sustentada por uma haste de metal que vai do chão ao teto. A haste atravessa os tijolos pela face oposta aos furos originais, alinhando-os em coluna.

Furo feito pelo esfacelar da matéria lançada para fora. Tal qual as formigas erguem, morro ao redor da passagem.

Haste. Atravesso módulos antes isolados e os torno um só corpo articulado. Sem nada entre nós, tijolo e metal friccionam, e da rotação desprende-se pó laranja.

Cada tijolo traz em si a possibilidade de olhar através, ou a frustração de encontrar uma barreira. Entre ambos, instala-se a expectativa.

Tijolo. Não estou coberto nem unido aos meus iguais. Não formo parede, não sustento casa. Sou parte de uma estrutura feito coluna, exposto. Sem a proteção da massa, flutuo no espaço como um corpo que sabe da sua função e recusa o abrigo do costume. Existo há dez mil anos. Fui moldado à mão e seco ao sol, até ser transformado em mercadoria carimbada com nome e número de registro. Ainda assim, em alguns de nós, permanece a marca dos dedos de quem nos carregou. Agora porto acúmulos: restos de cimento, manchas de musgo, crostas de terra, insetos que se alojaram no vazio, a memória de uma fogueira ou de uma queda. Sou cor e matéria, o corpo do mundo endurecido pelo fogo.

6. Ao vê-la em pé, colunas de toda sorte atravessam meu pensamento.

A disposição dos tijolos na estrutura, justapostos e mantidos à vista, remete à lógica formal das *Colunas Infinitas* de Constantin Brâncuși. Em ambas, o elemento estrutural é exposto em sua integridade e assume protagonismo. Se na escultura moderna de Brâncuși aquilo que antes era base se torna forma autônoma, em *do chão ao teto*, os tijolos e haste aparecem como unidades visíveis que compõem uma verticalidade moldada pela arquitetura em que se inserem, ocupando integralmente o espaço disponível.

Os trabalhos se aproximam por movimentos em comum: evidenciam o que costuma ser ocultado, atribuem valor escultórico à repetição, ao módulo, à estrutura, e formulam a ideia de que o suporte pode ser, ele mesmo, conteúdo.

Constantin Brâncuși (1876-1957), romeno radicado em Paris e basilar para escultura moderna, desenvolveu ao longo de sua trajetória um vocabulário formal essencializado, voltado à busca pela “verdade da forma”.

Ao repetir um mesmo módulo geométrico composto por duas pirâmides truncadas unidas pela base, cria um ritmo contínuo que aponta para o infinito. A primeira versão das *Colunas Infinitas*, entalhada em madeira de carvalho, foi finalizada por ele em 1918. Ao longo das décadas seguintes, Brâncuși retomou a forma da coluna em diferentes materiais e escalas. E em 1937, ocorre a instalação de uma versão monumental em Târgu Jiu, na Romênia: uma coluna de ferro fundido com 37 metros de altura. A escultura parece de fato não encontrar fim, unindo céu e terra e fazendo da base, a ponta.



Já Donald Judd (1928-1994), originalmente pintor e minimalista norte-americano, passa a defender o que chama de objetos específicos — formas entre a escultura e a pintura, mas que não são essencialmente nenhum dos dois. Em 1963, escreve o texto que viria a ser considerado o manifesto do minimalismo, caracterizando esses objetos como coisas no espaço real, antiilusionistas e antigestuais, que desembocam em unidades, “coisas em si mesmas”, que não remetem a nada além de sua própria presença.

Figuram entre suas obras mais reconhecíveis as colunas formadas por módulos retangulares, que, em contraste com a *Coluna Infinita* de madeira, mas como muitos trabalhos de Vieira, é constituída de materiais industriais e feita pela mão de outros.

Apesar da tridimensionalidade, ao serem fixados diretamente na parede, essas estruturas preservam certa frontalidade, mantendo vínculos com a lógica da pintura. O trabalho *Sem título*, de 1969,





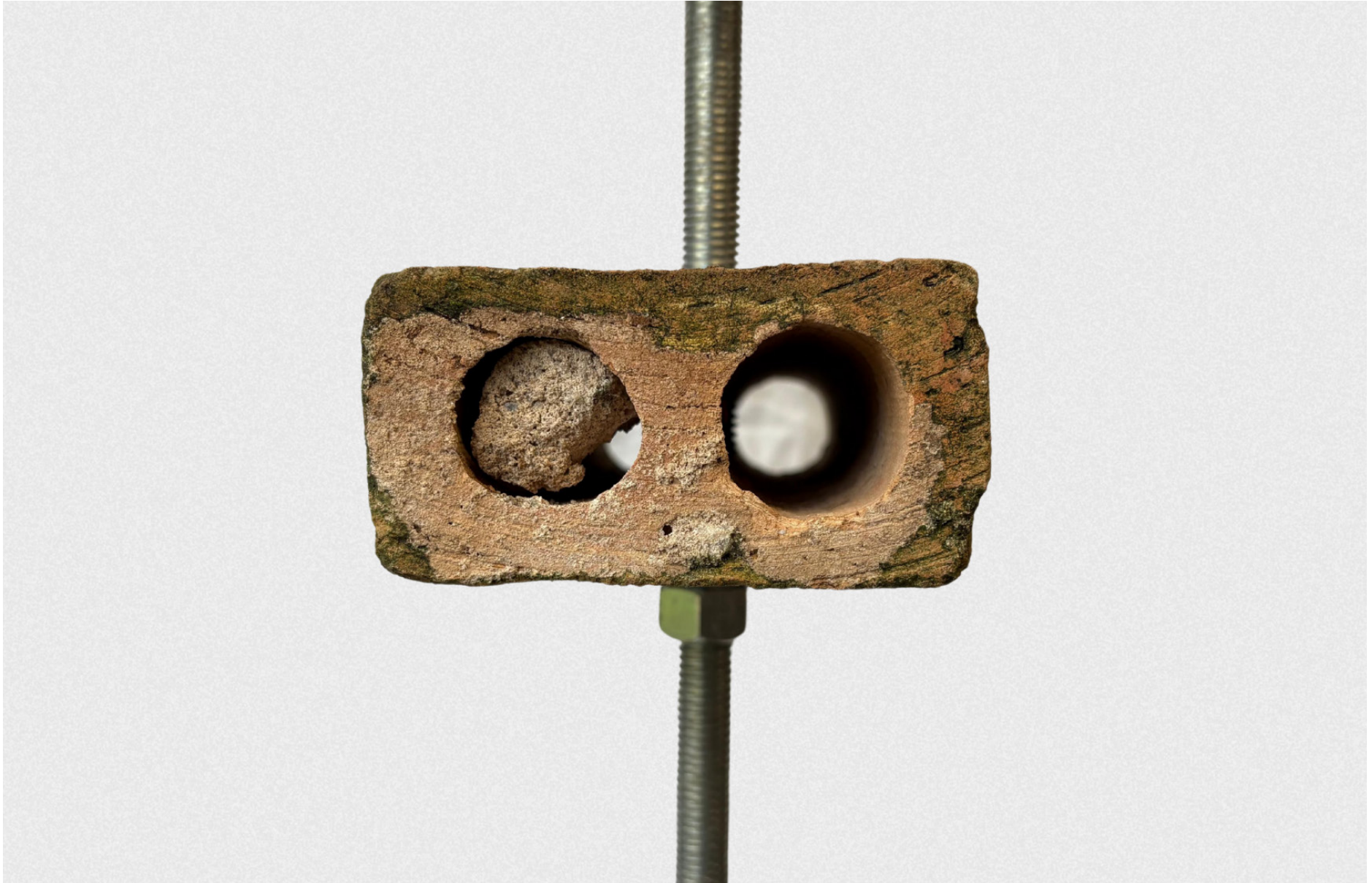
composto por dez unidades de cobre, é um exemplo claro desse pensamento formal e conceitual, que se desdobra em diferentes materialidades, cores e dimensões ao longo de sua produção.

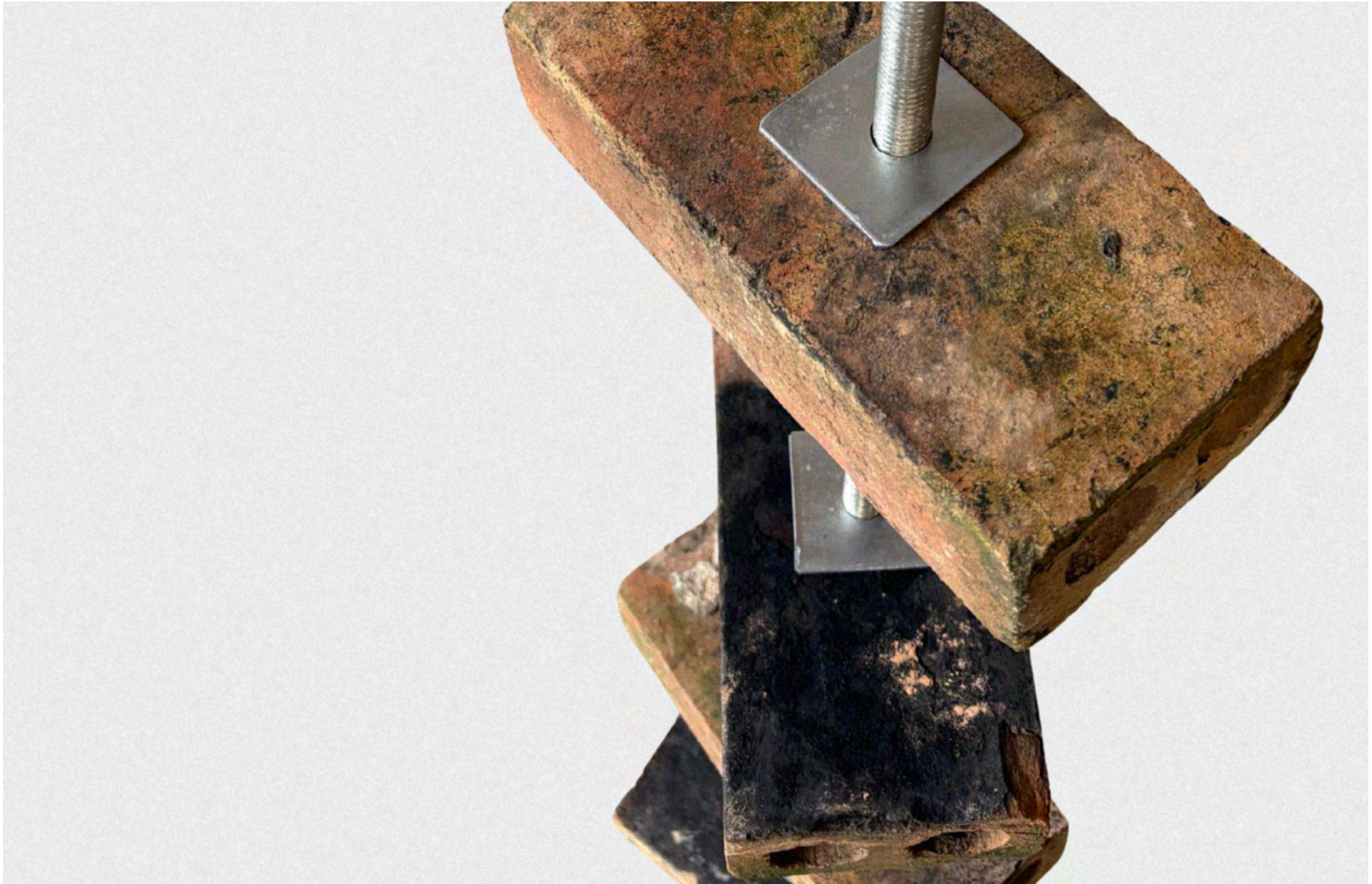
A ambiguidade de categoria afirmada por Judd — situada nesse lugar cinza entre coisas e entre nomes — ressoa nos objetos aqui apresentados. E é justamente nesse espaço de ambivalência que muitos artistas contemporâneos se movem, como a já citada Erika Verzutti, que não apenas explora o entre categorias, como também usa com humor a história da arte em sua produção. No trabalho *Notizia*, por exemplo, repete um núcleo formado por carambolas de bronze em sequência ascendente. O trabalho começa e termina de forma idêntica à lógica das *Colunas Infinitas*. Voltamos portanto, a Brâncuși.

Coluna comprimida entre chão e teto. Revelo a ossatura do que eu mantenho em pé. Arquitetura do corpo, corpo da arquitetura.

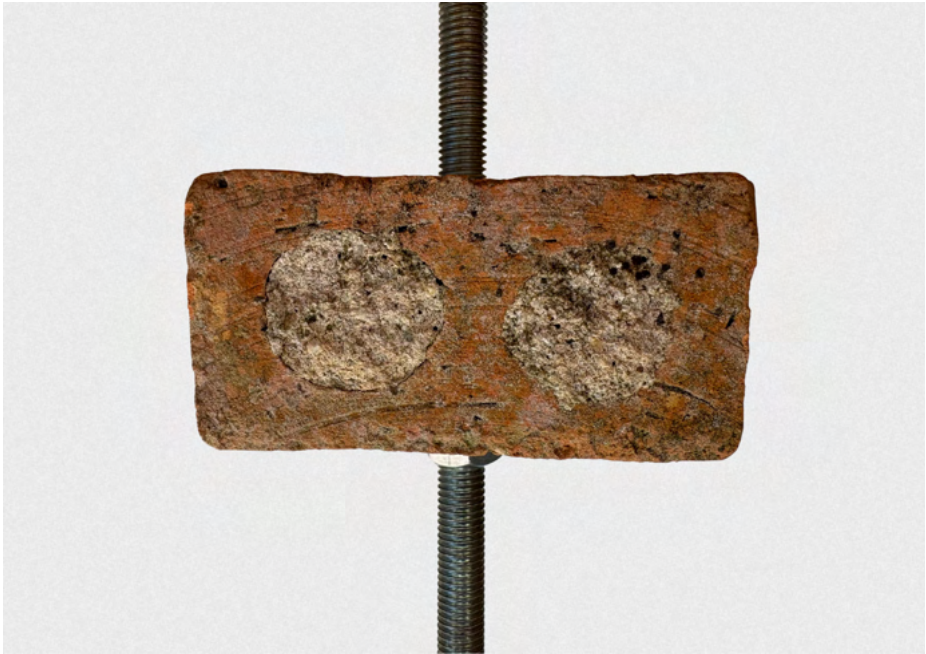
Espreitar, ou seria espiar por entre minhas entranhas? Perto demais, com a visão embaçada, forma-se um círculo único e um limiar visível.

Frustração. Instauro o sentimento que sucede uma expectativa substituída.











7. Mesmo nos dias cheios, a coluna é permanência atrás de mim. Entre uma coisa e outra, olho para o lado de fora através de seu foco. Em diferentes parcelas circulares vejo um recorte aproximado do gramado coberto por matos e flores silvestres, vejo o vento nos galhos mais distantes, o encontro do chão com o seu fim ou o encontro entre as últimas folhas de uma árvore e o céu.

Na altura exata dos meus olhos, sem que eu precise me abaixar ou me esticar, encontro o preto. Ajusto o foco e tento entender o que bloqueia a luz. Ao girar a peça, descubro que o lado oposto está totalmente coberto por cimento pintado de verde.

Em um momento especialmente travesso, deito no chão para olhar através da abertura mais baixa e sou surpreendida pela vista.

Pés. Os faço se conectar ao chão apenas pelas pontas e sustentar um corpo que se estica, tentando levar os olhos ao ponto mais alto que pode alcançar.

Toque. Sou movido pelas mãos que me envolvem, seja para olhar, seja apenas para me deixar em outro lugar. Toque que alinha, toque que me desalinha.

Dentro. Corredor às vezes ocupado, às vezes escuro pela luz que vem de fora, só revelo minha borda irregular e *mostro-recorto-emolduro* o espaço circundante.

Fora. Apareço através de dentro.



Cemitério sem franja

1. Derrubo uma coisa, que com um estalido cai dentro da caixa. Ela bate nas que já estavam lá, bagunça a ordem, até também se acomodar à espera da próxima.

De vez em quando remexo na caixa sem um propósito. Os corpos pesados dificultam o manuseio, mas revolvo até ver o fundo e fazer com que aquele que estava embaixo se desloque para a superfície.

Acúmulo. Comecei com dois, logo viramos muitos, pois mesmo depois de sermos vistos e trazidos para o lado de dentro, a espera se estendeu. Antes éramos um conjunto uniforme; hoje, destoante, composto por quem sabe aguardar e por quem chega como estopim, não obstante impossíveis de separar.

2. O acúmulo se faz de um interesse contínuo pelo mesmo grupo de coisas.

Tijolos de argila ou de cimento e madeira. Não só isso, madeiras que aparecem em *troço* e *traquitana*. Tijolo de dois furos de *do chão ao teto* ou pequeno toco que faz parte do *mecanismo*. E ainda, testes, experimentos e a possibilidade infinita geradas por esses encontros.



3. Olho para o chão.

Postos no piso reto, testo posições, mas logo sobro, deixada de fora da coreografia. Restam pilares dançando entre si.

Esparramar para ser visto de cima.

Empilhar porque caibo.

Sólido, tenho corpo de pedra, mas, por antes ser maleável, concreto.

Peso. Carregar-me é reconhecer a gravidade do mundo.

5. Os pilares tornam-se *Cemitério sem franja*.

Nome em referência direta ao trabalho de Erika Verzutti, que reúne erros e sobras de seu processo escultórico — ora reconhecíveis, ora disformes —, organizando-os no espaço com um caráter quase arqueológico, como indica o título original *Cemitério com franja*. Aqui, a matéria também é enfileirada, no entanto cada uma recebe um pé de concreto, que as ergue do chão, as transforma em pequenos totens e traça linha de cor no entre coisas.

Na proposição *Cemitério com franja*, exibido na exposição *A Indisciplina da Escultura* de 2021, Erika Verzutti reúne fragmentos e formas residuais do fazer de outras esculturas, que passam a ser apresentadas de modo a receberem novo uso, em teor de descoberta.

À primeira vista, varremos com os olhos os objetos dispostos dentro de um retângulo, traçado por eles mesmos no chão, sem necessariamente compreender as formas ali aglomeradas. Percebemos, de início, apenas uma massa cinza, de cor

Pó. A serra tira a porosidade externa e expõe minha lisura interna. Pareço pedra, mas às vezes rubra, para lembrar que fui partida pela máquina. Espalho-me em corpo fino por sobre as mãos daqueles que me manuseiam. Fixo dedos nos corpos dos outros.

Rastro. Deixo marca no que antes era eu.

Limpar, removo a parte esparsa demais, sumo com os dedos.

Uma variedade de fragmentos repousa sobre o cinza, que poderia ser lido como base, mas é também coisa selecionada e posta empilha sob si mesma, o concreto-concreto. As cores próximas penetram uma nas outras e, diferente do cemitério cinza de Verzutti, o laranja predomina.

relativamente homogênea. Aos poucos, começam a se destacar os blocos mais robustos e regulares, até que algumas formas familiares emergem. Jacas, abóboras, talvez um caule de abacaxi, carambolas e até uma fruta-do-conde. Seguimos o olhar e encontramos formas ovais, que ora parecem pedras, ora cascas. E o que é matéria bruta se confunde com a escultura, assim como com as ferramentas e, por fim, com a forma humana, que surge em rostos ou corpos pouco definidos, em uma justaposição de elementos que não segue hierarquias.

Cheiro. Espalhado no ar, penetro o fôlego e me instalo no corpo.

Enfileirar, coreografia da espera, símbolo de convivência com a demora.

Cemitério de coisas vivas, mapa do fazer.



6. Caminho, sento, me deito.

Meu cabelo passa a carregar folhas secas e meus olhos as nuvens. O movimento lento das partículas de água suspensas me acalma e, mais uma vez, faço esforço para entrar em ritmo diferente. Quero falar, mas esqueço. Percebo que a conversa de hoje é interna, só minha.

Deixo para lá a necessidade de te contar.

Laranja faz salivar.









CAPÍTULO 3

1. Suspendo um trabalho em favor daquele que se torna inadiável. Arrisco parar e desfocar os olhos.

Retomemos o curto texto de Benjamin, no qual aproxima capitalismo e religião. Ele diz que quando cedido, o tempo no capitalismo vem acompanhado de culpa, um reflexo do culto não expiatório, mas culpabilizador (Benjamin, 2013). Nesse regime, o devaneio não encontra lugar, uma vez que escapa à chave de produtividade que sustenta o capitalismo.

Em um de seus livros mais recentes e poéticos, contando em breves lampejos as *Coisas que vi, ouvi, aprendi...*, Agamben conta o que aprendeu nos períodos de ócio:

O que a contemplação contempla. Não um além, onde não há nada a ser contemplado, nem simplesmente os objetos daqui, que só podem ser amados ou odiados. Ela contempla a sensação na sensação, a mente na mente, o pensamento no pensamento, a palavra na palavra, a arte na arte. É isso que a torna tão feliz (Agamben, 2025, p. 46).

Podemos entender que para o filósofo, a contemplação não é uma fuga do mundo, mas a suspensão de suas finalidades. Cada ação se torna meio em si mesma.

E, uma vez que a contemplação suspende as finalidades, ela perde espaço no modelo 24/7 descrito por Jonathan Crary. Modelo no qual estamos inseridos e em que a atenção é sistematicamente transformada em dados. O teórico afirma: “Uma das formas de incapacitação em ambientes 24/7 é a perda da faculdade de sonhar acordado ou de qualquer tipo de introspecção distraída que ocorreria normalmente durante intervalos de horas lentas ou vazias” (Crary, 2014, p. 98). O modelo implica a erosão da paciência e da espera, Crary diz: “24/7 anuncia um tempo sem tempo, um tempo sem demarcação material ou identificável, um tempo sem sequência nem recorrência” (Crary, 2014, p. 39).

Vê-se prontamente a rebeldia do encontro com a espera e com a contemplação descrita por Agamben, a rebeldia de ser a coisa nela mesma.

Sussurro, voz que quase não passa. Ar para apenas um escutar.

Pensar é um bloco vermelho de cor. Feito da carne fina da pálpebra, da luz que a penetra e do fantasma da última imagem apreendida. Ela esmaece em movimentos impossíveis de apanhar. Resta apenas vermelho, então pensamentos.



cacarecos ou Odradek

1. Existe uma imagem que me acompanha há anos. Não apenas a imagem capturada, mas cada item que a constitui: as coisas sem nome. Também me acompanha o modo como o espaço ali contido, embora pareça estático, se transmuta com o tempo, provocando o apagamento da imagem original e o surgimento de outras, que se sobrepõem e, a cada vez que as registro, parecem mais verdadeiras.

Revisito essas imagens após longos intervalos de esquecimento. E então, um pensamento límpido me atravessa: essas imagens que venho colecionando não se prestam a pensar uma reorganização das coisas nelas contidas, tampouco se encerram como fotografia. Elas são pintura. E, uma vez reconhecidas como tal, não podem mais ser outra coisa.

Pintura. Desde o gesto ancestral de mãos sujas de terra, sangue e fuligem sob a luz trêmula do fogo, até as tentativas modernas de me assassinar, sou pensamento. Pensamento completo, encarnado. Pelas manchas de cor depositadas no mundo, detenho o tempo e faço da matéria, ideia.

Sedução pelos séculos de tradição.



2. Os objetos sem nome variam de formas familiares a coisas estranhas.

Simultaneamente ao observá-los, leio *A tribulação de um pai de família* de Franz Kafka, que situa a experiência de um pai ao observar Odradek, outro objeto disforme abandonado no mundo, que causa estranheza, mas se completa nele mesmo.

Os cacarecos são Odradek.

Em 1919, Franz Kafka (1883-1924) publicou *A tribulação de um pai de família*, conto no qual surge a enigmática figura de Odradek. Nele, acompanhamos um homem burguês — o pai de família — narrar seu encontro com esse ser estranho, que ele próprio descreve:

À primeira vista, parece um carretel de linha, achatado e estreliforme; e aparenta, de fato, estar enrolado em fio; é bem verdade que os fios não serão mais do que fiapos, restos emendados ou simplesmente embaraçados de fio gasto, da mais diversa cor e espécie. Mas não se trata apenas de um carretel, pois no centro da estrela nasce uma vareta transversal, de cuja extremidade sai mais outra, em ângulo reto. Com auxílio desta segunda vareta, por um lado, e duma das pontas da estrela por outro, o todo se põe de pé, como sobre duas pernas (Kafka, 1999, p. 22).

Cacareco ou Odradek.

Como a própria palavra que o nomeia, Odradek é visto, mas pouco compreendido. Inclusive, o narrador inicia tentando decifrá-lo através da

origem de seu nome, cogitando que o termo possa vir do eslavo ou do alemão, porém, conclui que nenhuma etimologia seria capaz de definir o que, afinal, é Odradek. A narrativa prossegue, e o homem reflete:

Seria o caso de se acreditar que este objeto, outrora, tenha tido alguma finalidade, que agora esteja apenas quebrado. Mas, ao que parece, não é o que se dá; ao menos não há sinal disso; não se vê marca alguma de inserção ou de ruptura que indicasse uma coisa destas; embora sem sentido, o todo parece completo à sua maneira (Kafka, 1999, p. 23).

Além disso, Odradek não tem lugar fixo, pois aparece em diferentes cômodos da casa.

Incrivelmente, um diálogo se estabelece entre os dois personagens. Odradek confirma seu nome e a falta de residência determinada. Chega a rir, “mas é uma risada como só sem pulmões se produz” (Kafka, 1999, p. 23).

Kafka encerra com um parágrafo de indagações internas. O pai de família questiona a sobrevivência daquela coisa, que provavelmente persistirá muito além de sua própria vida, e admite, com sinceridade, que essa ideia lhe é *quase* dolorosa.

A narrativa se desenrola em um tempo suspenso, com poucas determinações. Sobre Odradek, não é possível confirmar sua forma, o significado de seu nome, sua função, se está quebrado ou não. Na verdade, não é possível saber nem se existe ou não. Kafka nos mantém em suspensão junto dele. E embora o título anuncie sua presença, o narrador só se revela perto do final, sobretudo no último parágrafo, quando surge o “eu”. Assim, as características do narrador podem ser percebidas apenas pelo modo como descreve essa coisa indeterminada e, disso, emerge a figura de um homem pertencente à classe burguesa. Especialmente porque ao apresentar Odradek, o diminui, submetendo-o à lógica de sua própria ordem. O crítico literário brasileiro Roberto Schwarz, ao traduzir e comentar o conto, destaca justamente a acidez contida nessa descrição do narrador:

É ridículo um ser que tenha forma de carretel sem ser carretel, tanto mais se estiver coberto de fio embaraçado. O riso, diante da coisa inútil e obsoleta, é de superioridade. À superioridade do homem sensato e risonho acrescenta-se a do homem prático. Adiante vem a do adulto, criada pela bonomia com que se fala do pequeno Odradek. O procedimento é sempre o mesmo: aliciar o leitor, estabelecer o acordo tácito entre adultos, brancos, civilizados (Schwarz, 2008, p. 24).

O fato é que o pai de família está preso a uma ordem que Odradek não segue. Ele é livre, pois segundo Schwarz “Mais radicalmente, como construção, Odradek é o impossível da ordem burguesa” (Schwarz, 2008, p. 25). Impossível porque ele não tem função; não tem valor de uso nem de troca; não tem origem nem finalidade. Na lógica capitalista, tudo precisa servir a algo, produzir algo ou representar valor, e Odradek não serve a nada. É completo em si mesmo. Por isso, ele é o avesso e é a angústia do homem que tenta descrevê-lo.

3. Imediatamente, ao olhar para as coisas ao redor, me pergunto se ocupo a posição do pai.

Em seguida, me respondo que, provisoriamente e com entusiasmo, busco ocupar a posição dos filhos — as crianças da casa —, evocados sutilmente tanto como consequência do narrador ser chamado de pai, quanto pelo parágrafo final, em que Kafka projeta a permanência de Odradek: “Será então que no futuro, quem sabe se diante dos pés de meus filhos, e filhos de meus filhos, ele ainda rolará pelas escadas, arrastando os seus fiapos?” (Kafka, 1999, p. 23).

Entendo que as crianças são as responsáveis por Odradek caminhar pela casa e, por vezes, ser visto no sótão, na escada, no corredor ou nos vestibulos. Bem como, a partir do encontro com as coisas, elas me levam e eu as levo para outros lugares.

Infância. sou tempo suspenso pelas memórias embaralhadas de quando regido pela curiosidade.

Curiosidade, quando não há medo de não saber.



> Figura 42

4. Junto à certeza de que os cacarecos se tornariam pintura, havia também a de que ela seria grande o suficiente para seduzir quem a olhasse. Entre essa decisão e o reencontro com a imagem, estendeu-se um intervalo feito de etapas.

Busco o tecido com o tamanho e a gramatura adequados, para que se torne capaz de receber tinta. Do encontro com a lona, o atelier passa a ser habitado por um tapete branco, e, em ações interpoladas, passo um mês me esparramando sobre ele para alcançar as bordas e distribuir camadas de proteção sobre sua superfície: selante para fechar os poros, leite de magnésia para conter a acidez, camada após camada de gesso acrílico, até chegar, por fim, à imprimatura ocre.

Sua escala não intimida apenas o observador. Toda vez, piso em seu corpo tomada pelo medo de que algo dê errado. Teria aplicado demais? Talvez devagar demais. Posso não ter misturado o suficiente. Com certeza adicionei mais água do que o necessário. Não devia ter prendido as bordas ao chão ou talvez

Escala. Por sua dimensão, entre o dormir e o acordar, há certeza: sou pintura. Quando estou na cama me sinto escorregar entre os lençóis como a tinta desliza sobre a tela.

devesse tê-las prendido melhor. Ainda assim, as etapas se concluem à espera da próxima. Cada descoberta é registrada a mão em um caderno.

Penso em Paul Klee.

5. Quando a lona se transforma em tela, deixa também de ser tapete e passa a habitar estrutura feita de madeiras travadas em seu verso. Antes, eu a manuseava com facilidade. Fina contra o chão, meus pés caminhavam sobre ela. Agora, torna-se um corpo imponente, impossível de carregar sozinha, exigindo um espaço que quase não posso oferecer. Apesar disso, avançamos.

Sinceridade, faz de mim um pouco mais verdade.

6. Desta vez, o encontro é com o pincel. Coloco um conjunto em minhas mãos e aprendo a segurá-lo entre os dedos. A imagem dita minha paleta e passo a produzir potes de cores inventadas. Sombras, a solidez da madeira, azul para o metal e brilhos longe de serem brancos.

No instante em que a cor desliza pela tela, agora esticada e na vertical, lembro-me imediatamente que sei conversar com a pintura. Trajetos surgem, e sou tomada pela urgência de tornar visível uma imagem vista apenas por mim.

Camadas se sucedem e acumulam tinta óleo — começo para quem observa e faz.

7. A pintura ocupa espaço, independente de seu tamanho físico, mas tão grande quanto ela própria.

Não é possível pintar só nos entres. A pintura demanda convívio arrastado pelo tempo. Assim, é abandonada por longos períodos até a possibilidade de fazer sem sermos interrompidas.

8. Crio à força abertura para nossa intimidade. Das vinte e quatro horas de um dia, passo a metade em frente a tela. Dos trinta dias de um mês, não falto a nenhum e sigo a mesma rotina nos próximos noventa. A pintura conquista seu espaço e orienta meu tempo.

Na continuidade dos dias, quando a imagem começa a se formar, ao invés de deslizar pelo lençol, entre o dormir e o acordar me percebo dentro de um emaranhado, sem conseguir me mover, pois logo há outra coisa no caminho.

E, do mesmo modo, a imagem surge lentamente, enquanto cada peça é sobreposta pela seguinte.

Quando plenamente acordada, nos intervalos entre pinceladas ou quando me separo dela em pausas curtas, cada vez que pisco, enxergo em minha pálpebra as linhas retas que preenchem a tela. Até que chego no fundo da caixa. Nele, posso me divertir, pois manchas minúsculas de cor fazem coisas inteiras.

Intimidade, pela convivência contínua. Tempo gasto em distância mínima. Com olhos bem abertos que resistem ao piscar ou semicerrados que, embaçados pelos cílios, vêem vultos. Na maior parte em carne viva, ocre, pois a cor também faz ferida. Longos períodos parada, às vezes sem respirar, com olhos de pintora que nada deixam escapar. A nós, compartilhamos segredos encobertos pela tinta.

Discussão, pela convivência contínua.

Precisão *doma-a-destra-molda-contém* um corpo inteiro, que concentra na mão gestos minúsculos.

Ilusão. Acordo silencioso entre o olho e o desejo. Armadilha, quando apenas tinta.

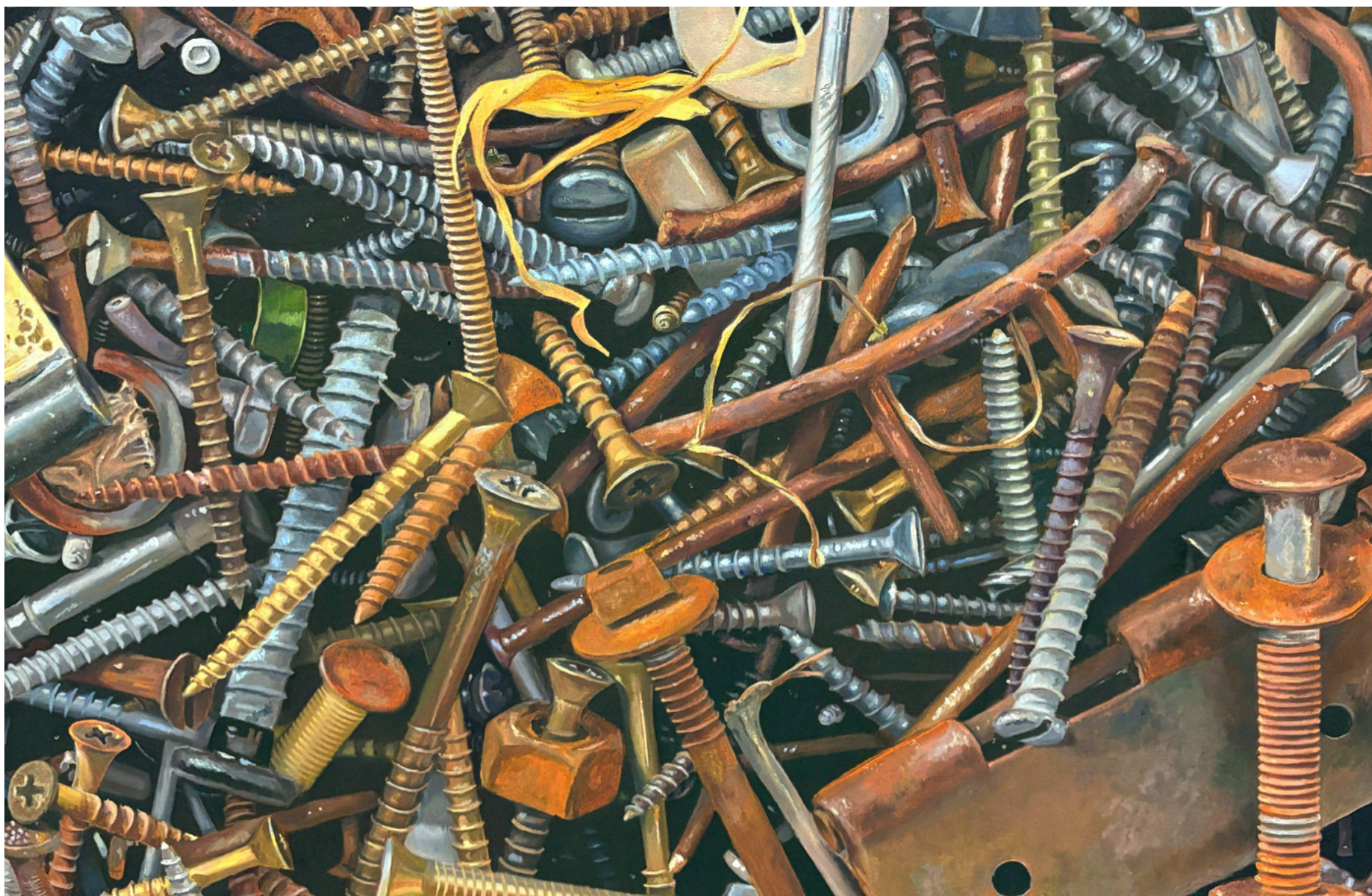
Mancha de cor. Pelo encontro entre várias, faz-se linha, coisa inteira.



> Figura 43



> Figura 44





> Figura 46





> Figura 48

9. Em um dia qualquer, meu pai pergunta se temos uma bucha oito, noutro, se há um parafuso de gancho grande. Não preciso olhar a gaveta de possibilidades infinitas, nem pensar por muito tempo. Eu já sei que temos. A intimidade com os itens que ela abriga torna-se quase absoluta.

De vez em quando, sou surpreendida por uma coisa que escapou por entre as outras. Quase pergunto em voz alta se sempre esteve ali. Besteira. Não importa, pois como Odradek, sempre esteve, sempre estará.

Por enquanto,

Há de existir um fim. Ainda assim, nenhuma dessas letras parece sê-lo, bem como nenhuma das pinceladas se anunciou como última — mas eram.

Restamos, eu e você, lendo fragmentos sobrepostos da experiência de viver, registrados nestas páginas, mas também à mão, em desenhos nas bordas de cadernos, anotações digitais, em áudios que escapam, em frases interrompidas antes do fim. Assim, construo linhas do tempo, por vezes simultâneas, por vezes atravessadas por intervalos roubados, que refletem as camadas constantes do nosso cotidiano.

Um texto que se escreve conforme a verdade do vivido, em horizonte instável, justamente devorando a construção contínua, enquanto ao mesmo tempo, fixa pequenos pensamentos lado a lado a lascas queimadas de madeira ou tijolos saídos da fogueira.

Ao mobilizar Crary, Benjamin e Marx temos a clareza de estarmos sob um sistema rígido, cada vez mais controlador e presente em todas as frestas da vida, ao passo que com Agamben, vislumbramos alternativas. No final do texto *Elogio da Profanação*, que me parece conveniente recuperar aqui, ele afirma: “Por isso é importante toda vez arrancar dos dispositivos - de todo dispositivo - a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem” (Agamben, 2007a, p. 71).

É nessa tarefa que a arte, como pensamento encarnado e representante de desejos, pode operar: *imaginar-ficcional-fazer-escrever* outras realidades, como no personagem de Kafka e nos trabalhos discutidos das artistas brasileiras Cinthia Marcelle, Fernanda Gomes, Erika Verzutti e Mary Vieira.

Hoje sou um texto, porque ontem eu me arrisquei. Sentei em um banco de madeira sob um céu indeciso. Na luz do fim do dia, dobro o pescoço e vejo azul, mas, onde o sol deveria estar, cinza interpolado por clarões, que suponho estarem em um horizonte que não posso ver. Ameaça molhada na qual me regozijo e, em estado de pausa, aguardo por uma decisão.

Sobram também, todos os fragmentos do processo, a seguir reunidos no *Apêndice 1*. E, como desdobramento, a exposição individual *As coisas que escapam*, onde cada trabalho veio do desejo em estado de atenção. Entre eles, como característica da contemporaneidade, se misturam tradições de pensamento, onde a pintura estende questões colocadas pelas coisas, ao mesmo tempo em que as coisas tensionam e ampliam o campo da pintura.

A exposição reuniu todos os trabalhos aqui apresentados, além de outras cinco proposições desenvolvidas ao longo deste percurso. Entre elas, uma versão em vídeo dos verbetes *daquele que é*, expostos por meio de projeção mapeada, para atravessar o espaço expositivo e criar correspondências entre o que está visível e o que cabe ao mundo da palavra.

Com curadoria de Fabricia Jordão, a mostra ocorreu na CAIXA Cultural Curitiba, entre 17 de março e 21 de junho de 2026. O texto curatorial e os registros fotográficos encontram-se no *Apêndice 2*.

Palavra, o encontro com o outro que lê e pensa, portanto vermelho.

AGRADECIMENTOS PELO ENCONTRO

AGAMBEN, Giorgio. **Coisas que vi, ouvi, aprendi...** 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2025.

_____. Elogio da profanação. *In*: AGAMBEN, G. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assman. 1. reimp. São Paulo: Boitempo, 2007a.

_____. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b.

_____. O que é um dispositivo?. *In*: AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos**. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2009.

BOIS, Yve Alain. Pintura: a tarefa do luto. **ARS**: Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo, vol. 4, n. 7, p. 96-111, 2006.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CACCIARI, Massimo. **Nomes de Lugar**: confirm. Revista de Letras, São Paulo, 45 (1): p. 13 - 22, 2005.

Cinthia Marcelle. Prêmio PIPA-Ajanela para a arte contemporânea brasileira, 2010. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/cinthia-marcelle/> Acesso em: 30 mar. 2026.

Constantin Brancusi Sculpture. MoMA, 2019. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3933> Acesso em: 30 mar. 2026.

CORDEIRO, Carolina Gonçalves. **Retroprospectiva**: ver de perto a construção dos dias na obra de Fernanda Gomes. 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2021.tde-19092023-135827> Acesso em: 30 mar. 2026.

CRARY, Jonathan. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Erika Verzutti: a indisciplina da escultura. MASP, 2021. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/erika-verzutti> Acesso em: 30 mar. 2026.

GÂNDARA, Nello Pedro. Mary Vieira, mas podem chamá-la de Juscelina. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 02 de agosto de 1978, p. 18.

HOFFMANN, E. T. A. **O homem da areia** [recurso eletrônico]. Organização e apresentação de Fernando Sabino; tradução de Ary Quintela. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012. Disponível em: <https://tendimag.com/wp-content/uploads/2023/12/E.-T.-A.-Hoffmann.-O-Homem-da-Areia.-Noturnos.-1817.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2025. Acesso em: 30 mar. 2026.

JUDD, Donald. Objetos específicos. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 96–106.

KAFKA, Franz. A Preocupação Do Pai de Família. *In*: **Um médico rural:** pequenas narrativas. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

KIM, Adela. **Constantin Brancusi**. Nova Iorque: MoMA, 2025.

MARX, Karl. **Sobre o Suicídio**. tradução de Rubens Enderle e Francisco Fontanella. São Paulo: Boitempo, 2006.

SANTOS, Pedro Augusto Vieira. **Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil**. 2015. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.16.2015.tde-09092015-105553> Acesso em: 30 mar. 2026.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

STEYERL, Hito. Em Queda Livre: um thought experiment sobre perspectiva vertical. Tradução de Aline Mielli. **Revista Arte&Ensaio**.n.33, p. 220-231, jul. 2017.

VERZUTTI, Erika. **Portfólio Erika Verzutti**. São Paulo: Fortes D'Aloia & Gabriel. Disponível em: <https://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/portfolio-erika-verzutti.pdf> Acesso em: 30 mar. 2026.

Apêndice 1

Fragmentos do Processo

; (ponto e vírgula)

2024

Lascas de madeiras cortadas e queimadas
pela máquina de corte, tinta óleo e pregos

54 x 260 x 3 cm

120 peças de aprox. 4 x 4 cm









Lápis apontado
Parece mais possível another ideias

mecanismo

2024

Madeiras, cantoneiras de metal e pregos

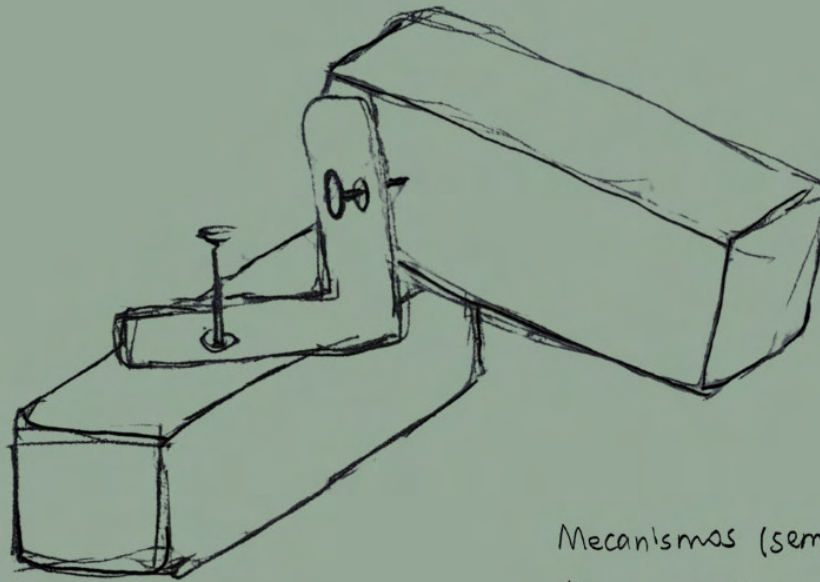
Dimensões variáveis

35 x 21 cm em descanso









Mecanismos (sem função)

Mecanismos precários

construções, aglomerados
repetições.

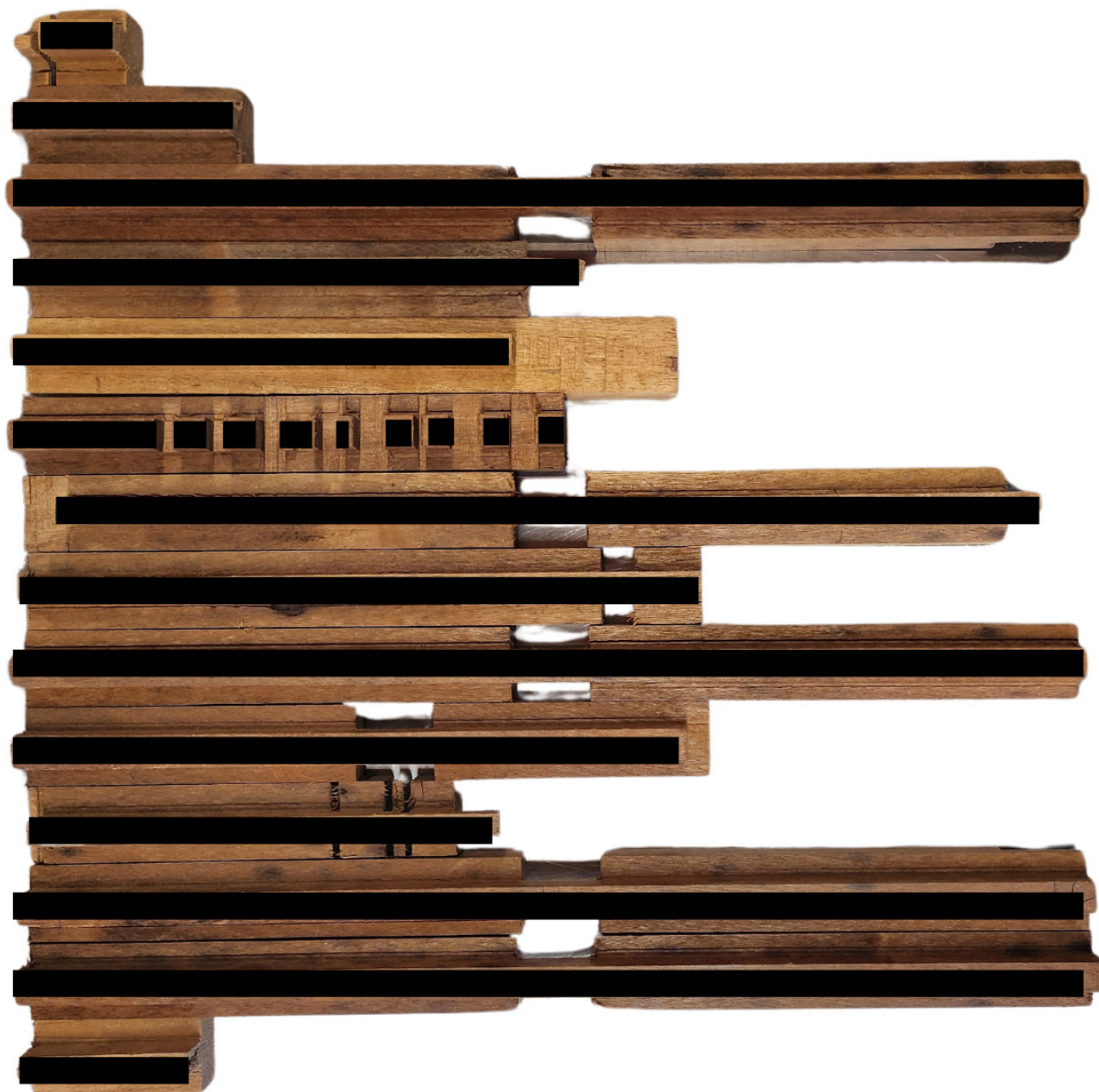
troço

2024

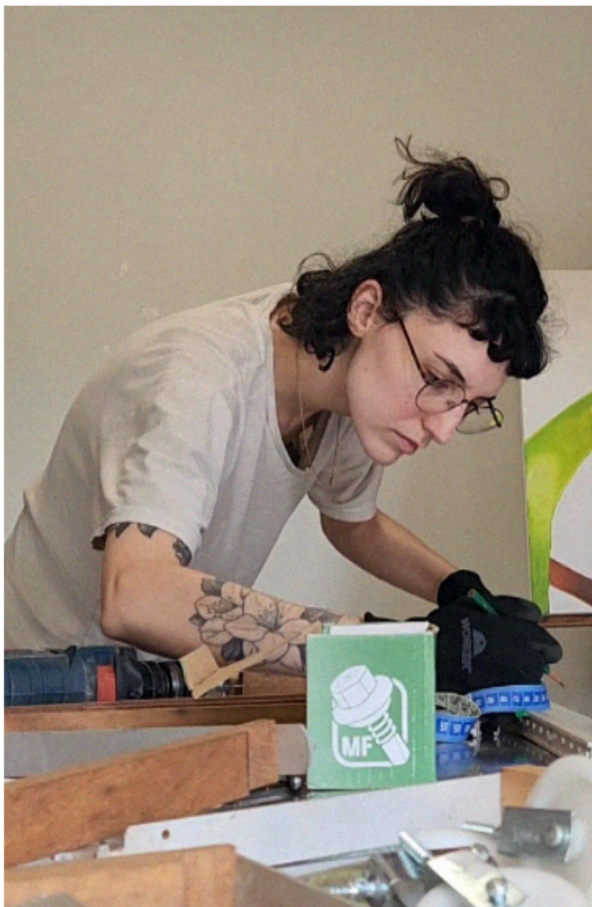
Mãos francesas de metal, madeiras e
tinta óleo

75 x 42 x 30,5 cm





Projeto digital do trabalho



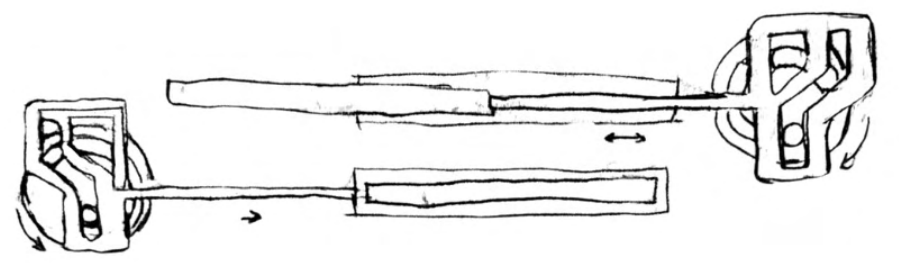
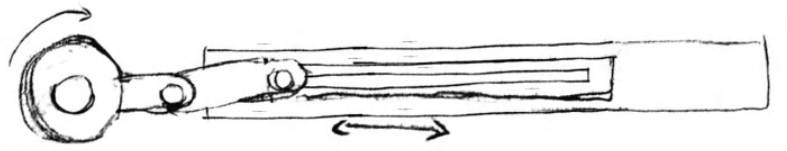
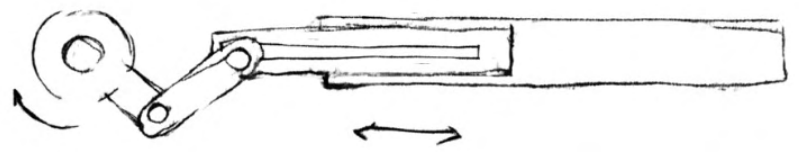
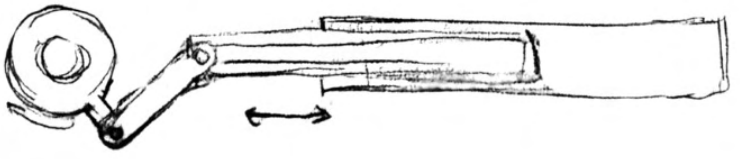
traquitana

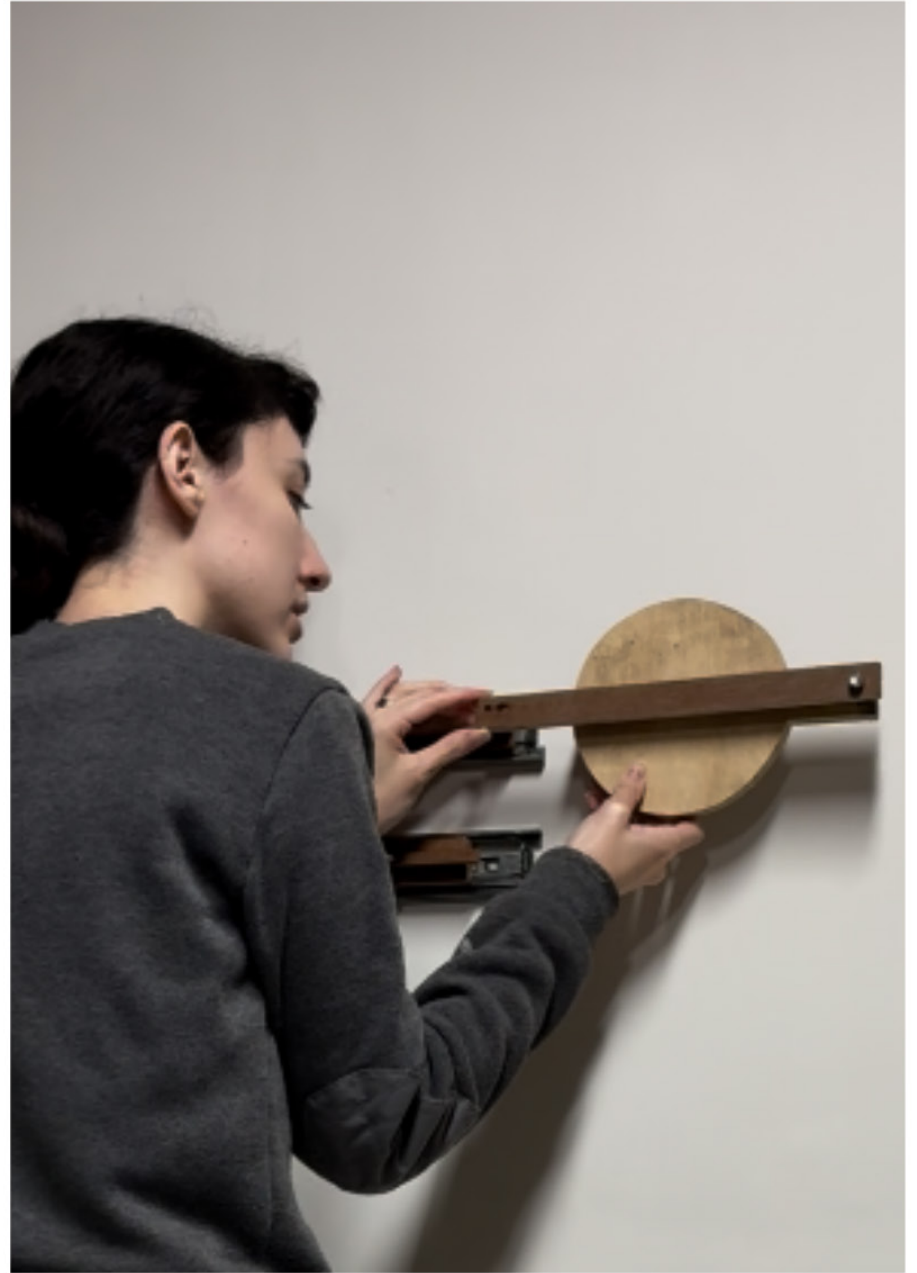
2025

Trilhos de metal cromado, dois motores,
chapa de metal circular, eixos e madeiras

20 x 104 x 4 cm



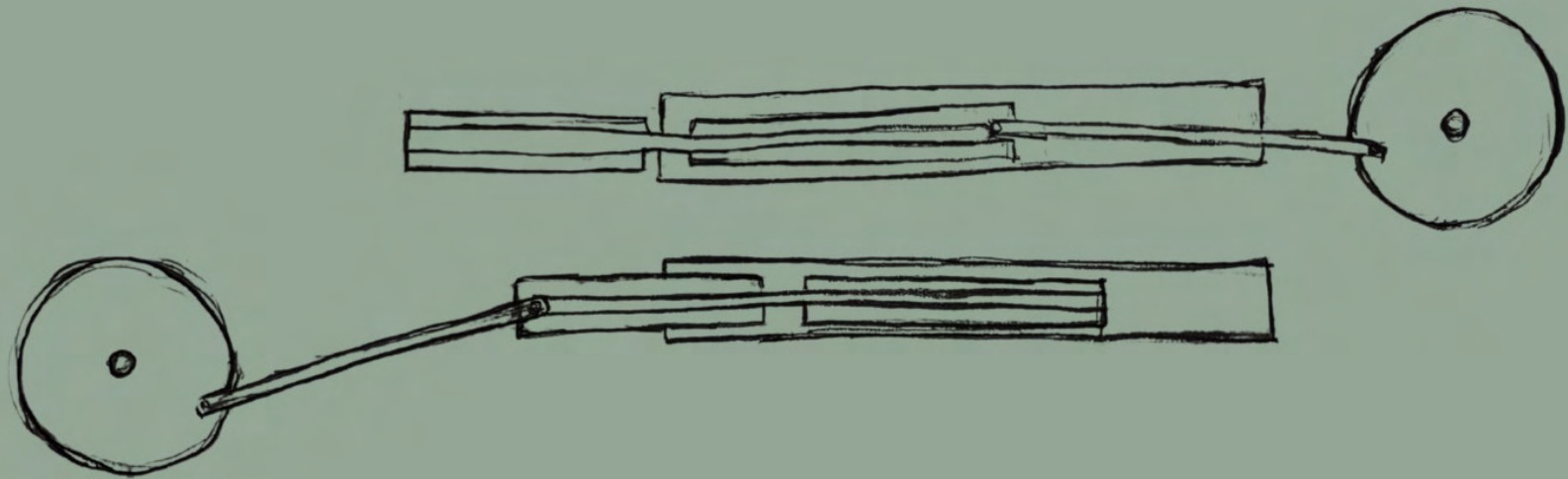




Protótipo de madeira



Projeto final

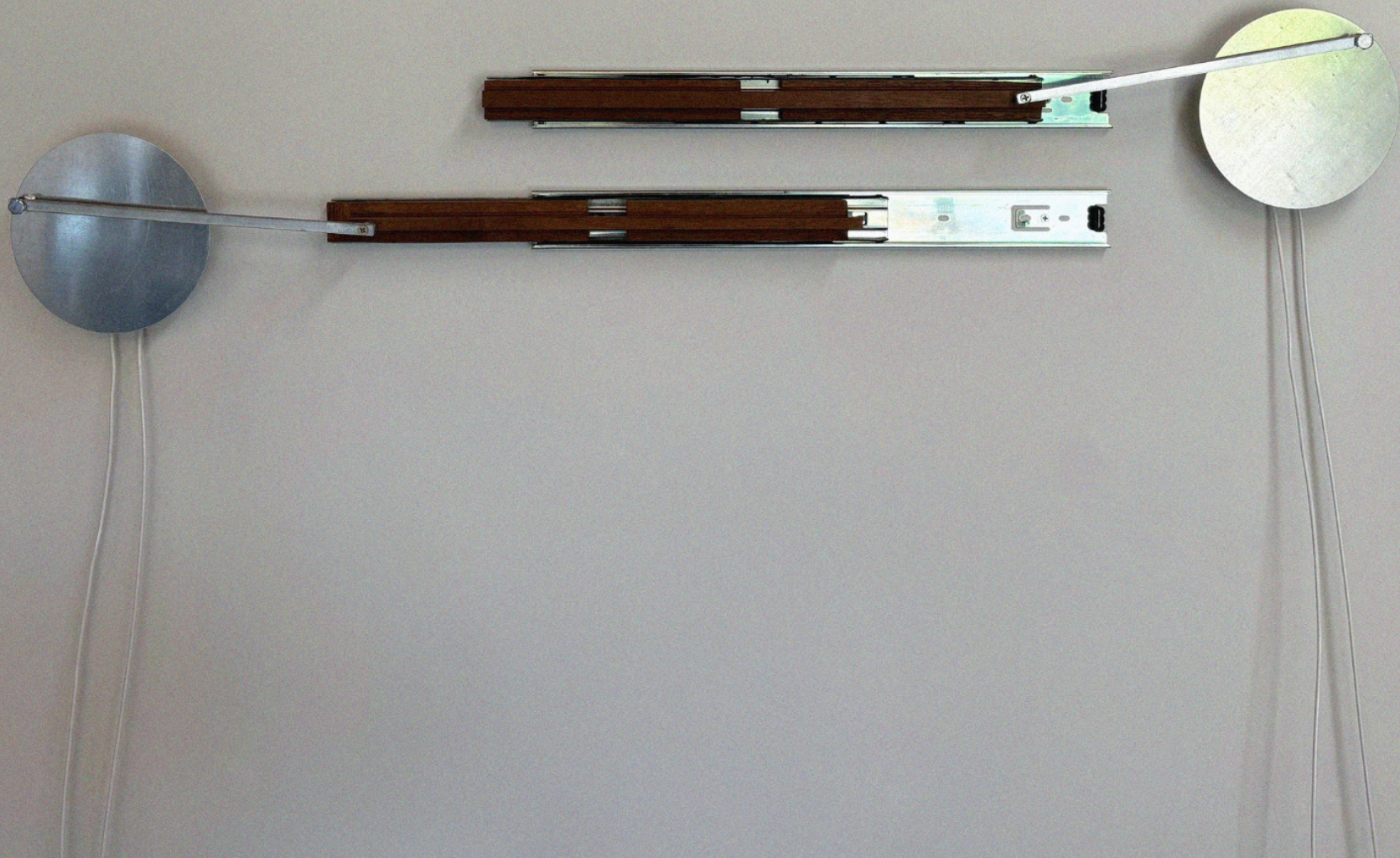


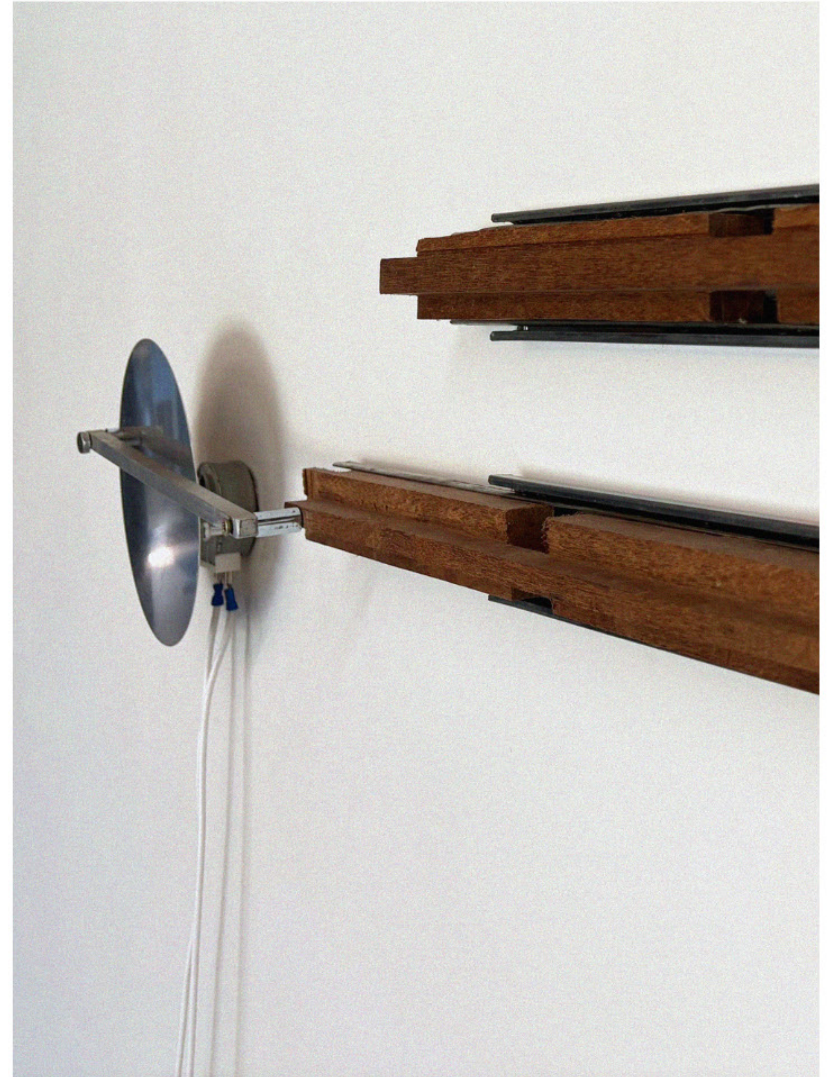
Primeira montagem
em superfície adaptada
no paiol











do chão ao teto

2024

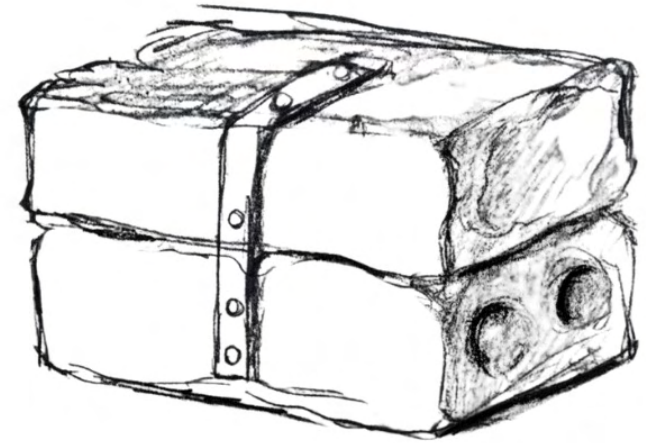
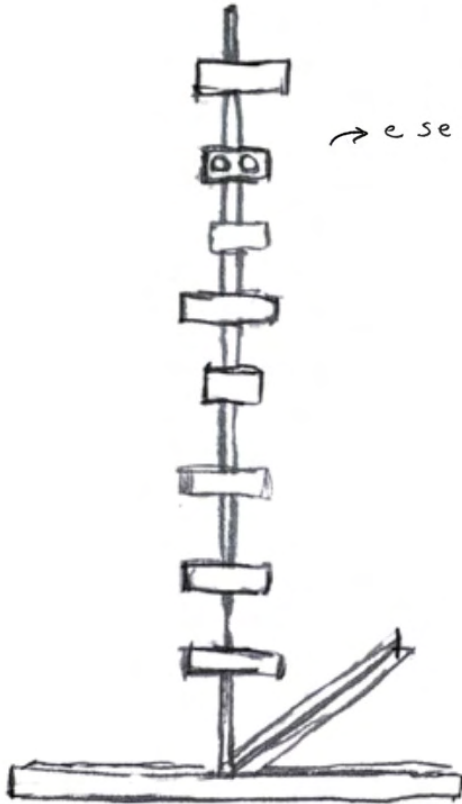
Tijolos usados de dois furos, barra
roscada, chapas de metal e porcas

Dimensionado de acordo com o espaço:
do chão ao teto

21,5 cm de largura

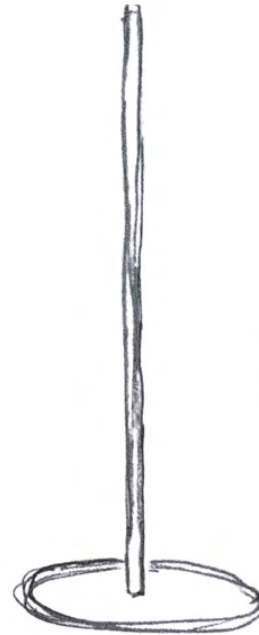
Do chão ao teto

→ e se fossem tijolos?



O que tem para ser visto?
quase prateleiras

Olhar entre
prestatas





O tijolo como peça central

Coluna, ou a exposição da
coluna vertebral

Comeso da construção

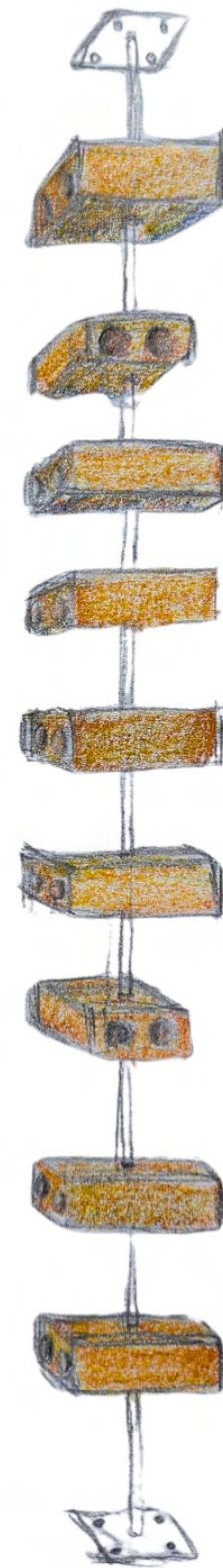
Arquitetura

Terra - pedra - tijolo

Chão - suspenso - parede

Tridimensional

↳ Flerte com a escultura





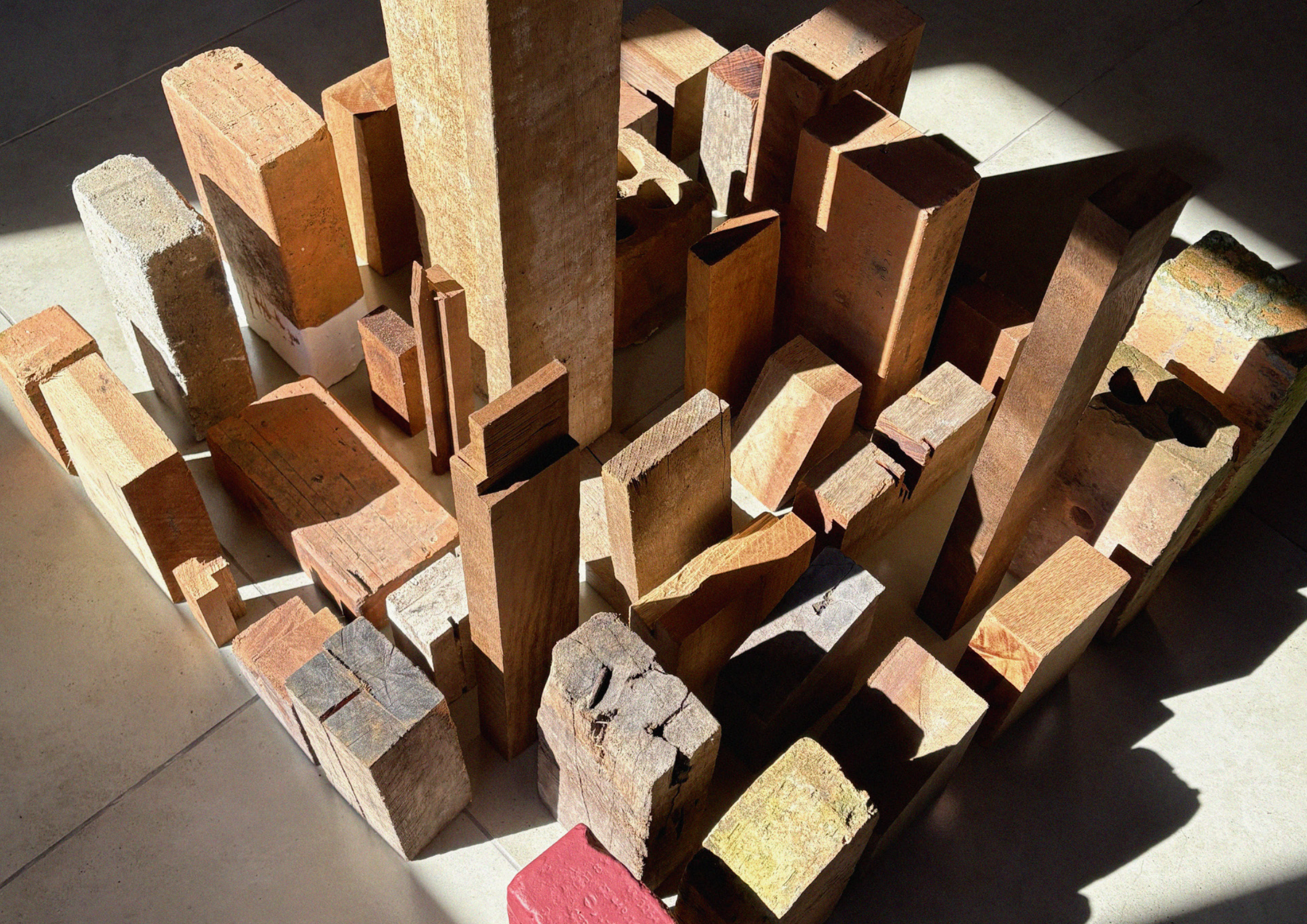


Cemitério sem franja

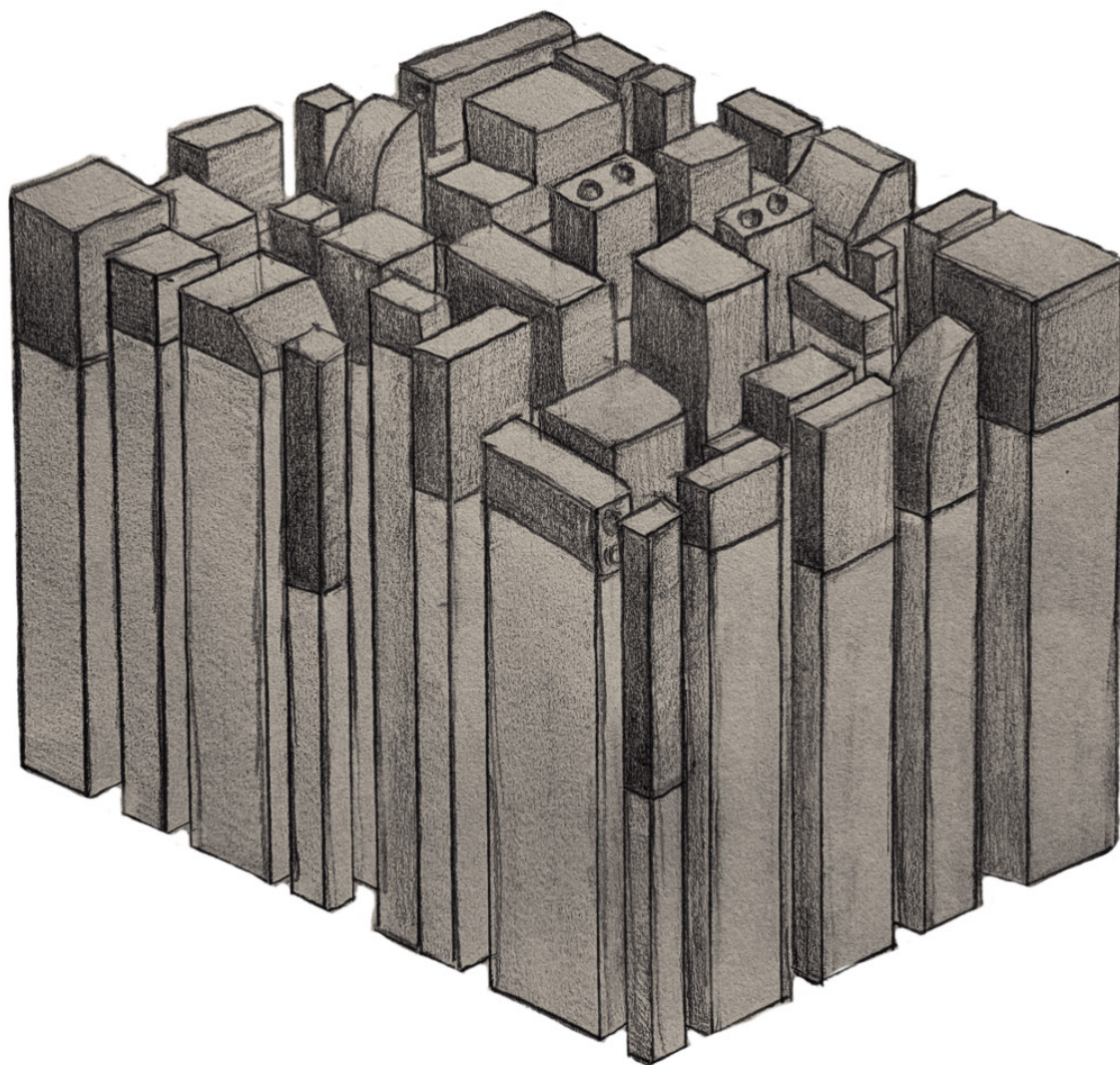
2025

Madeiras, tijolos de barro e tijolos de
cimento sobre tijolos de cimento cortado

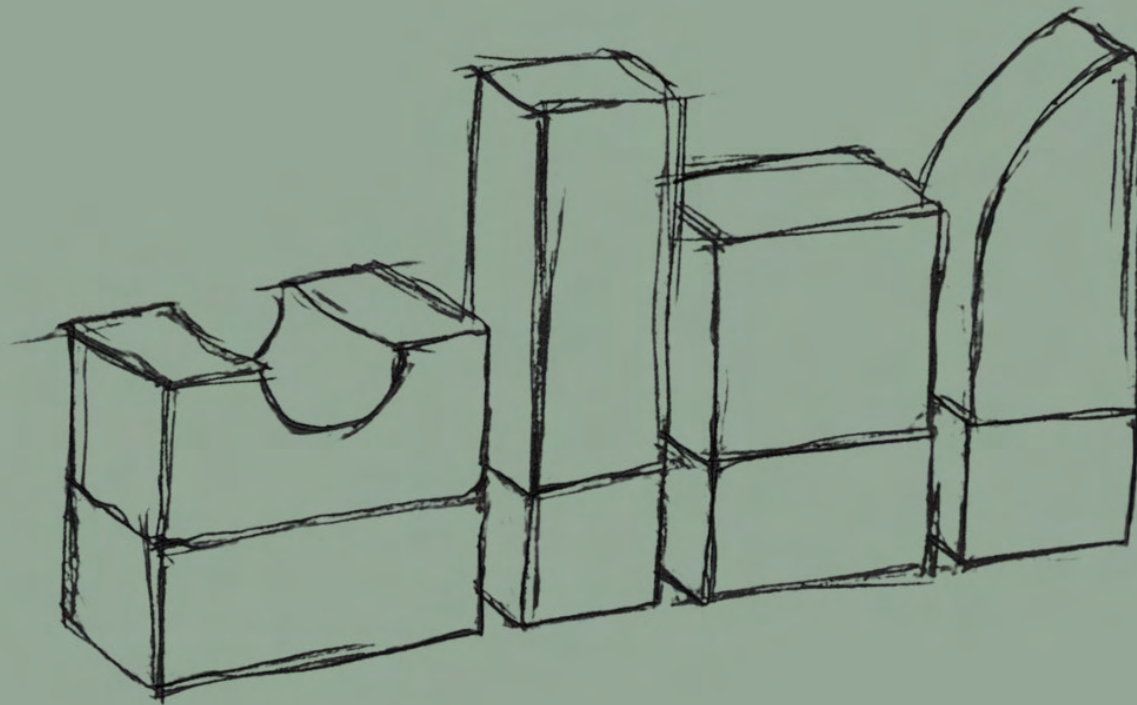
50 x 30 x 300 cm



primeiro projeto



Projeto final









cacarecos ou Odradek

2025-26

Tinta óleo sobre tela

176 x 246 cm











Apêndice 2

Exposição *As coisas que escapam*

CAIXA Cultural Curitiba, 2026



apresenta

Luiza Urban curadoria Fabricia Jordão
as **COISAS**
que **ESCAPAM**

Abertura
17.03
às **19h**

Visitação
18.03 a 21.06.2026
ter. a sáb. das 10h às 20h
dom. das 10h às 19h
Exposição Galeria Térreo

Agendamento e Informações
41 3041-2155
CAIXACULTURAL.GOV.BR
@CAIXACULTURALCURITIBA
Rua Conselheiro Laurindo, 280



apoio



Texto curatorial

Fabricia Jordão

As coisas que escapam

“O que significa, para um pintor, pensar?”

“O que significa o pensamento pictórico do pintor?”

“A pintura é uma prática teórica?”

Tomo de empréstimo e endereço a cada visitante desta exposição as três perguntas que Yve-Alain Bois formulou ao investigar a pintura sob a luz das reflexões de seu professor, Hubert Damisch. Enfatizar a dimensão reflexiva do pensamento visual é um dos pontos de partida possíveis para compreender esta mostra, que reúne trabalhos desenvolvidos por Luiza Urban em sua pesquisa de mestrado no PPGAV-UNESPAR.

No trabalho de Luiza, o “pensar como pintor” manifesta-se, primordialmente, na defesa da manufatura e na presença fenomenológica do gesto. No embate entre a ação e a matéria, surge um elogio à tateabilidade da visão. O pensamento pictórico da artista é, sobretudo, um pensar com as mãos; um fazer-corpo onde o visível é conquistado e a opticalidade torna-se indissociável da tatilidade.

Apoiada em um rigor construtivo orientado por uma ética do material, Luiza nos apresenta um conjunto de trabalhos, nos quais o elemento pictórico é mínimo; sem excessos, a delimitação precisa de cor estrutura, movimenta, ilumina,

estabelece (ou rompe) os limites entre plano e volumetria. A cor, transmutada em estrutura formal, joga com o que se vê e com o como se vê, operando como uma camuflagem, ela converte *meras coisas* em pintura e a pintura, por sua vez, em topologias pictóricas. Esse desejo instalativo oferece à pintura a “superfície do mundo”, colocando-a em contato direto com um cotidiano saturado tanto pelo domínio totalitário da imagem-mercadoria quanto pelo acúmulo de descartes próprios de uma sociedade regida pelo valor de troca. Indo além, diante da indagação sobre o que resistiria ao desaparecimento da pintura, a artista desdobra o gesto pictórico em escrita: *a concretude da pintura revelada como concretude da palavra*.

A radicalidade de *As coisas que escapam* reside na sagacidade de habitar e, simultaneamente, escapar de duas tradições antagônicas. Por um lado, a tradição da apropriação, que remonta ao *objet trouvé* de Duchamp e se consolida no Dadaísmo e no Situacionismo, buscando a fusão indissociável entre arte e vida. Por outro lado, a tradição formalista, que prioriza o rigor compositivo e a especificidade do meio, compreendendo a arte como um campo autônomo, resguardado das contingências materiais.

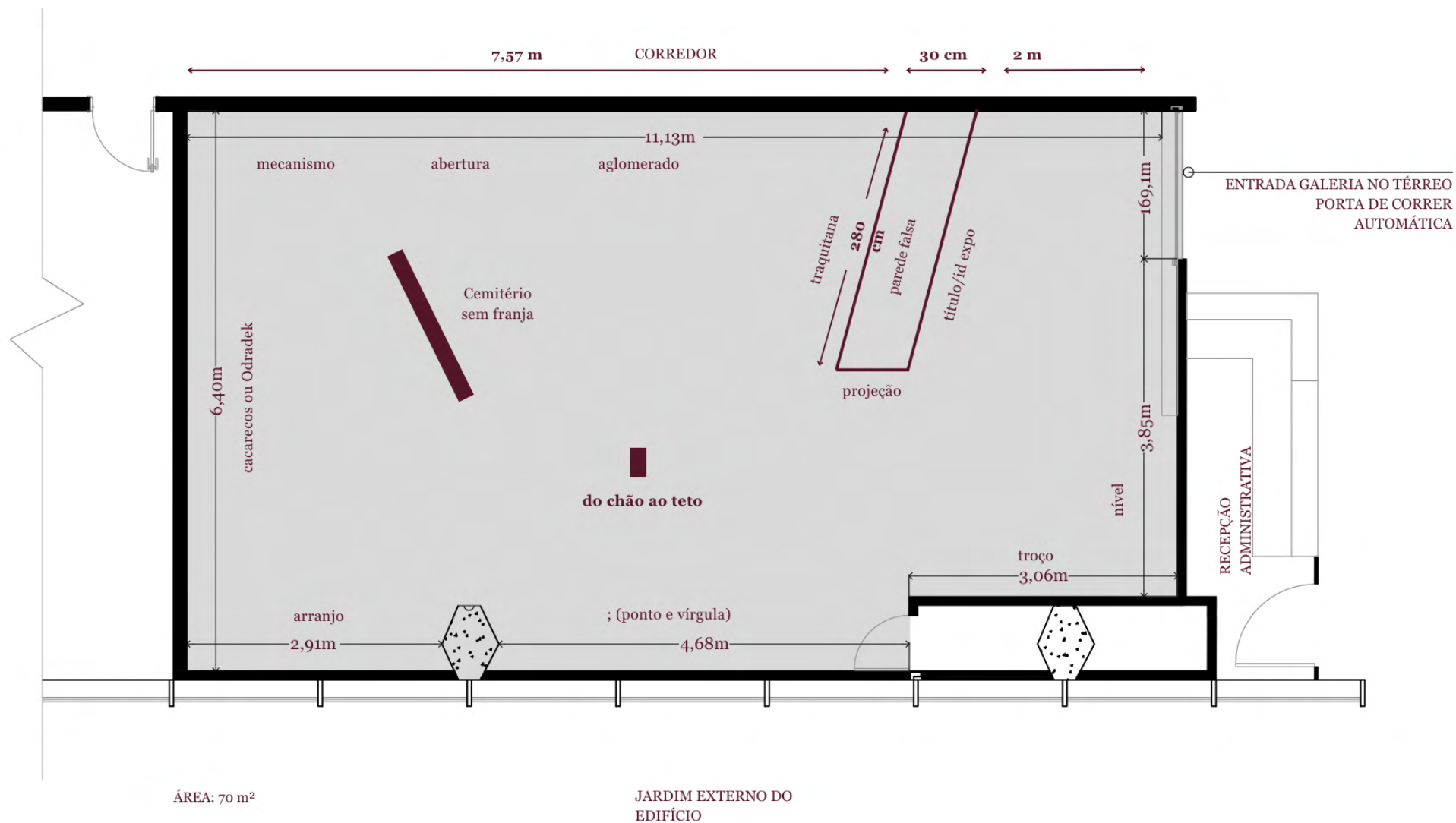
A partir dessa genealogia contraditória, as coisas produzidas por Luiza operam uma

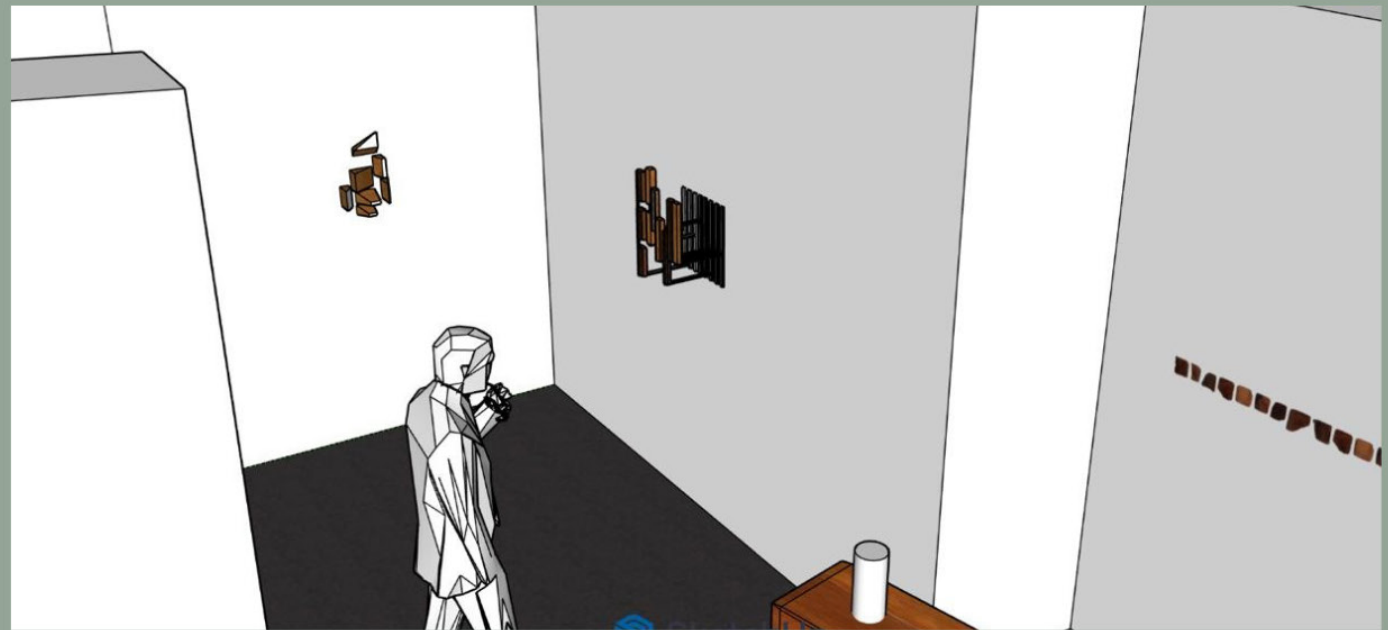
disjunção: existem no intervalo. Afirmam-se no imbricamento de lógicas opostas — uma de natureza formalista e outra materialista — para encarar um desafio central à contemporaneidade: colocar em circulação topologias pictóricas que, ao tensionar regimes antagônicos de produção de imagens, recusam certas tradições da pintura. O gesto da artista, ao sustentar-se na tensão entre *poiesis* e *praxis*, interrompe a transparência da representação. É precisamente na opacidade dos trabalhos que ressoa a dúvida de Walter Benjamin: a possibilidade de que a imagem da arte e a imagem do capitalismo compartilhem a mesma natureza fantasmagórica da mercadoria, um impasse que perpassa toda a mostra, mas que se manifesta de maneira aguda na pintura *cacarecos ou Odradek*.

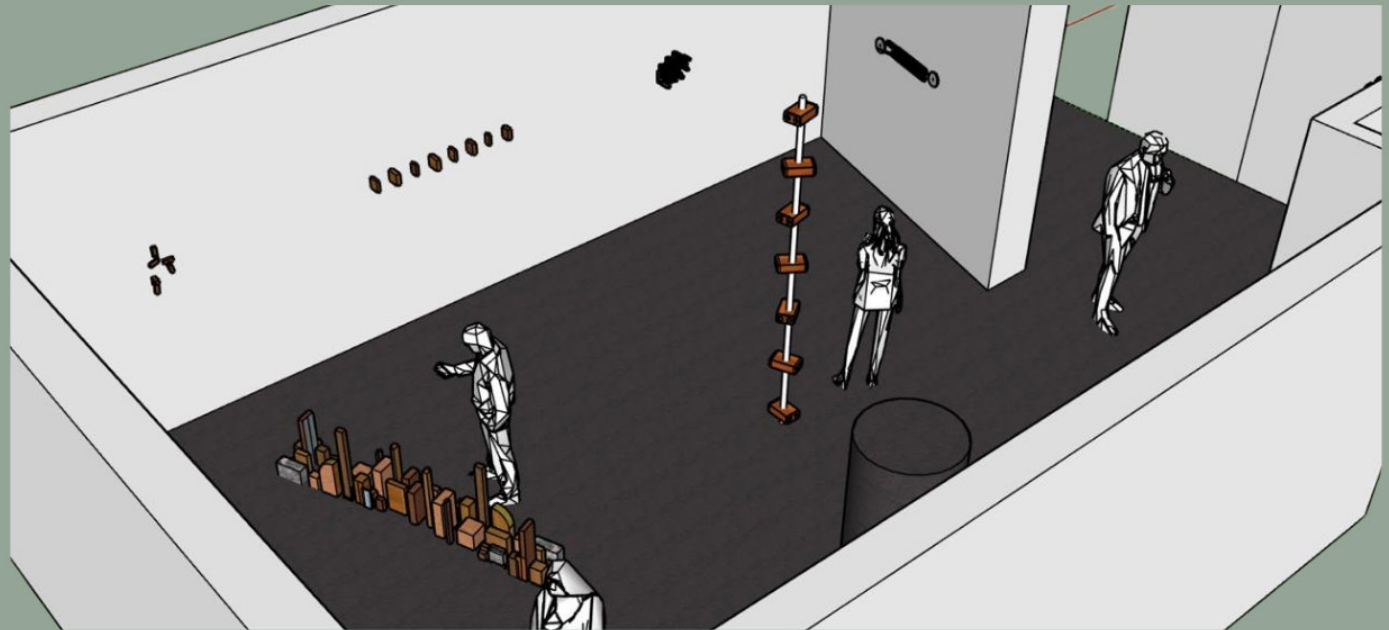
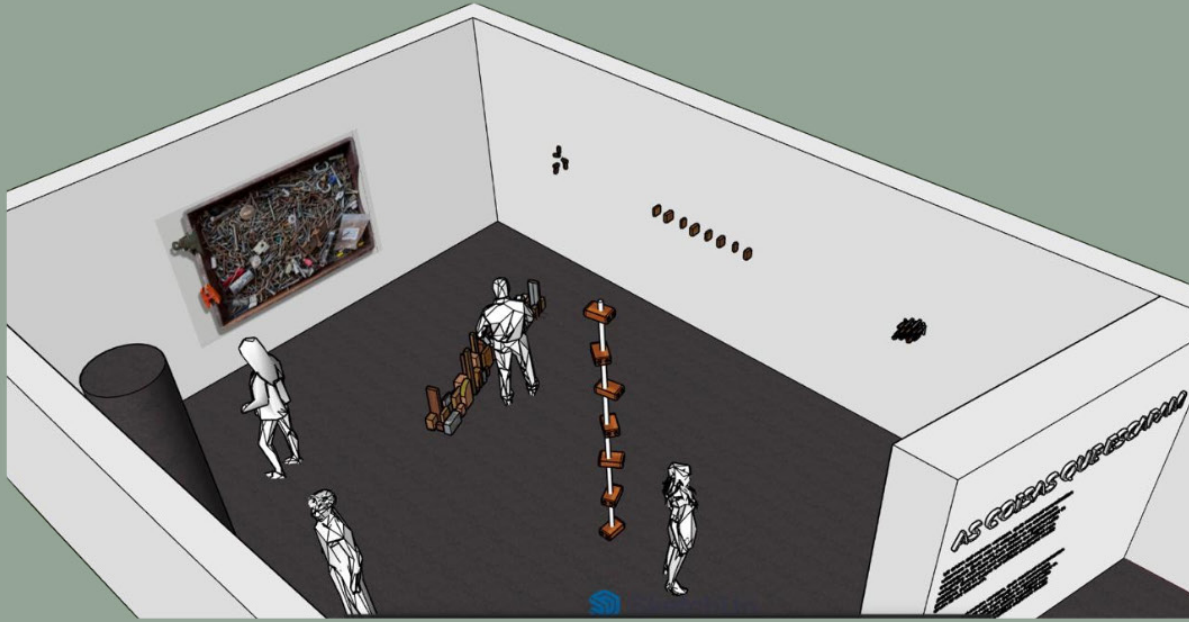
Contudo, para além do peso dessa dúvida, evoquemos a figura de Ícaro. O jovem aprendiz, filho de um mestre artesão, ao aproximar-se excessivamente do sol, não escolhia a queda, mas a beleza; não buscava a morte, mas o risco estético. Seja arte ou mercadoria — ou ambas —, cada trabalho aqui apresentado parece nos sussurrar:

“só de erguer a cabeça
fez-se a beleza
só de a
erguer”

Projeto Expográfico/3D
Planta Baixa Galeria Térreo







Registros Fotográficos
Por Patrícia Mattos

CAIXA
CULTURAL

apresenta

Luiza Urban curadoria Fabricia Jordão
as COISAS
que **ESCAPAM**

Artista visual e pesquisadora, **Luiza Urban** desenvolve obras que investigam diferentes objetos e sua construção em suportes considerados rústicos, apresentando questões disparees entre rigor e desvio. Um fazer artístico que recusa excessos para descobrir, nas sobras do cotidiano, outras possibilidades de forma e sentido.

Nesta exposição, a artista reúne trabalhos que atravessam objetos-esculturas e pinturas, elaborados a partir de materiais que perderam sua "gramática" de uso — madeiras, tijolos, metais, fragmentos em estado de descarte ou disfuncionalidade — e que, uma vez deslocados da função, parecem suspensos entre a letargia e a reinvenção.

A mostra "As coisas que escapam" com curadoria de Fabricia Jordão

produção
RUMO de Cultura

artista
Luiza Urban

curadoria
Fabricia Jordão

projecção mapeada
Tempo Arte/Pablo Colbert

realização

RUMO
de cultura

apoio

CAIXA

GOVERNO DO
BRASIL
DO LADO DO POVO BRASILEIRO

convida o público a acompanhar esse gesto de reativação proposto pela artista. Por meio de procedimentos de montagem e aglomeração, e de intervenções mínimas com camadas de tinta, **Urban** preserva a verdade e a temporalidade da matéria para dar a ela um novo uso, produzindo coisas que não se deixam capturar por uma única leitura. A expografia organiza esse percurso em camadas, articulando parede, chão e espaço central.

Ao acolher esta exposição e torná-la acessível ao público, a CAIXA reafirma seu propósito de transformar a vida das pessoas e também seu compromisso com a cultura e com a ampliação das formas de encontro entre arte, pesquisa e comunidade.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL

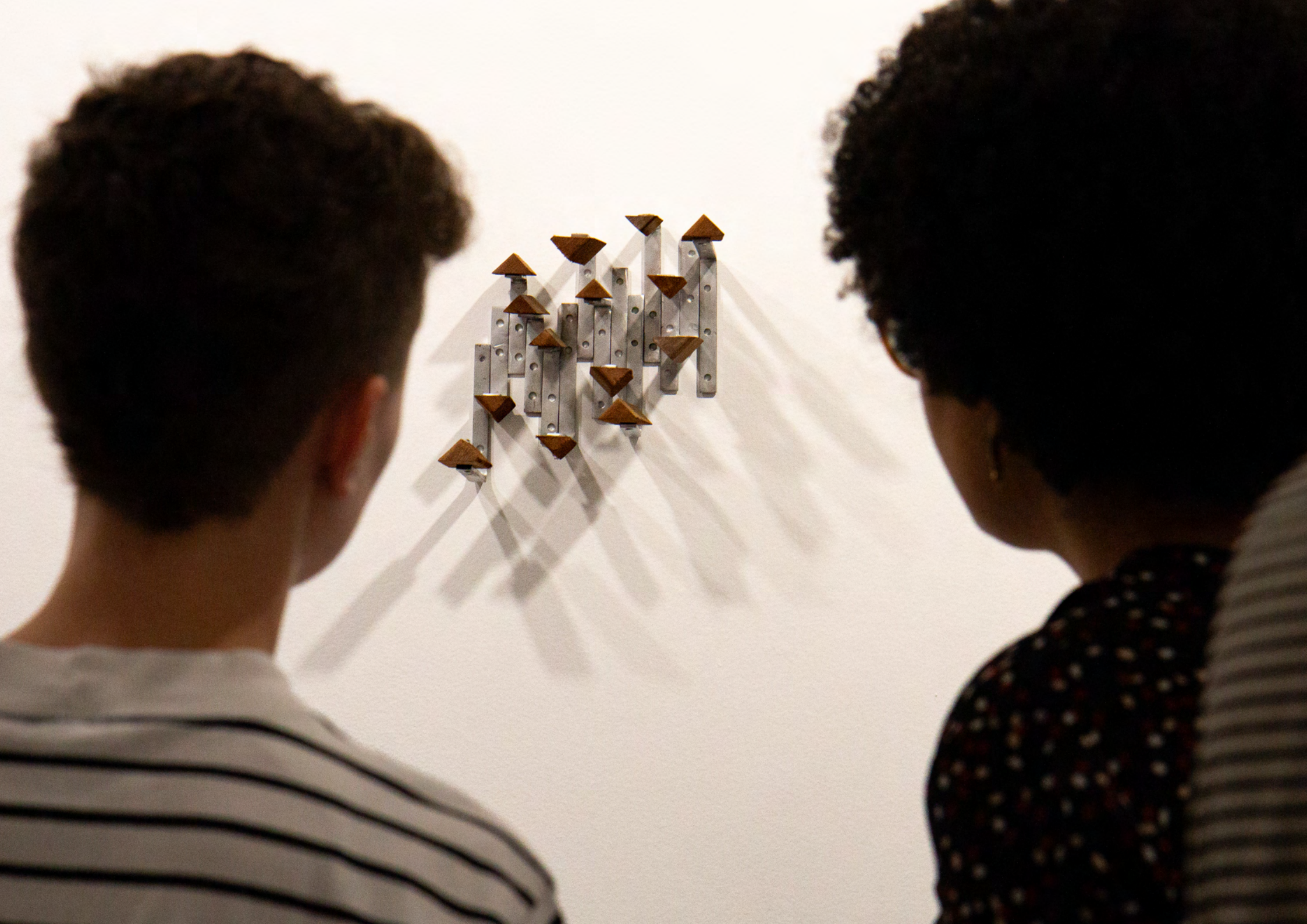
design
Luiza Urban

comunicação
Projeto Mulheres Arquivadas

revisão
Barbara Haro

projeto tridimensional
Luiz Moreira









Coisa mantém o mistério,
não me determina em absolutamente nada,
além de que existo.

















