FLEXA

04 EM BUSCA DO TEMPO ROUBADO | FLEXA

Adriana Varejão
Advânio Lessa
Ana Amorim
Anísio Couto
Anna Maria Maiolino
Arthur Palhano
Brígida Baltar
Carlos Garaicoa
Carmela Gross
Celeida Tostes
Chen Kong Fang
Chiara Banfi
Cildo Meireles
Daniel Frickmann
Efrain Almeida
Eleonore Koch
Estevão Silva
Geta Brătescu
Guga Szabzon
Hudinilson Jr.
Iberê Camargo
Ivan Serpa
João Modé
Joaquín Torres-García
Juan Casemiro
Karla Portas
Laura Lima
Laura Vinci
Lenora de Barros
Leonilson
Lidia Lisbôa
Luisa Brandelli
Luiz Sacilotto
Manuela Navas
Marcia Xavier
Marcos Chaves
Maria Leontina
Miguel Rio Branco
Mira Schendel
Paloma Bosquê
Rivane Neuenschwander
Rubem Valentim
Sonia Gomes
Waltercio Caldas

Capa [Cover]
Cildo Meireles
***Fontes* [Sources]**, 2016

Segunda Capa [Second cover]
Rubem Valentim
***Natureza morta* [Still life]**, 1954

EM BUSCA DO TEMPO ROUBADO

[In Search of Stolen Time]

LUISA DUARTE
CURADORIA [CURATED BY]

DANIELA AVELLAR
CURADORA ASSISTENTE [ASSISTANT CURATOR]

LUCAS ALBERTO
CURADOR ASSISTENTE [ASSISTANT CURATOR]

FLEXA

Coleção Flexa
[Flexa Collection]

001 *Rio: a medida da terra [The Measure of Land]*

002 *A noite dos clarões: ecos do surrealismo e outras cosmologias*
[The Lightning-Filled Night: Echoes of Surrealism and Other Cosmologies]

003 *Um olhar afetivo para a arte brasileira: Luiz Buarque de Hollanda*
[An Affective Take on Brazilian Art: Luiz Buarque de Hollanda]

004 *Em busca do tempo roubado*
[In Search of Stolen Time]

Este catálogo compõe a coleção de publicações desenvolvidas no contexto das exposições realizadas na Flexa.
[This catalog comprises a collection of publications developed in the context of exhibitions held at Flexa.]

Para mais [More on]: flexagaleria.com

Cildo Meireles
Fontes [Sources], 2016

EM BUSCA DO TEMPO ROUBADO[1]

Luisa Duarte — curadora
Daniela Avellar — curadora assistente
Lucas Alberto — curador assistente

Secularmente, a passagem do dia foi medida pelo lento deslocamento dos astros. Hoje, a interface do mundo clareia e anoitece regida pela modulação do brilho das telas, simbolizada por um pequeno sol nos aparelhos de celular. Em um estranho paradoxo, temos o dia disposto na palma da mão, enquanto a experiência do seu desdobrar escorre entre os dedos.

Em busca do tempo roubado se dedica a abordar distintas formas de temporalidade em contraposição ao mundo 24/7 — aquele no qual nos distanciamos da realidade sensível à medida que habitamos, grande parte das horas, zonas digitais cujas telas, sempre lisas e limpas, simulam uma temporalidade para a qual as marcas do tempo nunca chegam. Ou ainda: aquele que se descortina a partir de dinâmicas ininterruptas de estímulos, que acabam por nos fazer reféns de uma constante atenção distraída.

Os três núcleos que compõem a exposição se apresentam como capítulos de uma espécie de pedagogia do tempo.

O herói como garrafa propõe um deslocamento da centralidade do imaginário heroico ao privilegiar o ordinário. Em *A teoria da bolsa de ficção*[2], Ursula K. Le Guin (1929-2018) faz menção a um glossário inventado por Virginia Woolf (1882-1941) no qual a palavra herói é substituída pelo termo "garrafa". Tal operação encena um gesto crítico à reincidência da tônica heroica nos modos de contar histórias. Assim, a atenção ao ordinário recolhe no tecido dos dias as narrativas mínimas e as possíveis surpresas que habitam as malhas do comum.

Em *Frequência dos hábitos* recordamos que, na repetição dos gestos mais banais — escovar os dentes, riscar um fósforo, cortar uma fruta —, podem habitar desvios inauditos. A repetição surge como recurso poético que aponta para o cotidiano como campo de invenção e subversão.

Já em *A pele do tempo*, o tempo se revela por sua densidade, menos como medida homogênea cronometrada e antes como matéria sensível. E se a pedra fosse uma metáfora para o relógio? Como mediríamos as horas? Tal pergunta parece sugerir a existência de fusos horários próprios a cada matéria, desobedientes às cronologias já catalogadas.

[1] Título homônimo ao ensaio de Guilherme Wisnik publicado no **Livro de leituras da 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil**, organizado por Luisa Duarte. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019.
[2] LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa de ficção**. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

[ENGLISH VERSION p. 86]

Joaquín Torres-García
Constructivo con hombre universal azul, 1946

O HERÓI COMO GARRAFA

Por meio do deslocamento sinalizado por Virginia Woolf e citado por Le Guin, através do qual sai de cena a ênfase no herói, e com ele as guerras, batalhas, armas, conflitos e todo o seu arsenal bélico, para entrar em primeiro plano elementos prosaicos que habitam os dias em sua escala ordinária, somos convidados a habitar o mundo sob as escalas diminutas. Passeando por objetos e gestos fortuitos, desprovidos de intencionalidade utilitária. Assim, contrapondo-se a uma compreensão do cotidiano enquanto terreno de inscrição das ordens e regulações, outra abordagem o defende como território no qual também se produz diferença em relação à ordem mandatória — sendo, portanto, um espaço de avivamento das percepções capazes de produzir epifanias, dando aos objetos já conhecidos e catalogados sentidos até então extraordinários.

As rugas e as garrafas são como despertadores que nos acordam de certo sono anestésico da vida programada, abrindo fendas interpretativas por onde pedem passagem outros compromissos. Para Walter Benjamin, "escrever a história significa dar às datas a sua fisionomia". Contra as soluções cosméticas, a garrafa sobre a mesa perdura na sua simples e complexa missão de guardar o vazio e acumular poeira, coeficiente mínimo da presença material do tempo. Como afirma o curador Moacir dos Anjos[3], sobre um trabalho de Rivane Neuenschwander (1967-) exibido no contexto de outra exposição, se faz necessário: "Olhar a poeira, [...] aceder ao fato de que é da percepção do ordinário e do quase impalpável que se engendra, em um processo não consciente de cognição, a percepção do que é relevante e visível."

Para o argentino Julio Cortázar, as coisas que "nos encontram outra vez todos os dias", são justamente aquelas que devemos abordar com certa "advertência suspeita"[4]; retomando Roland Barthes, trata-se de ler no cotidiano uma "luta contra certa inocência dos objetos"[5], que nos permite mobilizá-los a serviço do impossível. Gaston Bachelard, por sua vez, afirma que "quando damos aos objetos a amizade que convém, não abrimos mais um armário sem estremecer um pouco"[6].

[3] DOS ANJOS, Moacir. Olhar a Poeira. In: **ARTE BRA CRÍTICA Moacir dos Anjos**. Rio de Janeiro: Automatica, 2011.
[4] CORTÁZAR, Julio. **Histórias de cronópios e de famas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 35.
[5] BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
[6] BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 34.

Carlos Garaicoa
La ciudad vista desde la mesa de casa, 2001

Eleonore Koch
Sem título [Untitled], 1966

Estevão Silva
Sem título [Untitled], s.d [n.d.]

Maria Leontina
Sem título [Untitled], 1951

Miguel Rio Branco
Morandi Perverso [Morandi Perverse], 1993

Laura Lima
Disco Voador #33 [Flying Saucer #33], 2023

O DIA COMUM É A DISTÂNCIA ENTRE AS COISAS

Dentre os pintores, era nomeado "riparógrafo" aquele que se dedicava aos gêneros pictóricos considerados menores. Como afirma a curadora Marilia Loureiro[7], suas pinturas, conhecidas como "rhopografias", elegiam — em contraste às cenas de batalha, retratos e paisagens — imagens cotidianas e domésticas, como jarros, cestos e frutas, enquanto núcleo principal de representação, eternizando trivialidades.

Em poema de estrutura pictórica, Ferreira Gullar constrói determinada cena: "As peras, no prato, apodrecem. / O relógio, sobre elas, mede a sua morte / Paremos o pêndulo. / Deteríamos, assim, a morte das frutas?"[8] Ao sabor da pintura modernista, as peras em primeiro plano dão notícias da decomposição do tempo. Ao quebrarmos o relógio, não obtemos o poder de deter o tempo, que segue indiferente à sua metrificação — os metros de Cildo Meireles (1948-) exercem certo ritmo dentro deste conjunto de obras, inspirando um *tiquetaquear* que nos transmite o nosso próprio passar dos dias, não só a putrefação da pera, como do próprio tempo da vida. Como diz Ferreira Gullar, um relógio que "não mede. / Trabalha / no vazio". Ou como instiga a pergunta da poeta Ana Martins Marques "se partes com a faca uma laranja em duas: dia / se abre com os dedos um figo maduro: noite / se derramamos água: dia / se entornamos vinho: noite. (...) De que nos serviria um relógio?"[9]

Os artefatos aparecem, neste núcleo, abrindo um vetor de aderência: os carretéis (brinquedo comum no interior do Rio Grande do Sul), de Iberê Camargo (1914-1994), são temas recorrentes em sua pintura e figuras que, segundo Ronaldo Brito, são "formas que rolam"[10]. O suspense diante do prosaico se apresenta como nas naturezas-mortas de Giorgio Morandi (1890-1964). Essa atmosfera de certa suspensão é marca do referido gênero. Chen-Kong Fang (1931-2012), em uma composição planar que reúne objetos sutis, retrabalha a ocidentalidade da natureza-morta ao imprimir características da pintura chinesa.

Laura Lima (1971–) nomeia algumas de suas esculturas de "esculto-criaturas", em referência à presença quase animada que os objetos assumem. Combinando elementos cotidianos , pratos, cerâmicas e talheres oriundos de ambientes domésticos brasileiros, a artista realiza rearranjos sensíveis que resultam em um corpo híbrido, suspenso por molas e flutuante no espaço expositivo.

[7] LOUREIRO, Marilia. **A lança e o cesto**. Fortes D'Aloia & Gabriel, 2022.
[8] GULLAR, Ferreira. **A luta corporal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
[9] MARQUES, Ana Martins. **Da arte das armadilhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
[10] BRITO, Ronaldo. Trágico moderno. In: LIMA, Sueli de (org.). **Experiência crítica - textos selecionados**: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Na obra de Maria Leontina (1917-1984), assistimos a objetos dispostos em um arranjo que parece intencional. A paixão pelos objetos é fato notório em sua trajetória — a artista colecionava uma série deles sem qualquer intenção etnográfica. Em espécie de diálogo indireto, avizinha-se a esta pintura uma fotografia de Miguel Rio Branco (1946-), chamada *Morandi Perverso* (1993). Distante da suspensão meditativa do mestre italiano, suas garrafas estão impregnadas de ruído e conflito no mundo, empoeiradas, algumas quebradas. Toda a cena nos informa sobre o avesso da serenidade que caracteriza o gênero da natureza morta.

Ainda no poema de Gullar: "Tudo desliza e está só. / O dia comum, dia de todos, é a / distância entre as coisas." Na pintura de Joaquín Torres García (1874-1949), vemos uma série de símbolos dispostos em uma construção em grade, calcados no imaginário do cotidiano: um relógio, uma âncora, uma escada. Os traços são marcas de uma inspiração em tradições iconográficas de antigas culturas das Américas. Sua obra constitui, no espaço da tela, um dia comum. Já as limitações temporais estão presentes no trabalho de Rivane Neuenschwander, que faz alusão à outra modalidade de inscrição do tempo — os calendários. As naturezas-mortas são cobertas por camadas de cola e elementos orgânicos, entre os quais, pimenta-do-reino.

Se, por um lado, existem artefatos capazes de transmitir uma falsa sensação de controle temporal, por outro, há os que o desterritorializam. Na pintura de José Leonilson (1957-1993), uma lâmpada mágica dá margem para pensarmos um além-tempo que se coaduna com o nosso desejo de permanência frente à irreversibilidade. As coisas desvanecem, as frutas apodrecem — persiste uma insistente busca por certo tempo perdido.

Leonilson
Aladim e seu capitão [Aladdin and his captain], c. 1990

Brígida Baltar
Casa [Home], 2020

GESTOS DE SUSPENSÃO

A porosidade é um dos aspectos de *Casa* (2020), trabalho de Brígida Baltar (1959-2022), em que a matéria rígida do tijolo é evocada por meio do pó arenoso contido em uma série de frascos de vidro. Para o filósofo Emanuele Coccia[11], a casa é "conjunto de técnicas de adequação entre o si mesmo e o planeta, uma dobra cósmica que faz coincidir, por um momento, psique e matéria, alma e mundo". Neste trabalho, a casa é carregada de vivências pessoais – resultado de uma mudança de sua casa em Botafogo, no Rio de Janeiro – a obra suscita a transitoriedade da matéria. Vizinho a esse trabalho, *Com Morandi / Esboço da metafísica* (2007), de Waltercio Caldas (1946-), apresenta um objeto no qual duas imagens funcionam como planos de sustentação para uma estrutura delicada — um esboço de construção arquitetônica, o rascunho de uma casa, algo que antecede o pensamento. A obra inaugura, nesta mostra, o gênero natureza-morta por meio da menção ao notável pintor italiano no título.

Tal gênero ressurge através de uma obra histórica de Estêvão Silva (1845-1891), primeiro artista negro formado pela Academia Imperial de Belas Artes. Uma garrafa, uma taça, frutas e objetos cotidianos adornam a mesa representada no quadro. A partir do conceito de *vanitas*, surgido no Renascimento e desenvolvido no Barroco, esses elementos tornam-se simbólicos: servem não apenas para demonstrar o domínio da técnica pictórica naturalista, mas também para tratar da passagem do tempo e da transitoriedade da vida.

Esses aspectos ecoam na produção de Anísio Couto (1960-), que reinterpreta a natureza-morta a partir de um imaginário afetivo. Suas obras evocam os objetos do cotidiano com invenção, subvertendo convenções da pintura. *Natureza-morta* (1954), de Rubem Valentim (1922-1991), é marcada pelo uso de cores e formas geométricas associadas a religiões afro-brasileiras. Valentim apresenta aqui um trabalho não usual, com tons terrosos reforçados pela escolha da madeira como suporte.

Na fotografia de Carlos Garaicoa (1967-), veem-se objetos de vidro dispostos sobre uma mesa. O enquadramento próximo desses objetos cria a ilusão de uma paisagem urbana em miniatura. Ao fundo, vê-se a cidade real, com seus arranha-céus, desfocados pelo efeito da lente da câmera. O artista embaralha os termos "público" e "privado" de modo a especular sobre as transformações possíveis nas escalas micro e macro e as suas relações de reciprocidade. Em *Full Half Hour I, II, III e IV* (2014), de Laura Vinci (1962-), ampulhetas semipreenchidas contêm grãos de areia. Se o interesse da artista é marcado pelas mudanças do estado da matéria, aqui o tempo torna-se o elemento central. A ampulheta, dispositivo que mede e revela o tempo, é aqui interrompida, como se o próprio tempo perdesse seu curso linear.

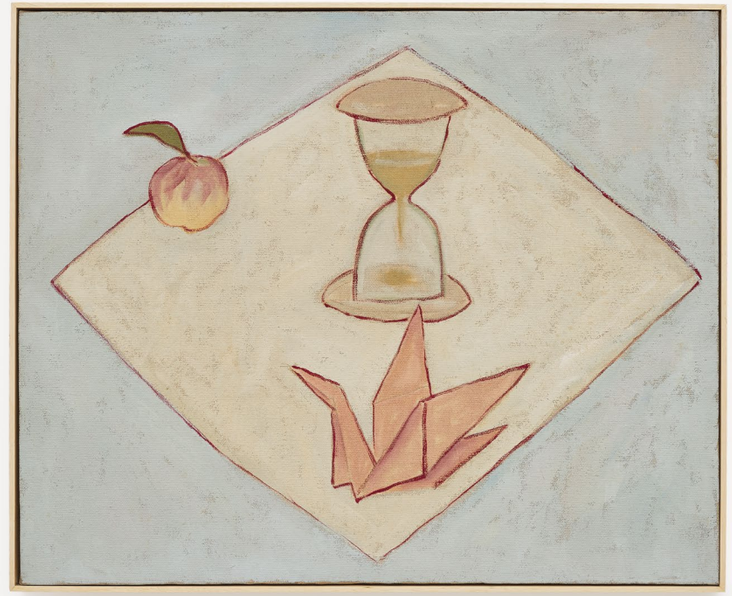
A natureza-morta é retomada com o trabalho de Eleonore Koch (1926-2018). Utilizando a técnica da têmpera a ovo – método tradicional da pintura medieval e renascentista –, a pintura apresenta objetos-receptáculos em um fundo de cor terrosa que parece ter sido raspado em movimentos horizontais e verticais.

[11] COCCIA, Emanuele. *Filosofia da Casa*: o espaço doméstico e a felicidade. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2024.

Waltercio Caldas
Com Morandi / Esboço de metafísica, s/d. [With Morandi / Sketch of metaphysics, n/d.]

Laura Vinci
Full Half Hour I, II, III e IV, 2014

Iberê Camargo
Carretéis [Spools], 1958



Chen Kong Fang
Sem título [Untitled], s.d [n.d.]

Rivane Neuenschwander
Still-Life Calendar, 2000

Lidia Lisbôa
Sem título [Untitled], da série [from the] *Cupinzeiros* [series], 2022

MEMÓRIAS DA TERRA

Na série *Cupinzeiros* (1995-), a artista Lidia Lisboa (1970-) mobiliza saberes ancestrais através da modelagem cerâmica, evocando memórias de sua infância no interior do Paraná. Por meio de gestos reiterativos, Lisboa imprime às esculturas uma tridimensionalidade circular, revelando uma topografia afetiva onde o tempo se apresenta como espiral. Suas formas suscitam ciclos vitais, apontando para uma concepção não ocidental de temporalidade, enraizada em cosmovisões afro-brasileiras que compreendem o tempo sob uma perspectiva ritualística viva. O cupinzeiro, estrutura comum em áreas rurais, é mais do que morada de pequenos insetos: pode simbolizar a extensão viva da terra.

Arthur Palhano (1996-) emprega o gesto da raspagem em suas esculturas e pinturas, imprimindo à matéria marcas de fissuras. Esse procedimento emerge na pintura *Italiano para principiantes* (2022), onde o fundo desgastado e os traços frágeis das formas figuradas sugerem a escavação de uma temporalidade profunda. Por meio desse gesto, o artista revela camadas ocultas a partir do próprio material, como se as superfícies carregassem uma memória geológica.

Anísio Couto
Os bules e a caneca [Teapots and mugs], 2024

Luiz Sacilotto
Natureza morta [Still life], 1943

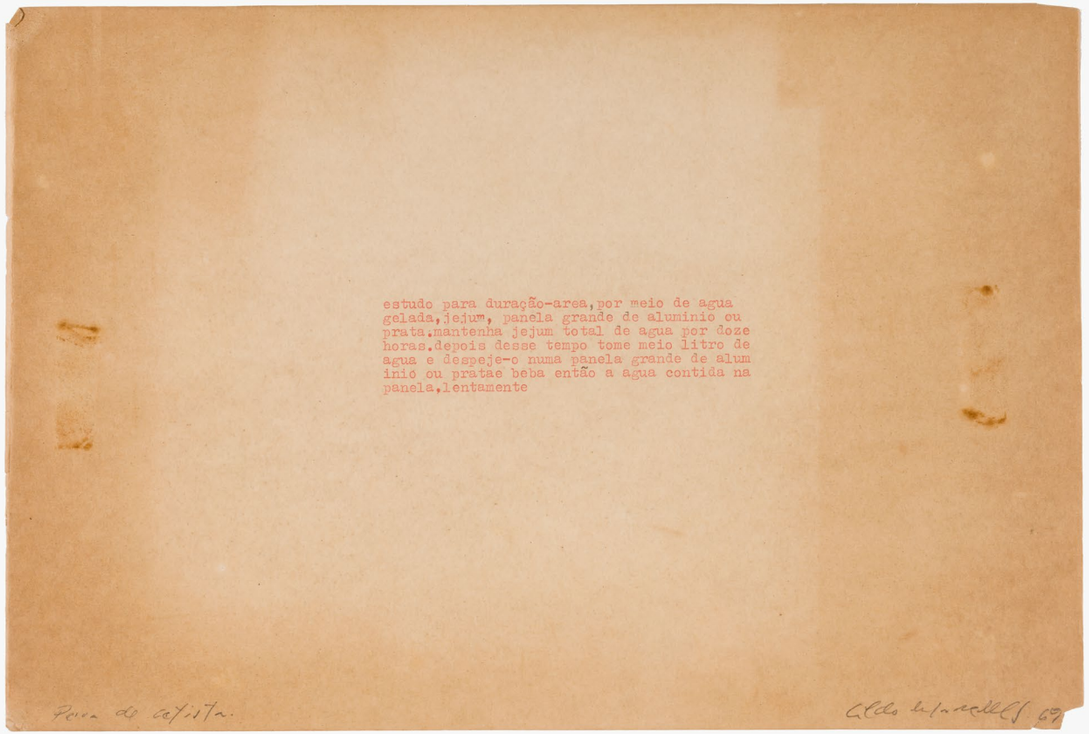
Natureza morta [Still life], 1943

Cildo Meireles
Fontes [Sources], 2016

Marcia Xavier
Dália, 2019

Cildo Meireles
Um sanduíche muito branco [Too white sandwich], 1966

Cildo Meireles
Estudo para espaço [Study for space], 1969
Estudo para tempo [Study for time], 1969
Estudo para espaço/tempo [Study for space/time], 1969



Cildo Meireles
Estudo para tempo [Study for time], 1969

estudo para duração:(com meios oticos:arei
a,vento....).escolha um local e faça na ar
eia um buraco,com as mãos.sente-se perto ,
com atenção,concentre-se no buraco,até que
o vento o encha de novo,completamente

Cildo Meireles
Estudo para espaço/tempo [Study for space/time], 1969

Carmela Gross
Escadas vermelhas [Red Stairs], 2024

Lenora de Barros
Homenagem a [Homage to] *George Segal*, 1990

FREQUÊNCIAS DO HÁBITO

Nos tempos pré-históricos, a comunicação humana realizava-se predominantemente por meio de gestos — apontar, oferecer, desenhar, cortar, riscar. São ações que desenvolveram seu potencial expressivo. Os gestos se manifestam neste conjunto de obras em imagens reiteradas, seja por meio de cenas que enquadram o corpo e enfatizam a comunicação das mãos, seja por imagens serializadas que instauram ritmos e sugerem movimento. A repetição, nesse sentido, não é mera insistência formal, mas um recurso poético que aponta, por um lado, para o cotidiano como campo de invenção e subversão, e, por outro, para a capacidade das imagens em movimento de liberarem os gestos. Escovar os dentes, acender um palito de fósforo, cortar uma fruta, mandar uma mensagem no celular, contar um segredo. É sob a variação dessas modalidades de ação que os trabalhos deste núcleo se debruçam de modo particular.

Em *Homenagem a George Segal* (1974), de Lenora de Barros (1953-), a sequência de imagens compõe a fotoperformance em que a artista escova os dentes até que uma espuma branca cubra completamente o seu rosto-máscara. A obra é composta por uma série de nove imagens monocromáticas que evocam os experimentos de Eadweard Muybridge (1830-1904), que submeteu as imagens a uma repetição intencional capaz de despontar em uma expressão muda, uma comunicação sem palavras. O trabalho da artista subverte a ideia de retrato ou autorretrato.

A repetição também se apresenta nos trabalhos do artista Juan Casemiro (1993-), em que o ato incessante de acender palitos de fósforo se revela como vestígios de momentos prévios. As mãos aparecem aqui apenas virtualmente, fora de quadro. São rastros incendiários e subversivos, que resultam em impressões materiais sobre a tela. Os objetos queimados são cuidadosamente pintados e posicionados sobre a superfície, criando um ritmo ondulante e uma instauração de volume.

Por meio de um procedimento semelhante, as fotografias de Marcos Chaves (1961-), revelam cortes retos que incidem sobre a casca de maçãs e cocos, impondo-lhes uma geometria incomum. O artista, mestre em nos fazer ver, sob ângulos singulares, o que ocorre no tecido prosaico do cotidiano, nos devolve aqui o que há de pictórico e geométrico em uma simples fileira de frutas cortadas. No trabalho de Marcia Xavier (1967-), a mão adentra o quadro, convocando o movimento por meio de uma experimentação com as possibilidades da imagem fotográfica. O gesto se expande, criando um efeito que evoca, aos olhos do espectador, a sensação de um rastro espectral. Nas pinturas de Manuela Navas (1996-), as mãos entram no quadro e suscitam modos de comunicação verbais e não-verbais, em que histórias coletivas são transmitidas de pessoa a pessoa. Enquanto a pintura *nosso segredo* (2025) sugere a transmissão de um segredo através de um bilhete, *silêncio n. 2 / tudo o que me liga a você* (2024) trata do diálogo silencioso entre pares por meio da brincadeira infantil conhecida como cama de gato.

Marcos Chaves
combinação #7 (da série pares) 1/5 [combination #7 (from the pairs series)], 2025

Juan Casemiro
nove [nine], 2025

Manuela Navas
nosso segredo [our secret,] 2024
silêncio n. 2 / tudo o que me liga a você [silence n. 2 / everything that connects me to you], 2025

Daniel Frickmann
Mensagem 4 [Message 4], 2025
Mensagem 6 [Message 6], 2025
Mensagem 5 [Message 5], 2025
Mensagem 7 [Message 7], 2025

A cama de gato é um jogo em que figuras e padrões são criados com uma corda, feita geralmente de fio, que é manipulada entre os dedos das mãos de duas ou mais pessoas. Ao longo do jogo, as figuras vão sendo passadas de uma pessoa para outra, criando formas e desenhos cada vez mais complexos. Para a bióloga e filósofa Donna Haraway, as camas de gato são uma metáfora conceitual para o entrelaçamento entre as histórias de seres humanos e não-humanos. "Elas são como histórias"[12], que, transmitidas ao longo de gerações, estruturam os modos de vida coletivos.

As mãos ressurgem também nas pinturas de Daniel Frickmann (1992-), e destacam um dos gestos mais recorrentes da contemporaneidade: digitar no celular. *Mensagem* consiste em pinturas de pequeno formato, integrantes da série *Canapé*, originada a partir de fotografias realizadas pelo artista no transporte público. Nesse caso, trata-se de tematizar o envio de mensagens — uma ação que, embora inscrita na lógica digital contemporânea, faz referência a práticas remotas de comunicação à distância, cuja origem deriva dos primeiros gestos humanos de troca e transmissão.

GRAPETTE E ATO FALHO

No cerne da noção de repetição habita uma ambiguidade polivalente para pensarmos o cotidiano: o ato de "repetir" — combustível que alimenta a possibilidade da rotina — alude, ao mesmo tempo, à ação de reiterar e à de produzir, a todo momento, uma possibilidade de desvio. Talvez por isso identidade e diferença se correlacionem e se retroalimentem. Como afirma Chacal em seu poema *Grapette*: "o possível se repete, o possível se repete, o possível se repete, o impossível acontece".

Logo após *A Interpretação dos Sonhos*, Freud dedica-se a um livro que compila distintos exemplos de formações do inconsciente que não dependem do sono para se inscreverem; pelo contrário, acontecem na superfície dos dias. Trata-se da *Psicopatologia da Vida Cotidiana*. O autor encontra na vida diária o solo fértil de sua teoria dos atos falhos, lapsos e enganos fortuitos que, a princípio, parecem desprovidos de qualquer sentido, mas podem ser tomados como importantes gestos de irrupção, inscrevendo, na sutileza de uma falha, o sinal ofuscado de uma via desejante. É importante ressaltar o adjetivo "falhos": no correr dos dias, certa falha se apresenta e faz emergir um ato que rompe a cadência prevista, embaralha o prescrito ou o planejado e realiza, assim como o sonho, certo trabalho de deslocamento. Para Freud, o ato comum de "deslocar" algo para introduzi-lo em um contexto não previsto é uma das ações estruturais do inconsciente, capaz de construir imagens cuja interpretação, por associação livre, pode apontar para assimilações não esperadas ou mapeadas.

PERCEPÇÕES INSTÁVEIS

Na obra *Escadas Vermelhas* (2024), de Carmela Gross (1946-), o espaço não surge apenas como local de instalação, mas reafirma-se enquanto elemento constitutivo da própria forma. Tal operação se faz a partir da presença sequenciada de escadas, objetos cotidianos transformados pela artista. Nas suas palavras: "escadas são máquinas simples" que permitem e sugerem uma mobilização do corpo, resguardam a possibilidade de um gesto que nos permite habitar outras "alturas desejadas pelo olhar". Formando um "conjunto luminoso de ritmos variados"[13], as obras acionam certa coreografia decomposta pelos degraus que se concatenam e sobrepõem. A dimensão luminosa espalha a presença da obra e impede a definição precisa de seus limites com o espaço. Somos postos de frente a certa desestabilização das compreensões automáticas: como quem está no último degrau, frequentando certa instabilidade que lhe garante outra forma de ver, a obra desequilibra a repetição dos hábitos perceptivos usuais sobre os objetos comuns.

Foi na mostra coletiva *Salão da Bússola* (1969), no MAM-Rio, que Cildo apresentou os primeiros estudos: *Estudos para o espaço, Estudos para o tempo* e *Estudos para o espaço-tempo*. Os "datiloscritos"[14], como descreve, são textos diagramados centralmente em folhas de papel que convidam à realização de experiências não visuais a partir de instruções. Propõe-se que o espaço seja percebido pela escuta de ruídos distantes da cidade, que o tempo se revele no movimento sutil dos grãos de areia, e que o espaço-tempo seja percebido em goles d'água. Nesse sentido, o espaço deixa de ser um vazio tridimensional a ser preenchido, e passa a ser um *topos* quadrimensional, um lugar definido pela relação entre corpos.

Se esta mostra parte de um exercício crítico e sensível de inversão e deslocamento temporais, aqui o tempo não é apenas tensionado e representado através de imagens, mas pode ser experimentado em sua dimensão tátil, sonora e gustativa. A memória individual e coletiva, nesse sentido, serve como matéria-prima ativadora dos trabalhos. É o que suscita a obra *Um sanduíche muito branco* (1966), considerado o primeiro objeto criado por Cildo, concebido através de um sonho em que o artista se via comendo um pão francês recheado de algodão.

[12] HARAWAY, Donna. String Figures. In: HARAWAY, Donna. ***When Species Meet***. 1. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. p. 10.

[13] GROSS, Carmela. Escadas. In: **Escadas - Carmela Gross** (catálogo). Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2013, catálogo de exposição, 5 jun. a 28 jul. 2013, org. Marta Bogéa.

[14] MATOS, Diego. **Espaço, modos de usar**: Cildo Meireles, Lygia Clark, Hélio Oiticica e a crítica institucional no Brasil. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Adriana Varejão
Ruína de Charque Brasília [Brasilia Meat Ruin], 2018

A PELE DO TEMPO

Fusos horários são linhas que recortam a superfície terrestre, delimitando regiões nas quais os relógios devem marcar sempre a mesma hora. A coreografia dos segundos é uma convenção derivada de um desenho sobre a geografia mundana. Sua grafia, os meridianos inventados que homogeneízam o tempo, não é arbitrária: ela se baseia no trajeto percorrido pelos astros de acordo com a luminosidade que distribuem sobre os espaços. A projeção das sombras sobre o território, entre o nascer do sol e o cair da noite, precede a disposição analógica dos números sobre a tela de um relógio. Apesar de termos longamente nos afastado de tal relação com o tempo, a cinética dos ponteiros ainda hoje denuncia o trajeto também circular dos astros em torno da Terra.

Reviver o tempo como ritmo e matéria é abordá-lo como quociente de atrito do contato entre as coisas — aderência que conforma as rugas do espaço. Para o geógrafo Milton Santos, "rugosidades"[15] são vestígios do passado que se preservam no presente, sendo os próprios elementos que constituem a realidade; resultados da convergência de temporalidades dissonantes que se contraem na estreita faixa das horas para serem apreendidas por nosso aparato perceptivo. Habitar o espaço na presença material do tempo implicaria, de saída, atentar-se para uma expressão gráfica, observar a presença temporal divergente que não se domestica ao fuso arbitrário das horas, reencontrar o que há de ruína e futuro, simultaneamente, em todas as coisas.

Em *A educação pela pedra*, João Cabral de Melo Neto nos propõem certo habitar da matéria que caminha neste sentido: "aprender da pedra, frequentá-la; captar sua voz inenfática, impessoal"[16]. Faltar à posição de pessoa, perder o hábito perceptivo para aprender a apreender a pedra impõe um convite ao giro — como a torção necessária ao inscrever um ponto bordado sobre o tecido.

RUÍNA – FRAGMENTOS DE UM TEMPO INACABADO

Antes dos estudos decoloniais estarem no centro do debate da arte contemporânea, Adriana Varejão já realizava, desde o início da década de 1990, uma obra permeada por uma visão crítica do processo de colonização, munida, para tal, de um *ethos* claramente antropofágico. Um dos lemas da Antropofagia, movimento cujo manifesto foi publicado no Brasil em 1928, era: "Só me interessa o que não é meu". Um elemento central desta poética da alteridade[17], cultivada por Varejão, é o azulejo. De origem árabe, a peça de cerâmica teve papel importante na arquitetura portuguesa e chegou ao Brasil no período colonial. Absorvendo diferentes influências, dos

[15] SANTOS, Milton. As rugosidades como formas herdadas. In: SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 123–132.
[16] MELO NETO, João Cabral de. A educação pela pedra. In: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014. p. 357.
[17] Sobre o lugar do "outro" no debate atual da arte contemporânea ver: NDIKUNG, Bonaventure Soh Bejeng. Disothering as method (LEH ZO, A ME KE NDE ZA). In: FARKAS, Solange; BOGOSSIAN, Gabriel; DUARTE, Luisa; LÓPEZ, Miguel (org.). **21ª Bienal Sesc_Videobrasil**: comunidades imaginadas. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

artesãos mouros medievais aos pintores italianos renascentistas, da porcelana chinesa ao barroco latino-americano, o azulejo condensa em sua história uma pluralidade de encontros culturais.

A sua série *Ruínas de charque* simula fragmentos de arquiteturas cobertas por pinturas de azulejos. Nos seus interiores, em claro contraste com a superfície plana e geometrizada, capaz de emular o frio *grid* moderno, encontramos a representação visceral do interior de um corpo. No lugar do anódino cimento cinza, Varejão promove uma substituição que desvela uma carne de charque teatralizada. Charque é o nome da carne salgada e seca ao sol, resistente ao tempo, que serviu de alimento para escravizados, cujo trabalho se dava nas fazendas de cana-de-açúcar no Nordeste do Brasil, ainda no século XVI.

Foi o escritor cubano Severo Sarduy (1937-1993) quem apontou a substituição como um dos procedimentos característicos do barroco. Esta substituição, dependendo de quais elementos coloque em funcionamento, não opera tão somente uma permutação neutra. Realiza, isto sim, um desvio na significação original, a fim de estabelecer um novo sentido. Se as ruínas evocam um tempo inacabado, tão familiar ao Brasil, um país no qual "tudo parece ainda construção e já é ruína", Varejão nos apresenta essa temporalidade inconclusa atravessada por uma história permeada por violência, sem perder de vista o acento erotizado que permeia toda a sua produção.

LINHAS EM VIVACIDADE, CONTRA-MAPAS

Para além da literalidade do espaço e de sua experiência, afastando-se dos mapas ortodoxos, o território pode ser vivido como um emaranhado de linhas vivas. Em contraposição à retidão que conforma o ambiente em que habitamos, Tim Ingold propõe uma interessante antropologia dos fios, traços e filamentos, buscando algo que se afasta do alisamento compulsório dos percursos. Em sua busca por uma breve história das linhas, o que emerge são marcas, rachaduras, suspensões, contornos e voltas, cujas grafias indicam uma vivacidade ampliada.

Geta Brătescu (1926–2018), importante artista romena que explorou diversas linguagens por meio da abstração, incorporou o têxtil à sua prática desde os anos 1960, através de tapeçarias, desenhos bordados e colagens costuradas à mão. Em entrevista[19], afirma: "Para mim, a linha é a essência. O desenho é a base da minha linguagem. Eu desenho com um lápis e com uma tesoura, com uma caneta, com qualquer coisa. As colagens que tenho feito ultimamente são um tipo de desenho indireto.". Encarar as linhas emaranhadas diante do percurso pode ser uma forma de recuperar um modo encarnado de estar no mundo.

[18] INGOLD, Tim. **Linhas**: uma breve história. São Paulo: Editora Vozes, 2022.

[19] BRĂTESCU, Geta. **Interview with Geta Brătescu**. [Entrevista cedida a] Adriana Oprea. ARTMargins, [S. l.], 7 nov. 2017. Disponível em: https://www.hauserwirth.com/news/2297-interview-geta-bratescu/. Acesso em: 24 maio

Se a Antiguidade cultuava o passado, ao moderno coube projetar-se em demasia no futuro. Pode-se dizer que o presente que habitamos, em contrapartida, vetoriza a flecha do tempo em múltiplas direções, gerando um desenho repleto de linhas erráticas. Observando trilhas de cupins e traças, enquanto trabalhava na Biblioteca Nacional, Ivan Serpa (1923–1973) encontrou uma imagem propulsora que o levou a pontilhar, com nanquim, papéis em trabalhos da série *Op Erótica* (1971). Em um movimento dispendioso, essas obras anunciam determinados princípios do construtivismo: ao mesmo tempo em que se observa a ordem plausível das coisas, os trajetos são desterritorializados pelo ruído e tremor próprios das presenças.

Outras espécies de contra-mapas e grafias, insidiosas em relação à experiência do tempo, ao concebê-lo antes como trajeto multilinear do que como medida, surgem nos dois trabalhos aqui apresentados de Guga Szabzon (1987–). A mão da artista imprime no feltro cartografias que se insinuam a partir da experiência vivida. Seus mapas tangenciam impressões acumuladas no tempo, compostos por linhas quebradiças e desordenadas, o que permite dizer que seu trabalho desfuncionaliza o mapa. Prescindindo dos tecidos convencionais da costura, a escolha do feltro permite um gesto profundo diante da materialidade.

Julia de Souza[20] comenta *Placa* (2023), de Paloma Bosquê (1982–) — agregados de fibra de algodão pigmentada, gesso pedra, resina e acrílica — como "percursos sinuosos" de lavas que escorrem de um vulcão. Os trajetos não-humanos retornam neste conjunto de trabalhos. Outra obra da artista, uma linha fina feita de lã, anuncia uma presença vegetal que introduz elementos orgânicos no espaço expositivo. O espectro inumano em sua obra revela que, mesmo diante das tentativas de ordenar e domesticar as linhas e superfícies, somos constantemente surpreendidos pela recusa da vida em ser contida por um pretenso invólucro.

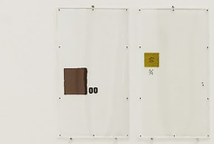
DO CORPO COMO MATRIZ À TECITURA DO TEMPO

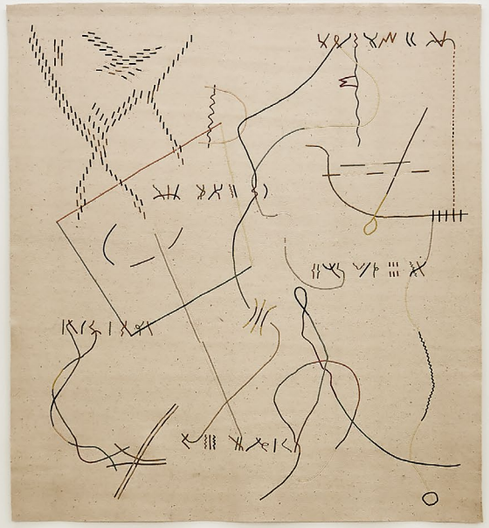
Hudinilson Jr. (1957-2013) ocupa o espaço expositivo com uma presença fragmentária. O artista utilizava o próprio corpo como matriz, valendo-se da máquina xerográfica como dispositivo de aderência. A produção resultante desse gesto aparece enquanto multiplicação e reorganização da imagem corporal. Sua insistência quase mecânica, no embate entre corpo e máquina, instaura um ritmo que aqui interessa.

Ao tomar o tempo como espiralar, Leda Maria Martins o salienta como experiência do corpo em movimento permanente e descontínuo, produtor de contenções e dilatações. As obras reunidas neste agrupamento manifestam uma experiência do tempo como aderência. Nesse sentido, a temporalidade é, como afirma Martins, uma ontologia: "uma andança anterior à progressão, um modo de predispor seres no cosmos"[21].

[20] DE SOUZA, Julia. Paloma Bosquê - noite não noite sim. Mendes Wood DM, 2021. Disponível em: https://mendeswooddm.com/pt/exhibitions/133-noite-nao-noite-sim-paloma-bosque/. Acesso em: 20 abr. 2025.

[21] MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. São Paulo: Cobogó, 2013. p. 21.





Hudinilson Jr.
Narcisse - Gesto III [Narcisse - Gesture III], 1986

Mira Schendel
Droguinhas [Little Scrap Nothing], 1965/1966

No trabalho de Sonia Gomes (1948-), o tempo é urdido em retalhos. Cada pedaço de tecido doado e acumulado pela artista carrega uma história. Os gestos de torcer, amarrar e costurar são prenhes de cuidado, na medida em que são capazes de reinscrever o afeto na matéria, diante das transformações da memória. Sua produção está conectada às heranças afro-brasileiras, nas quais o passado não é um agregado fossilizado, mas uma força transformadora. O tempo, para esta herança, é impregnado de força vital.

Luisa Brandelli (1990-) reconfigura noções de valor a partir do uso de materiais ordinários, como miçangas. É no fazer minucioso e detalhado que sua obra revela um colorido temporal: uma intimidade rítmica, talvez, ou o tempo próprio do fazer manual. Em uma tensão entre o mínimo e o excesso, sua gestualidade exercita modos de experienciar o tempo enquanto materialidade intensiva.

TEMPO: SUPERFÍCIE DE CONTATO

Certa tradução do intangível do tempo é realizada por Brígida Baltar (1959–2022). Ao coletar a poeira avermelhada proveniente de tijolos, a artista constrói um objeto-livro. O pó, elemento poroso, que outrora serviu à construção e se torna ruína, possui memória térmica, já tendo passado pelo calor. Ele é vertido em forma de livro com a palavra "corpo" em seu centro, evocando a pele como contorno.

Em Advânio Lessa (1981–), a organicidade também se faz presente — neste caso, em estado bruto —, salientando uma temporalidade intensiva da matéria. Vinculando saberes da cestaria e da marcenaria, o artista realiza trançados de cipó e raiz de árvore morta. Em gesto que se vale do movimento ralentado, tornando-o, ao mesmo tempo, um exercício meditativo, Chiara Banfi (1979–) dispõe uma extensa série de triângulos de aquarela no espaço restrito do papel. A repetição, aqui, é a tentativa de achar um tom, uma intenção quase tântrica na busca por uma frequência que seja equalizadora entre o gesto humano e aquilo que a matéria informa.

Igualmente guiada pela repetição, embora mais ligada aos incessantes percursos cotidianos, Ana Amorim (1956–) faz de sua caminhada um vetor de documentação constante, gesto propulsor de um embaralhamento vigoroso entre as camadas da arte e da vida. Aqui, o caminhar torna-se coreográfico, na medida em que coreografia é um dar-se conta dos movimentos imperativos do corpo.

Em *Entrevidas* (1981), Anna Maria Maiolino (1942–) anda de olhos fechados sobre ovos espalhados pelo chão. O ovo possui algo de primordial a partir de sua forma e materialidade orgânicas, não tem começo nem fim. É um símbolo que preserva o mistério, ou que indica os primórdios sempre envoltos por aquilo que não se sabe — uma espécie de campo pré-verbal.

A busca por formas primordiais também fala alto na produção em cerâmica de Celeida Tostes (1929-1995). Nascimento e morte são fios condutores, transformando o barro em corpos cerâmicos. Esses corpos tornam-se formas semelhantes a pedras — verdadeiras testemunhas diante da passagem do tempo. Ambos os elementos, tanto o barro queimado quanto a pedra metafórica, dão notícias de uma presença mineral capaz de guardar o tempo. A primeira delas é uma espécie de testemunha na escala da mão, por ser fruto do molde manual e do gesto humano; a segunda, uma presença geológica, cuja aspereza remonta, a todo momento, ao mistério arcaico.

HABITAR COM MAIS PACIÊNCIA ESTE MUNDO

No compêndio de trabalhos de Mira Schendel (1919-1988) presentes nesta exposição, evidencia-se a característica econômica de sua produção, onde diferentes suportes recebem inscrições precisas.

Sua sóbria natureza-morta possui certo arranjo esquemático, o que não compromete a singularidade dessas frutas. Entre a figuração e a abstração, os objetos naturais são capazes de subverter a atmosfera suscitada pelas pinturas do mesmo gênero dispostas no núcleo anterior, onde a suspensão cede lugar à ordenação somada à ambiguidade.

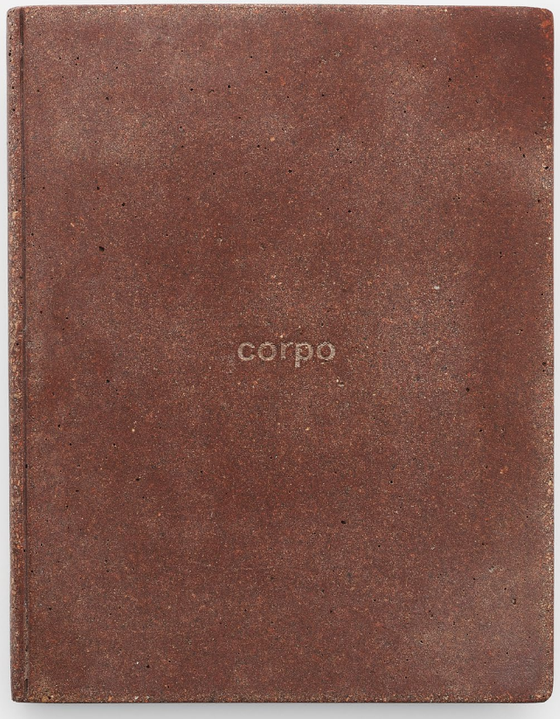
Já as obras da série *Toquinhos* (1972) consistem em composições com papel artesanal e letraset. Lisette Lagnado[22] comenta sobre como o título desse conjunto de trabalhos convidaria "a abordar a parte remanescente do 'tronco' dentro de uma perspectiva de excedente e continuidade".

A *Droguinha* (1965/1966), por sua vez, é capaz de fazer Schendel articular determinadas forças matéricas expressivas. Há uma certa precariedade no material utilizado, que convoca um gesto intuitivo. Em todos os casos, dados de uma geometria se fazem presentes. Múltipla, essa seria a geometria das coisas rotineiras, inscritas na vida mundana. Falamos de formas em sua origem vital, antes de serem inscritas em uma cena figurada.

Nas palavras de Rodrigo Naves sobre a artista: "Há sobretudo uma diferença de base entre os trabalhos de Mira Schendel e parte considerável da melhor arte moderna. Nem por suas relações, nem por seus formatos e dimensões e tampouco por sua aparência geral eles buscam se diferenciar marcadamente dos demais fenômenos do mundo. (...) têm, ao contrário, uma presença discreta. (...) A dimensão utópica da arte moderna é abrandada na obra de Mira Schendel. Não lhe movem os confrontos expressionistas, o sarcasmo de dadaístas ou os contrastes surrealistas. Interessa a Mira Schendel habitar com mais paciência este mundo, em lugar de logo imaginá-lo outro."[23]

[22] LAGNADO, Lisette. **Mira Schendel**: Toquinhos. Galatea, 2023. Disponível em: https://galatea.art/exhibitions/9-mira-schendel-toquinhos-texto-critico-lisette-lagnado/. Acesso em: 20 abr. 2025.

[23] NAVES, Rodrigo. **Mira Schendel**: o presente como utopia. In: O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 89-106.

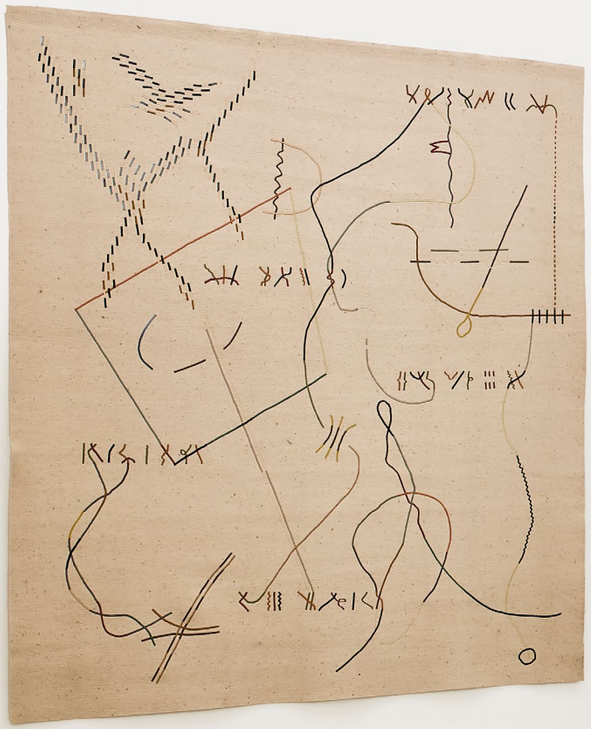


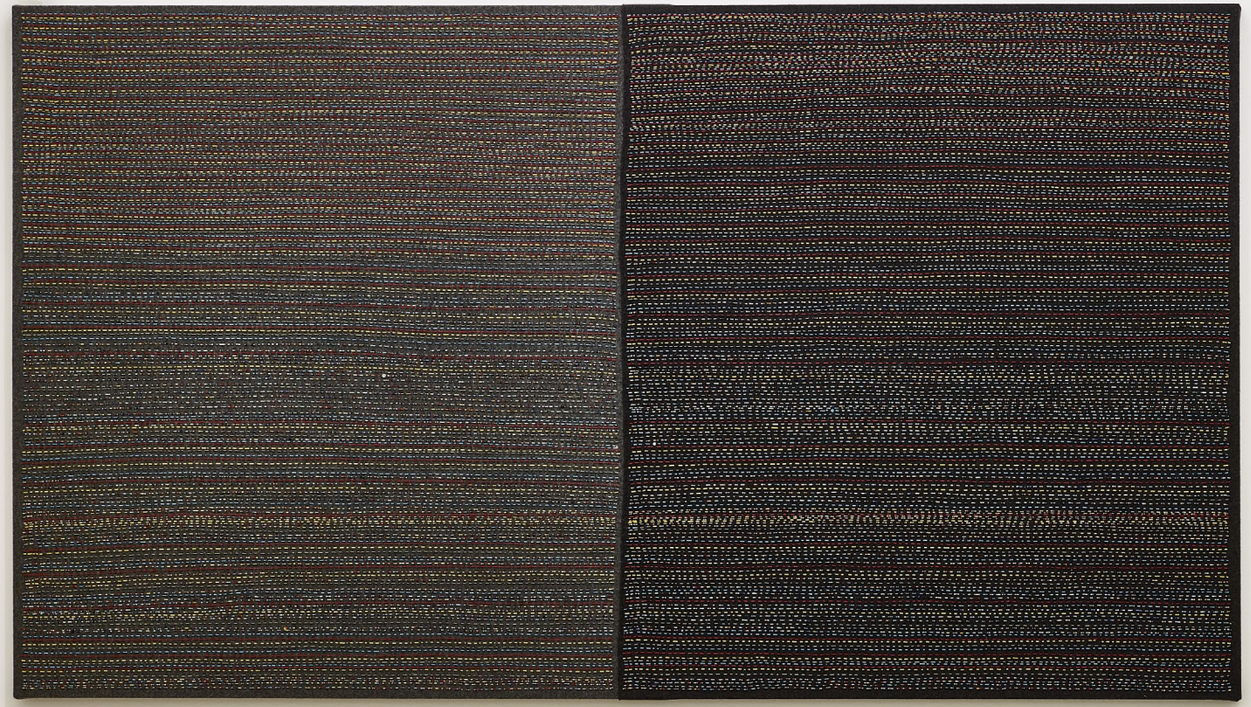
Brígida Baltar
Livro-casa [Book-body], 2021

Advânio Lessa
Sem título [Untitled], 2025

Mira Schendel
Sem título [Untitled], 1964

Celeida Tostes
Sem título [Untitled], Déc. 1970 [1970s]





Linhas e tecituras
Lines and meshes

Tempo ritmado
Rhythmic time

Topoanálise
Topoanalysis

Sabonete
Soap

Natureza-morta
Still life

Riparografia
Rhopography

Truques e conflitos
Tricks and conflicts

Xícara
Teacup

Domingo
Sunday

Sono e ócio
Sleep and idleness

Ética da coisa
Ethics of the thing

Grão
Grain

Crônica
Chronicle

Cacos
Shards

Epifania
Epiphany

Repetição
Repetition

Malhas vazantes
Seeping meshwork

Ato falho
Freudian slip

Contar
To (re)count

Enigma do armário
The enigma of the wardrobe

Advertência suspeita das coisas
The mistrustful warning of things

Ovo
Egg

Olhar a poeira
Looking at dust

Cozinha dos sentidos
Cuisine of senses

Copo d'água
Glass of water

Mesa
Table

Cerejas
Cherries

Murmúrio
Murmur

Micropolíticas
Micropolitics

glossário

O glossário é um compêndio de palavras que permearam a pesquisa para esta exposição.

Riparografia

Dentre os pintores, era nomeado "riparógrafo" aquele que se dedicava aos gêneros pictóricos considerados menores. Como afirma a curadora e pesquisadora Marília Loureiro[1], suas pinturas, conhecidas como "rhopografias", elegiam — na contramão das cenas de batalha, retratos e paisagens — imagens cotidianas e domésticas, como jarros, cestos e frutas, enquanto núcleo principal de representação, eternizando trivialidades e elementos fortuitos.

Crônica

Para Walter Benjamin, o cronista não compartilha da lógica do historiador clássico, que elege os grandes feitos a serem consagrados na História: "O cronista que se põe a contar os acontecimentos sem distinguir pequenos e grandes presta tributo à verdade de que nada do que alguma vez tenha acontecido pode ser considerado perdido para a história."[2] Acionando novas ortografias, é na escala das "estórias" que se inscrevem de forma singular os acontecimentos palpáveis à experiência de vida dos sujeitos.

Grão

Para a escritora Ursula K. Le Guin[3], é na potência germinativa de criação de vida que o grão resguarda seu propósito e fundamento. Já para o filósofo Walter Benjamin, a semente ou o grão aparecem como dialógicos aos grandes templos que monumentalizam a história humana. É no aspecto mínimo da semente que se imortaliza a atemporalidade de uma vida: "sementes de trigo durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e conservam até hoje suas forças germinativas"[4].

Truques e conflitos

Ao comentar a construção de histórias de ficção científica, Ursula K. Le Guin[5] sugere que a matéria-prima de sua produção narrativa se aproxima mais de um punhado de elementos heterogêneos recolhidos e guardados durante anos do que a conflitos e emoções reativas que operam como combustível e clímax dos enredos. Neste gesto, ressalta-se a virtude presente em coletar, colecionar e armazenar diariamente ordinariedades fundamentais. No ato de recolher, observamos a prevalência do truque ante o conflito. É na medida da recombinação entre os elementos que recolhemos em nossos dias que certa pluralidade se faz possível, multiplicando os arranjos narrativos contrapostos ao clichê do enredo conflituoso que repete, em seu cerne, a típica desventura entre herói e vilão.

Sono e ócio

Entre as práticas evasivas ao cronômetro regular do cotidiano acelerado, o sono e o ócio se combinam de maneira especial. Walter Benjamin afirma: "Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o ócio é o ponto mais alto da distensão psíquica"[6]. Tal proposição ganha outros contornos em uma atualidade atravessada pela aceleração temporal da demanda produtiva; nela, ambos se tornam práticas cada vez mais encurtadas. O que estaria em disputa, nesse sentido, seria a própria possibilidade de distensão, de alargamento e ampliação temporal proporcionadas por tais estados. Na Grécia Antiga, a palavra equivalente a "ócio" era *skholé*, que também se referia ao tempo livre dos cidadãos, destinado à reflexão, à aprendizagem e ao desenvolvimento intelectual. Paul Valéry já indicava uma extinção do ócio, uma perda da "ausência sem preço na qual os elementos mais delicados da vida se renovam e se confortam". Reféns de um constante "estado de alerta", estaríamos diante de um notável "progresso da insônia", marcado por "um sono sintético" do qual obtemos "suprimento de absoluto repouso graças à engenhosidade da indústria química!"[7]. Por fim, para Jonathan Crary, há uma dimensão política do sono e do sonho como espaços que se configuram tanto como resistência em face da demanda por uma superocupação quanto como possibilidade de uma imaginação novamente irrigada pela atividade onírica[8].

Contar

O verbo contar guarda vias simultaneamente complementares e ambíguas para pensarmos a passagem do tempo: contar um dia indica tanto o sentido matemático do cálculo, em que uma semana é um conjunto de sete dias, quanto um sentido narrativo, referindo-se a narrar os acontecimentos que constituem o dia vivido. Vale também lembrar a etimologia de "cotidiano", que explicita o caráter numérico presente no conceito: *quotus*, do latim, remete às quantidades ordenadas em série. Para Henri Lefebvre, repetição e hábito sempre foram características essenciais do cotidiano. O cotidiano era inseparável de formas cíclicas de repetição: noites e dias, estações e colheitas, trabalho e festividades, vigília e sono, necessidades humanas e satisfações[9]. Nesse caminho, estamos diante de uma repetição que contabiliza e obedece a certa ordem, mas também frequentamos os dias em sua face casual e disruptiva, na qual o cotidiano abriga, em suas frestas, ensejos de histórias e caminhos que desviam das rotas sedimentadas.

Advertência suspeita das coisas

É justamente em um texto intitulado "Manual de instruções" que Julio Cortázar nos fará questionar as vias já mecanizadas e automatizadas de lidar com os elementos que nos cercam, rapidamente domesticados como objetos destinados a certas funções:

> Apertar uma colherinha entre os dedos e sentir seu latejar metálico, sua advertência suspeita. Como custa negar uma colherinha, negar uma porta, negar tudo o que o hábito lambe até dar-lhe uma suavidade satisfatória. Quanto mais simples é aceitar a fácil solicitação da colher, usá-la para mexer o café.[10]

É sobretudo neste gesto curto e grave que uma contração epistemológica se lança: sujeito e objeto deixam de operar como posições estabilizadas na construção do conhecimento empírico, e uma posição ativa e poética precipita das coisas ao nosso redor.

Malhas vazantes

Toda pessoa ou animal, seja na casa, na cidade ou no campo, deixa como rastro, a partir de seus percursos, linhas retiformes. Movemo-nos juntos e através do tempo, formando o que Tim Ingold chama de uma "tapeçaria em evolução". Os fios vitais são uma centralidade em sua antropologia. A ideia de emaranhado, malha ou agregado serve como imagem para pensar cada participante do mundo mais como coisa do que objeto. A coisa, por sua vez, trata-se de um "parlamento de fios", e não de uma entidade fechada. Esses nós deixam rastros que são capturados por outros fios, participando de novos entrelaçamentos. "Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas."[11]

Ética da coisa

Em uma manhã ensolarada, a teórica política Jane Bennett se depara com restos materiais em uma grade de um esgoto pluvial:

> Quando a materialidade da luva, do rato, do pólen, a tampa da garrafa e o bastão começaram a brilhar e a faiscar, foi em parte por causa do cenário contingente com a rua, com o clima daquela manhã, comigo. Pois se o sol não tivesse brilhado na luva preta, eu talvez não tivesse visto o rato. Se o rato não estivesse lá, eu poderia não ter notado a tampa da garrafa, e assim por diante. Mas todos eles estavam lá exatamente como estavam, e assim pude vislumbrar uma vitalidade enérgica dentro de cada uma dessas coisas, coisas que eu geralmente concebia como inertes.
>
> Nesse conjunto, os objetos apareciam como coisas, ou seja, como entidades vivas que não eram totalmente reduzidas a uma coisa inerte, como entidades vivas não totalmente redutíveis aos contextos em que os sujeitos (humanos) os colocam, nunca totalmente exauridos por sua semiótica. Em meu encontro com a sarjeta na Cold Spring Lane, vislumbrei uma cultura de coisas irredutível à cultura de objetos. Alcancei, por um momento, o que Thoreau havia transformado no objetivo de sua vida: ser capaz, como diz Thomas Dumm, de "ficar surpreso com o que vemos".[12]

Natureza-morta

A natureza-morta, enquanto gênero pictórico, data da Antiguidade Clássica, mas sua recepção atravessa altos e baixos decorrentes dos desdobramentos da história mundial. Em uma conversa entre a curadora Kiki Mazzucchelli e a artista Ana Prata, somos relembrados do longo desaparecimento sofrido pelo gênero durante o período em que a prática pictórica europeia se resumiu a um veículo pedagógico de ilustração dos motivos cristãos: "nesse contexto, onde se valorizava o divino, a representação de objetos mundanos não tinha vez"[13]. A natureza-morta se fez presente de forma secundária, surgindo como detalhe de uma cena principal, e só ressurgiu plenamente na superfície das telas no século XVI, tornando-se objeto de estudo de célebres nomes

como Caravaggio, que dedicou parte de sua produção a objetos menores como garrafas e frutas. A atenção a tais objetos e a capacidade de pintá-los nos remete a uma relação com o cotidiano, fundada no conjunto dos hábitos diários pouco notados, onde permanecemos anônimos. Para Maurice Blanchot, a essência perigosa do cotidiano é justamente o fato de ser anódino, e tanto visível quanto despercebido.[14]

Olhar a poeira

Ao escrever sobre a obra de Rivane Neuenschwander intitulada *O trabalho dos dias*, o curador Moacir dos Anjos nos lembra a importância de "olhar a poeira, atentar-se ao caráter miniatural de suas partículas":

> Não somente decompor em partes o que se apreende tantas vezes como inteiro, mas aceder ao fato de que é da percepção do ordinário e do quase impalpável que se engendra, em um processo não consciente de cognição, a percepção do que é relevante e visível.[15]

Murmúrio

No mesmo escrito, Moacir dos Anjos[16] retoma, de forma declinada, uma expressão bretoniana — o famoso "murmúrio incessante", trazido no *Manifesto do Surrealismo*[17], de 1924:

> Continue enquanto lhe apraz. Confie no caráter inesgotável do murmúrio. Se o silêncio ameaça cair, por uma falta da inatenção, digamos, que o leve a cometer um pequeno erro, não hesite em cortar uma linha muito clara. Após uma palavra cuja origem lhe pareça suspeita, ponha uma letra qualquer, a letra "l", por exemplo, sempre a letra "l", restabeleça o arbitrário, impondo esta letra como inicial à palavra que vem a seguir.

Frente ao mandatório e ordenado, que verticalizam e partituram certos gestos compulsivos e diagramações temporais, como restabelecer o arbitrário e escutar o murmúrio?

Repetição

No cerne da noção de repetição habita uma ambiguidade polivalente para pensarmos o cotidiano: o ato de "repetir", combustível que alimenta a possibilidade da rotina, alude, ao mesmo tempo, à ação de reiterar e também à de produzir, a todo momento, uma possibilidade de desvio. Talvez por isso identidade e diferença se correlacionem e se retroalimentem. Como afirma Chacal em seu poema Grapette: "o possível se repete, o possível se repete, o possível se repete, o impossível acontece". É das malhas do já conhecido que um acontecimento imprevisível irrompe. Para autores como Freud, a repetição seria um gesto compulsivo inerente ao aparelho psíquico, necessário para operar ao nível da realidade, sendo fundante tanto aos atos do cotidiano quanto ao pensamento. Autores como Gilles Deleuze, por sua vez, se interessam por outro aspecto da repetição: aquele que diz respeito ao deslocamento que ela opera. Ou seja, por mais que, de forma abstrata, a repetição esteja ligada à retomada de um gesto anterior, ela sempre produz uma diferença em relação a ele.

Ato falho

Logo após *A Interpretação dos Sonhos*, Freud dedica-se a um livro que compila distintos exemplos de formações do inconsciente que não dependem do sono para se inscreverem; pelo contrário, acontecem na superfície dos dias. Trata-se de *Psicopatologia da Vida Cotidiana*. O autor encontra justamente na vida diária o solo fértil de sua teoria dos atos falhos — lapsos e enganos fortuitos que, a princípio, parecem desprovidos de qualquer sentido, mas podem ser tomados enquanto importantes gestos de irrupção, inscrevendo na sutileza de uma falha o sinal ofuscado de uma via desejante. É importante ressaltar o adjetivo "falhos": no correr dos dias certa falha se apresenta e faz emergir um ato que rompe a cadência prevista, embaralha o prescrito ou o planejado, e realiza, assim como o sonho, certo trabalho de deslocamento. Para Freud, o ato comum de "deslocar" algo para introduzi-lo em um contexto não previsto é uma das ações estruturais do inconsciente, capaz de construir imagens cuja interpretação, por associação livre, pode apontar para assimilações não esperadas ou mapeadas.

Ovo

Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. — No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. — Só vê o ovo quem já o tiver visto. — Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. — Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. — Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. — Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. — O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe.[18]

Clarice Lispector

Tempo ritmado

Constantes análises sobre a economia do tempo na contemporaneidade mobilizam o termo "ritmo" para pensar certa cadência sequencial coerciva que rege e partitura nossas ações diárias. Paralelamente a essa acepção, podemos resgatar a face musical do conceito, que explicita uma via prática do ritmo enquanto aquele que promove uma dança. Da experiência do tempo no correr de um dia deriva uma coreografia, seja no campo prático dos gestos do acordar e escovar os dentes, seja no fluxo respiratório enquanto dormimos. Inerente ao ritmo está a pausa, ou a espera: aquilo que permite a conservação desse tempo.

Topoanálise

Nas palavras do geógrafo Milton Santos: "espaços são acúmulos desiguais de tempos"[19]. Evidenciando a união inalienável entre esses dois termos, condições necessárias à experiência sensível humana, nos perguntamos pelo papel do espaço dentro da grande especulação crítica na atualidade sobre o tempo. Para Gaston Bachelard, uma forma de dar ao espaço um protagonismo na vida íntima e nas memórias dos sujeitos se faz através de uma "topoanálise". Nas palavras do autor:

> A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima. No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser.[20]

Por fim, vale lembrar que para o escritor William Burroughs: "A única maneira de sair do tempo é partir para o espaço".[21]

Sabonete

Em entrevista[22], o artista Tunga afirmou:

> Vocês lavam as mãos com sabonete e estão fazendo escultura". Uma pessoa que faz escultura pega um pedaço de pedra, tira uma quantidade. A parte que sobrou é a escultura. Quando você dissolve o sabonete na água com as mãos você está fazendo o mesmo processo. O seu olhar sobre o sabonete tem que mudar. Se ele virar o depositário de um pensamento, de uma intencionalidade sua, aquilo é uma escultura.

Mesa

mais importante que ter uma memória é ter uma mesa
mais importante que já ter amado um dia é ter uma mesa sólida
uma mesa que é como uma cama diurna
com seu coração de árvore, de floresta
é importante em matéria de amor não meter os pés pelas mãos
mas mais importante é ter uma mesa
porque uma mesa é uma espécie de chão que apoia
os que ainda não caíram de vez

Ana Martins Marques[23]

Cacos

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
Sem uso,
ela nos espia do aparador.

Carlos Drummond de Andrade[24]

Xícara

Para instaurar o reino da paz, não é em absoluto necessário destruir tudo, nem dar nascimento a um mundo totalmente novo; basta deslocar apenas esta xícara ou este arbusto ou esta pedra, fazendo o mesmo para cada coisa. [25]

Enigma do armário

Em *A Poética do Espaço*, Gaston Bachelard cita Rimbaud:

> — O armário era sem chaves!... Sem chaves o grande armário. Olhava-se por vezes sua porta castanha e negra. Sem chaves!... Era estranho! — Sonhava-se muitas vezes Com os mistérios adormecidos entre os flancos da madeira E acreditava-se ouvir, de dentro da fechadura Maravilhada, um barulho distante, vago e alegre murmúrio.[26]

Micropolíticas

Micropolíticas nomeiam vetores de produção de vida em estado molecular, moldados ao sabor dos encontros ordinários e recorrentes do dia a dia — encontros que encaminham significados, percepções e sensibilidades capazes de irrigar nossa subjetividade e engendrar

realidades compartilhadas. Como situa a psicanalista Suely Rolnik: "cada momento de nossas vidas é feito, simultaneamente, de várias micropolíticas" e "em cada uma delas muda nossa maneira de pensar, sentir, perceber, agir", compondo variados "modos de existência"[27]. Ao revés das clássicas concepções dos estados majoritários do fazer político, das narrativas heroicas, recolhemos, no seio de um dia o estabelecimento de coordenadas de sentidos e partituras de gestos impregnados de sutis possibilidades subversivas.

Linhas e tessituras

Caminhar, cantar, desenhar, tecer ou contar histórias são, para o antropólogo Tim Ingold, modos de traçar linhas não previsíveis, que se fazem no gesto, no tempo e na matéria do mundo. "A vida [...] não é confinada no interior de pontos, procede ao longo de linhas". Essas linhas se entrelaçam e se tornam presentes na tessitura do cotidiano. No entanto, a história das formas ocidentais as fragmentou em vetores entre pontos, reduzindo sua força à retidão — símbolo da modernidade, desde a geometria euclidiana até a arquitetura renascentista.

> Caminhos da vida não são predeterminados como rotas a serem seguidas, mas tem que ser continuamente elaborados sob nova forma. E esses caminhos, longe de serem inscritos sobre a superfície de um mundo inanimado, são os próprios fios a partir dos quais o mundo vivo é tecido. [28]

Em contraponto, pensar linhas em vivacidade é compreender o viver como um tornar-se, em que humanos e não humanos traçam caminhos no tecido do mundo, transformando-se mutuamente. São linhas sensíveis, porosas e criadoras — modos de existir em movimento e relação.

Cerejas

Sobre o ritmo das colheitas e sua desaparição em nossa época, Roland Barthes escreveu esse belo fragmento:

> No Mercado Saint-Germain, comprei cerejas (chegadas da Austrália). Alguém me diz que no mercado Buci, ainda mais popular, também posso encontrar, agora, frutas fora da estação. Apesar desses produtos serem caros, muito caros, é bem comum encontrá-los pela rua. Mas não é o enigma econômico que me choca, é, antes, isso... que o progresso técnico (fazer vir, em poucas horas, frutas dos antípodas) priva o homem do tempo justo das estações (de seu TEMPO), e pouco a pouco – "pelo nosso bem estar" – frustra-o de um prazer, o da alternância, pois havia talvez prazer em se aguardar o fim do inverno, a ver brotar, a ver desaparecer, lamentar as coisas belas, como passam e ressurgem. Termina a maior das alegrias, a do retorno.[29]

Domingo

Na minha cidade, nos domingos de tarde, as pessoas se põem na sombra com faca e laranjas. Tomam a fresca e riem do rapaz de bicicleta, a campainha desatada, o aro enfeitado de laranjas: "Eh bobagem!"

Daqui a muito progresso tecno-ilógico, quando for impossível detectar o domingo pelo sumo das laranjas no ar e bicicletas, em meu país de memória e sentimento, basta fechar os olhos: é domingo, é domingo, é domingo.

Adélia Prado[30]

Cozinha dos sentidos

Versando sobre semiologia, Roland Barthes evoca a noção da "cozinha" em texto de 1964[31] para sublinhar o caráter vivo dos signos e ressaltar as distintas formas de arranjá-los em significações dotadas de sentido. A costumeira relação com eles, a leitura que deles fazemos, é focalizada pelo autor e metaforizada a partir do termo "cozinha". O processo de significação ganha, com isso, toda uma dimensão sensível e prática, saindo de um campo de pura abstração.

Epifania

Na contramão de uma compreensão do cotidiano enquanto terreno de inscrição das ordens e regulações avessas ao devaneio, uma outra abordagem o defende como o plano de resistência, território no qual também se produz diferença em relação à ordem mandatória, espaço de avivamento das percepções capazes de produzir epifanias, dando aos objetos já conhecidos e catalogados sentidos até então inauditos. Nos estudos sobre a literatura de James Joyce, é destacado o parentesco entre a noção de epifania e aquilo que é trivial. A chave para compreender a excepcionalidade do momento está no papel ativo da mente: um objeto que faça parte do nosso campo de visão cotidiano pode ser repentinamente resgatado de sua banalidade, por meio da atenção operada pelo nosso "olho espiritual", parafraseando Joyce. É aí, nesse momento, que se daria uma epifania. As epifanias operam um giro na clássica estrutura sujeito-objeto. Somos advertidos de uma subjetividade própria às coisas, afinal, todas "existem como se fossem sujeitos que nos observam e dialogam conosco", como lembra Emanuele Coccia[32].

Copo d'água

Em entrevista, o artista Tunga afirmou:

> Quanto a essa conjunção de arte e vida, trata-se da expansão das linguagens, da possibilidade das linguagens, e de uma demonstração de que a cada momento você é capaz de viver uma experiência, transformá-la, ou melhor, sair da banalidade dessa experiência. Desde tomar um copo d`água a fazer qualquer outro gesto, alimentar-se, fazer comida, até realizar aquilo que chamam convencionalmente de uma obra de arte escultórica ou pictórica. É preciso que haja esta intencionalidade, essa radicalidade, ou seja, essa concisão da linguagem e essa vontade de nela descobrir, na linguagem, um outro sentido. A frase clara e clássica sobre isso é: "a verdadeira vida está ausente". Então eu costumo dizer, lembrando Michaux, eu não tenho o sonho que quero, assim como não faço o poema que quero. Mas é preciso, ainda assim, estar à disposição do seu sonho e poema, ao contrário estaremos nos instalando nos mecanismos de recalque. Recalques estes que podem ser os que a sociedade hoje estabelece para inviabilizar uma vida mais densa e mais profunda, ou os recalques das chamadas estruturas do inconsciente freudiano, que Freud tão bem nos mostra como atuam. Quer dizer, expandindo esta ideia, é preciso que a poética esteja à disposição de uma política, num sentido muito mais amplo do que a prática política institucional. É uma política que passa pela política do sujeito, na busca pela liberdade, na procura desta liberdade, e que ela seja, de algum modo, um modelo para se procurar a liberdade em outro território.[33]

Espiralar

Desde meados dos anos 1990, a poeta, ensaísta, dramaturga e professora mineira Leda Maria Martins[34] vem elaborando uma noção de temporalidade própria às sociedades africanas, bem como às transcriações que emergiram nas Américas a partir da diáspora. Essa concepção é denominada pela autora como espiralar — uma temporalidade que caminha à revelia da tirania de Chronos e sua linearidade e sucessividade, abrindo espaço para os gestos, as curvas e as dobras. O tempo é, aqui, simultaneamente uma experiência ontológica e cosmológica, cujo princípio básico, em oposição ao pensamento aristotélico, não é o corpo em repouso, mas os movimentos de contração e dilatação.

Prótese

Achille Mbembe reflete, em entrevista, sobre a experiência da vida técnica na contemporaneidade. O autor propõe a emergência de uma nova forma de humanidade, produzida no encontro entre o sujeito e as coisas, distinta do ser humano do Renascimento ou mesmo daquele de meados do século XX:

> "As distinções que costumávamos fazer entre o humano e o objeto não são mais totalmente válidas. Porque hoje em dia não existe ser humano sem sua prótese. Nosso ambiente não é apenas saturado por todos os tipos de dispositivos tecnológicos. De fato, passamos a maior parte de nossas vidas vivendo através de telas. Essa experiência tem implicações muito sérias em termos das novas naturezas da cognição, em termos de como percebemos as coisas e a própria realidade (...)"[35].

notas

[1] LOUREIRO, Marília. **A lança e o cesto**: ensaio para a exposição "Equivalentes", de Valeska Soares. 2022. Disponível em: https://fdag.com.br/exposicoes/equivalentes/. Acesso em: 21 mar. 2025.

[2] BENJAMIN, Walter. Teses sobre filosofia da história. In: KOTHE, Flávio René (org.). **Sociologia**. Ática, 1985. p. 155.

[3] LE GUIN, Ursula K. **A Teoria da Bolsa da Ficção**. Tradução de Luciana Chieregati e Vivian Chieregati Costa. 1. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2001.

[4] BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 204.

[5] LE GUIN, Ursula K. **A Teoria da Bolsa da Ficção**. Tradução de Luciana Chieregati e Vivian Chieregati Costa. 1. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2001.

[6] BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

[7] Paul Valéry citado por GIANNETTI, Eduardo. **Trópicos utópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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

[9] Henry Lefebvre citado por JOHNSTONE, Stephen (org.). ***The Everyday***. London: Whitechapel Gallery, 2008.

[10] CORTÁZAR, Julio. **Histórias de cronópios e de famas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 35.

[11] INGOLD Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida**: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25–44, jan. 2012.

[12] BENNETT, Jane. ***Vibrant Matter***: A Political Ecology of Thing. Duke University Press, 2010.

[13] MAZZUCHELLI, Kiki; PRATA, Ana. Entrevista: Ana Prata: A Vida das Coisas. **Editorial Online Sesc Pompeia**, 2022. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/editorial/entrevista-ana-prata-a-vida-das-coisas/. Acesso em: 21 mar. 2025.

[14] CRARY, Jonathan. **24/7**. Capitalismo e os fins do sono. São Paulo: Cosac & Naify, 2014, p. 74

[15] DOS ANJOS, Moacir. Olhar a Poeira. In ARTE BRA CRÍTICA Moacir dos Anjos. Rio de Janeiro, Automatica, 2011, p. 201

[16] Idem

[17] BRETON, André. ***Manifestes du surréalisme***. Paris: Gallimard, 1963.

[18] LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In: LISPECTOR, Clarice. **Todos os Contos**. Rio de Janeiro: Rocco , 2016.

[19] SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

[20] BACHELARD, Gaston, A poética do espaço. In: **Coleção Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

[21] William Burroughs citado por NEVES, Joana. What if suddenly nothing else moves? In: **PARANGOLÉ 90**: fragmentos desde los 90. São Paulo: Dardo, 2008.

[22] TUNGA. Entrevista concedida a Daniela Fernandes, São Paulo. In: **Revista TRIP#194**, november 16, 2010. Disponível em <https://revistatrip.uol.com.br/trip/tunga>. Acesso em março de 2025

[23] MARQUES, Ana Martins. **A vida submarina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

[24] DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. ***Multitudinous Heart: Selected Poems***: *A Bilingual Edition*. Translated by Richard Zenith. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.

[25] Parábola judaica encontrada em: PELBART, Peter Pál. Deleuze, um pensador intempestivo. In: PELBART, Peter Pál. **Vida Capital**: ensaios de Biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

[26] BACHELARD, A poética do espaço. In: **Coleção Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

[27] GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Micropolítica: cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

[28] INGOLD, Trazendo as coisas de volta à vida.

[29] BARTHES, Roland. Fragmento atribuído. *[s. l.]: [s. n.], [s. d.]*.

[30] PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

[31] BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

[32] COCCIA, Emanuele. **Filosofia da casa**. São Paulo: Dantes Editora, 2024.

[33] TUNGA. Entrevista a Luiz Camillo Osorio. In: **Assalto** [catálogo de exposição]. 2001.

[34] MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. São Paulo: Cobogó, 2013.

[35] MBEMBE, Achille. **Outras fitas**: Descolonização, necropolítica e o futuro do mundo com Achille Mbembe. [Entrevista cedida a] Torbjørn Tumyr Nilsen.

glossary

The glossary is a collection of words that emerged throughout the research for this exhibition.

Rhopography

Among painters, the term rhopograph was used to describe those who dedicated themselves to the so-called lesser genres of painting. As curator and researcher Marília Loureiro[1] explains, their works—known as rhopographies—focused not on battle scenes, portraits, or landscapes, but on everyday, domestic subjects like jars, baskets, and fruit, immortalizing trivialities and incidental details.

Chronicle

For Walter Benjamin, the chronicler positions themselves in opposition to the classical historian, who selects which great deeds are to be enshrined in history: "The chronicler, who recounts events without distinguishing between the great and small, thereby accounts for the truth that nothing which has ever happened should be given as lost to history."[2] By invoking other forms of writing, it is on the scale of stories that events tangible to individual lived experience are uniquely inscribed.

Grain

For the writer Ursula K. Le Guin,[3] the grain finds its purpose and foundation in the nourishing power of life-creation. For the philosopher Walter Benjamin, the seed—or grain—stands in contrast to the grand temples that monumentalize human history. It is in the smallness of the seed that the timelessness of life is preserved: "the seeds of grain which have lain for centuries in the chambers of the pyramids shut up air-tight and have retained their germinative power to this day."[4]

Tricks and Conflicts

In discussing the making of science fiction, Ursula K. Le Guin[5] suggests that the raw material of her narratives lies closer to a handful of heterogeneous elements gathered and stored over the years than to the conflicts and reactive emotions that typically serve as fuel and climax for plotlines. Here, she highlights the virtue of daily acts of collecting, curating, and storing essential ordinariness. In the act of gathering, we witness the primacy of the trick over conflict. It is through the recombination of the elements we accumulate in our daily lives that a certain plurality becomes possible, multiplying narrative arrangements that stand in contrast to the clichéd, conflict-driven plot centered on the familiar misadventure between hero and villain.

Sleep and Idleness

Among the practices that elude the ticking clock of accelerated daily life, sleep and idleness are uniquely intertwined. Walter Benjamin writes: "If sleep is the apogee of physical relaxation, boredom is the apogee of mental relaxation."[6] This idea takes on new dimensions in our present moment, shaped by the temporal acceleration imposed by productivity demands. In this context, both sleep and idleness have become increasingly curtailed. What is at stake, then, is the very possibility of release—of temporal expansion and dilation—offered by these states. In Ancient Greece, the word skholé referred to idleness or leisure, which included the free time of citizens dedicated to reflection, learning, and intellectual cultivation. Paul Valéry had already lamented the disappearance of idleness—the loss of that "priceless absence in which the most delicate elements of life are renewed and comforted." Held captive by a constant "state of alert," we are witnessing what might be called the "progress of insomnia," marked by "a synthetic sleep" from which we draw "a supply of absolute rest thanks to the ingenuity of the chemical industry!"[7] Finally, for Jonathan Crary, sleep and dreaming also hold political potential: he sees them as spaces of resistance against the demand for hyper-productivity and as sources of a reawakened imagination nourished by the dream state[8].

To (Re)count

The verbs to count and to recount carry complementary yet ambiguous meanings when reflecting on the passage of time. To count a day refers to a mathematical process—where a week consists of seven days—while to recount refers to narrating the events that make up a day. It is also worth noting the etymology of the word quotidian, which emphasizes the numerical aspect embedded in its concept: quotus, from Latin, refers to quantities arranged in a series. For Henri Lefebvre, repetition and habit have always been essential characteristics of the quotidian life, which is inseparable from cyclical forms of repetition: night and day, seasons and harvests, work and festivities, wakefulness and sleep, human needs and their fulfillment.[9] In this sense, we face a kind of repetition that tallies and adheres to a certain order—but we also experience days in their casual and disruptive nature, in which the everyday harbors, in its cracks, openings for stories and pathways that veer away from well-worn routes.

The Mistrustful Warning of Things

It is precisely in a text titled Instruction Manual that Julio Cortázar prompts us to question our mechanized and automated ways of relating to the elements around us, which are quickly domesticated as objects designated for specific functions:

> Tighten your fingers around a teaspoon, feel its metal pulse, its mistrustful warning. How it hurts to refuse a spoon, to say no to a door, to deny everything that habit has licked to a suitable smoothness. How much simpler to accept the easy request of the spoon, to use it, to stir the coffee.[10]

It is above all in this brief, weighty gesture that an epistemological contraction is set in motion: subject and object no longer function as fixed positions in the construction of empirical knowledge, and an active, poetic stance emerges from the things around us.

Seeping Meshwork

Every person or animal—whether at home, in the city, or in the countryside—leaves behind, through their movements, a retiform trail. We move together and through time, forming what Tim Ingold calls an "evolving tapestry." Vital threads are central to his anthropology. The idea of entanglement, meshwork, or aggregate serves as an image for thinking of each participant in the world more as a thing than as an object. A thing, in turn, is understood as a "parliament of threads," rather than a closed entity. These knots leave trails that are captured by other threads, becoming part of new entanglements. "In a word, things seep, always overflowing from the surfaces that temporarily form around them."[11]

Ethics of the Thing

On a sunny morning, political theorist Jane Bennett comes across a collection of debris caught in a storm drain grate:

> When the materiality of the glove, the rat, the pollen, the bottle cap, and the stick started to shimmer and spark, it was in part because of the contingent tableau that they formed with each other, with the street, with the weather that morning, with me. For had the sun not glinted on the black glove, I might not have seen the rat; had the rat not been there, I might not have noted the bottle cap, and so on. But they were all there just as they were, and so I caught a glimpse of an energetic vitality inside each of these things, things that I generally conceived as inert. In this assemblage, objects appeared as things, that is, as vivid entities not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics. In my encounter with the gutter on Cold Spring Lane, I glimpsed a culture of things irreducible to the culture of objects. I achieved, for a moment, what Thoreau had made his life's goal: to be able, as Thomas Dumm puts it, 'to be surprised by what we see.'"[12]

Still Life

Still life, as a pictorial genre, dates back to Classical Antiquity, but its reception has fluctuated over time, shaped by the broader course of world history. In a conversation between curator Kiki Mazzucchelli and artist Ana Prata, we are reminded of the genre's long disappearance during the period when European painting was largely reduced to a pedagogical vehicle for illustrating Christian themes: "In that context, where the divine was valued, the representation of worldly objects had no place."[13] Still life appeared only in secondary ways, as details within larger scenes, and it wasn't until the sixteenth century that it reemerged fully on the surface of canvases, becoming the subject of study for renowned figures such as Caravaggio, who devoted part of his work to smaller objects like bottles and fruit. This attention to objects—and the ability to depict them—points to a relationship with everyday life rooted in unnoticed daily habits, where we remain anonymous. For Maurice Blanchot, the dangerous essence of the everyday lies precisely in its anodyne quality—both visible and unnoticed.[14]

Looking at Dust

In writing about Rivane Neuenschwander's work O trabalho dos dias [The Work of Days], curator Moacir dos Anjos reminds us of the importance of "looking at dust, paying attention to the miniature nature of its particles":

> Not only breaking down into parts what is so often apprehended as a whole but accessing the fact that it is through the perception of the ordinary and the almost imperceptible that the perception of what is relevant and visible is generated, in a non-conscious process of cognition.[15]

Murmur

In the same text, Moacir dos Anjos[16] revisits, in a reframed way, a Breton expression—the famous "inexhaustible nature of the murmur" from the *Manifesto of Surrealism* (1924):[17]

> Keep going as long as you please. Trust in the inexhaustible nature of the murmur. If silence threatens to fall, due to a moment of inattention, say, that causes you to make a small mistake, do not hesitate to interrupt a very clear line. After a word whose origin seems suspicious to you, insert a random letter—the letter "l," for instance, always the letter "l"—reestablish the arbitrary by imposing this letter as the initial of the following word.

Faced with the mandatory and the orderly, which structure certain compulsive gestures and temporal diagrams, how might we reestablish the arbitrary and listen to the murmur?

Repetition

At the core of the notion of repetition lies a polyvalent ambiguity that helps us think about the everyday: the act of "repeating"—the fuel that sustains routine—refers both to the action of reiterating and to the constant emergence of potential deviation. Perhaps this is why identity and difference are interrelated and mutually reinforcing. As Chacal writes in his poem Grapette: "the possible repeats itself, the possible repeats itself, the possible repeats itself, the impossible happens." It is from the mesh of the already known that an unforeseeable event erupts. For thinkers like Freud, repetition is a compulsive gesture intrinsic to the psychic apparatus, necessary for operating at the level of reality, and foundational to both everyday acts and thought itself. Thinkers such as Gilles Deleuze, for their part, are drawn to another aspect of repetition: the displacement it produces. That is, even though repetition is abstractly linked to the return of a previous gesture, it always produces a difference in relation to it.

Freudian Slip

Soon after publishing The Interpretation of Dreams, Freud turned to a book compiling various examples of unconscious formations that do not depend on sleep to be expressed; on the contrary, they occur during daily life. This is The Psychopathology of Everyday Life. The author finds in everyday life the fertile ground for his theory of parapraxes—slips and chance errors that may at first seem meaningless, but are important gestures of eruption, inscribing within the subtlety of a mistake the hidden trace of a desire. It is important to emphasize the concept of a "faulty action" (Fehlleistungen): in the flow of daily life, a certain fault presents itself and brings forth an act that breaks with the expected rhythm, disrupting the prescribed or planned, thus performing, like dreams, a kind of displacement. For Freud, the ordinary act of "displacing" something into an unforeseen context is one of the structural operations of the unconscious, capable of generating images whose interpretation, through free association, may reveal assimilations that are neither anticipated nor mapped.

Ovo

Immediately I perceive that one cannot be seeing an egg. Seeing an egg never remains in the present: as soon as I see an egg it already becomes having seen an egg three millennia ago. —At the very instant of seeing the egg it is the memory of an egg. —The egg can only be seen by one who has already seen it. —When one sees the egg it is too late: an egg seen is an egg lost.[18]

Clarice Lispector

Rhythmic Time

Frequent analyses of the contemporary economy of time often mobilize the term rhythm to reflect a certain coercive sequential cadence that governs and scores our daily actions. In addition to this interpretation, we might also reclaim the musical dimension of the concept, which points to a practical aspect of rhythm as something that sets a dance in motion. From our experience of time as a day unfolds, a choreography emerges—whether in the practical gestures of waking up and brushing one's teeth, or in the respiratory flow of sleep. Pause, or waiting, is intrinsic to rhythm, as it sustains the flow of time.

Topoanalysis

In the words of geographer Milton Santos: "Spaces are uneven accumulations of time."[19] By highlighting the inalienable union between these two terms—both necessary conditions for human sensory experience—we are led to ask what role space plays in the broader critical discussions of time today. For Gaston Bachelard, one way to grant space a central role in intimate life and personal memory is through what he calls "topoanalysis." In the author's words:

> Topoanalysis would then be the systematic psychological study of the physical sites of our intimate lives. In the theater of the past that is our memory, the setting holds the characters in their dominant roles. At times we believe we know ourselves in time, while in fact we only know a series of fixations in the spaces of the stability of being.[20]

Finally, it is worth recalling that, for writer William Burroughs, "The only way out of time is into space.".[21]

Table

more important than having a memory is having a table
more important than having once been in love is having a solid table
a table that's like a daytime bed
with a heart of tree, of forest

Ana Martins Marques[22]

Soap

In an interview, the artist Tunga said:

You wash your hands with soap, and you're making sculpture. A sculptor takes a piece of stone and removes a portion of it. What remains is the sculpture. When you dissolve soap in water with your hands, you're doing the same process. Your way of looking at the soap has to change. If it becomes the vessel of a thought, of your intentionality, then that is sculpture.[23]

Teacup

To bring about the reign of peace, there is no need at all to destroy everything, nor to give birth to an entirely new world; it is enough to shift just this cup, or this bush, or this stone—doing the same with each thing in turn.[25]

Shards

The shards of life, glued together, form a strange teacup.
Unused,
it quietly observes us from the sideboard.

Carlos Drummond de Andrade[24]

The Enigma of the Wardrobe

In The Poetics of Space, Gaston Bachelard quotes Rimbaud:

> — The wardrobe had no keys!... No keys had the big wardrobe. Often we used to look at its brown and black door. No keys! ... It was strange! Many a time we dreamed of the mysteries lying dormant between its wooden flanks. And we thought we heard, deep in the gaping lock a distant sound, a vague and joyful murmur.[26]

Micropolitics

Micropolitics refers to life vectors in a molecular state, shaped by the flow of ordinary encounters—encounters that direct meanings, perceptions, and sensitivities capable of nourishing our subjectivity and generating shared realities. As the psychoanalyst Suely Rolnik states: "Each moment of our lives simultaneously embodies various micropolitics," and "in each of them, our way of thinking, feeling, perceiving, and acting changes," thus creating varied "modes of existence."[27] In contrast to classical conceptions of political action or heroic narratives, we gather, within a single day, coordinates of meaning and countless gestures imbued with subtle subversive possibilities.

Lines and Meshes

Walking, singing, drawing, weaving, or telling stories are, for anthropologist Tim Ingold, ways of drawing unpredictable lines formed through gesture, time, and the material of the world. "Life [...] is not confined within points; it proceeds along lines." These lines

interweave and manifest in the texture of daily life. However, the history of Western forms has fragmented them into discrete segments, reducing their impact to straightness—a symbol of modernity, from Euclidean geometry to Renaissance architecture.

> The paths are not predetermined routes to follow; they must be continuously elaborated in new forms. And these paths, far from being written on the surface of an inanimate world, are the very threads that weave the fabric of the living world.[28]

In contrast, thinking of lines in terms of liveliness means understanding life as a continuous becoming, where humans and non-humans trace paths in the fabric of the world, transforming each other. These are sensitive, porous, and creative lines—ways of existing in movement and relation.

Cherries

On the rhythm of harvests and how they are disappearing in our time, Roland Barthes wrote this beautiful fragment:

> At the Saint-Germain market, I bought cherries (from Australia). Someone tells me that at the more popular Buci market, I can now also find fruits out of season. Although these products are expensive, very expensive, it is quite common to see them in the street. But it is not the economic puzzle that shocks me, it is rather this... that technical progress (bringing in, in a few hours, fruits from the antipodes) deprives man of the proper time of the seasons (his TIME), and little by little—'for our well-being'—deprives him of a pleasure, that of alternation, for there was perhaps pleasure in waiting for the end of winter, in seeing things appear, seeing them disappear, regretting the beautiful things, as they pass and return. The greatest of joys ends, the joy of return."[29]

Sunday

In my city, on Sunday afternoons, people sit in the shade with knives and oranges. They soak up the cool air and laugh at the young man on his bicycle, bell rattling, wheel adorned with oranges: 'Oh, what nonsense!'

After much techno-illogical progress, when it becomes impossible to tell a Sunday by the scent of oranges or the sound of bicycles, in my country of memory and feeling, all you need to do is close your eyes: it's Sunday, it's Sunday, it's Sunday.

Adélia Prado[30]

Cuisine of Senses

In his discussion of semiology, Roland Barthes evokes the notion of "cooking" or "cuisine" in a 1964 text[31] to emphasize the living nature of signs and highlight the various ways they can be arranged into meaningful significations. The usual way we relate to them, the way we interpret them, is underscored by the author and metaphorized through the term "cuisine." This process of signification thus acquires a sensitive and practical dimension, moving away from the realm of pure abstraction.

Epiphany

Against the grain of a view that sees everyday life as a terrain for the inscription of orders and regulations opposed to daydreaming, another approach considers it a plane of resistance—a space in which difference is produced in relation to mandatory order, a territory for the revival of perceptions capable of generating epiphanies and imbuing familiar, cataloged objects with previously unheard meanings. In studies of James Joyce's literature, the kinship between epiphany and the trivial is emphasized. The key to understanding the exceptionality of the moment lies in the active role of the mind: an object that is part of our everyday field of vision can suddenly be rescued from its banality through the attention of our "spiritual eye," to paraphrase Joyce. It is at this moment that an epiphany occurs. Epiphanies enact a shift in the classic subject-object structure. We become aware of a subjectivity inherent in things; after all, they "exist as if they were subjects who observe us and engage in dialogue with us,"[32] as Emanuele Coccia reminds us.

Glass of Water

In an interview, the artist Tunga stated:

> As for the conjunction of art and life, it is about the expansion of languages, the possibilities within them, and a demonstration that at any given moment, one is capable of living an experience, transforming it, or, rather, stepping out of the banality of that experience. From drinking a glass of water to performing any other gesture, feeding oneself, cooking, or engaging in what is conventionally called sculptural or pictorial art, there must be intentionality, a radical approach—this concision of language and the desire to discover, within that language, another meaning. The classic phrase that encapsulates this is: "True life is absent." I tend to say, remembering Michaux, that I don't have the dream I want, just as I don't make the poem I want. But still, one must remain open to both their dream and poem; otherwise, we risk installing ourselves within the mechanisms of repression. These repressions may be those that society today imposes to make a denser and deeper life unfeasible, or the repressions of the so-called structures of the Freudian unconscious, which Freud so clearly showed us how they operate. In other words, expanding on this idea, the poetic must serve a politics—a concept much broader than institutional political practice. It is a politics that involves the politics of the subject, in the search for freedom, in pursuit of that freedom, and should, in some way, serve as a model for seeking freedom in another territory.[33]

Spiraling

Since the mid-1990s, the poet, essayist, playwright, and professor from Minas Gerais, Leda Maria Martins,[34] has been developing a notion of temporality specific to African societies, as well as to the diasporic transcreations that emerged in the Americas. She calls this conception of time spiraling—a temporality that moves against the tyranny of Chronos and its linearity and succession, making room for gestures, turns, and folds. Here, time is both an ontological and cosmological experience. Its basic principle, in opposition to Aristotelian thought, is not the body at rest, but movements of contraction and dilation.

Prosthesis

In an interview, Achille Mbembe reflects on the experience of technological life in contemporary society. He proposes the emergence of a new form of humanity, shaped by the encounter between subject and object—distinct from the human of the Renaissance or even the individual of the mid-twentieth century:

> "The distinctions we used to make between the human and the object are no longer entirely valid. Because nowadays there is no human being without its prosthesis. Our environment is not only saturated with all kinds of technological devices. In fact, we spend most of our lives living with or through screens. This experience has very serious implications for the new forms of cognition, in terms of how we perceive things and reality itself (...)."[35]

notes

[1] LOUREIRO, Marília. “A lança e o cesto: ensaio para a exposição “Equivalentes”, de Valeska Soares.” 2022. Available at: https://fdag.com.br/exposicoes/equivalentes/. Last access on: March 21, 2025.

[2] WALTER, Benjamin. Illuminations: Essays and Reflections. Edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.

[3] LE GUIN, Ursula K. “The Carrier Bag Theory of Fiction.” In: Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places. New York: Grove Press, 1989.

[4] WALTER, Benjamin. “The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov,” in Illuminations: Essays and Reflections. Edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.

[5] LE GUIN, Ursula K. “The Carrier Bag Theory of Fiction.” In: Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places. New York: Grove Press, 1989.

[6] WALTER, Benjamin. “The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov,” in Illuminations: Essays and Reflections. Edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.

[7] Paul Valéry cited by GIANNETTI, Eduardo. Trópicos utópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

[8] CRARY, Jonathan. 24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep. London: Verso, 2013.

[9] Henry Lefebvre cited by JOHNSTONE, Stephen (org.). The Everyday. London: Whitechapel Gallery, 2008.

[10] CORTÁZAR, Julio. Cortázar, Julio. Instruction Manual. Translated by P. H. Blackburn. New York: New York Review of Books, 1983.

[11] INGOLD Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25–44, January 2012.

[12] BENNETT, Jane. Vibrant Matter: A Political Ecology of Thing. Duke University Press, 2010.

[13] MAZZUCHELLI, Kiki; PRATA, Ana. “Entrevista: Ana Prata: A Vida das Coisas.” Editorial Online Sesc Pompeia, 2022. Available at: https://www.sescsp.org.br/editorial/entrevista-ana-prata-a-vida-das-coisas/. Last access on: March 21, 2025.

[14] CRARY, Jonathan. 24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep. London: Verso, 2013. p. 74

[15] DOS ANJOS, Moacir. Olhar a Poeira. In ARTE BRA CRÍTICA Moacir dos Anjos. Rio de Janeiro, Automatica, 2011, p. 201

[16] DOS ANJOS, Moacir. Olhar a Poeira. In ARTE BRA CRÍTICA Moacir dos Anjos. Rio de Janeiro, Automatica, 2011, p. 201

[17] BRETON, André. Manifesto of Surrealism. Translated by Richard Howard. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969.

[18] LISPECTOR, Clarice. “The Egg and the Chicken.” In The Complete Stories of Clarice Lispector, translated by Alison L. Strayer. New York: New Directions, 2009.

[19] SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

[20] BACHELARD, Gaston. The Poetics of Space. Translated by Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994, p. 21.

[21] BURROUGHS, William S. The Soft Machine. London: Calder and Boyars, 1966.

[22] MARQUES, Ana Martins. A vida submarina. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

[23] TUNGA. “Entrevista concedida a Daniela Fernandes.” In: Revista TRIP#194, November 16, 2010. Available at https://revistatrip.uol.com.br/trip/tunga. Last access on: March 2025

[24] DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Multitudinous Heart: Selected Poems: A Bilingual Edition. Translated by Richard Zenith. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.

[25] Jewish parable found in: PELBART, Peter Pál. “Deleuze, um pensador intempestivo.” In: PELBART, Peter Pál. Vida Capital: ensaios de Biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

[26] BACHELARD, Gaston. The Poetics of Space. Translated by Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994, p. 21.

[27] GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Micropolítica: cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

[28] INGOLD Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes Antropológicos.

[29] BARTHES, Roland. The Pleasure of the Text. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1975.

[30] PRADO, Adélia. Bagagem. Rio de Janeiro: Record, 2005.

[31] BARTHES, Roland. Elements of Semiology. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1967.

[32] COCCIA, Emanuele. Philosophy of the Home. Translated by Doreen P. Nagle. London: Verso, 2021.

[33] TUNGA. “Entrevista a Luiz Camillo Osorio”. In: Assalto [exhibition catalog]. 2001.

[34] MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. São Paulo: Cobogó, 2013.

[35] MBEMBE, Achille, interview by Torbjørn Tumyr Nilsen, “Thoughts on the Planetary: An Interview with Achille Mbembe,” New Frame, September 5, 2019. Available at: https://www.newframe.com/thoughts-on-the-planetary-an-interview-with-achille-mbembe/. Last access on: May 8, 2025.

IN SEARCH OF STOLEN TIME[1]

Luisa Duarte [curator]
Daniela Avellar [assistant curator]
Lucas Alberto [assistant curator]

Secularly, the passing of the day used to be gauged by the slow movement of celestial bodies. Nowadays, the interface of the world grows clear or dark at the command of modulations in screen brightness, symbolized in smartphones by a small sun. In a strange paradox, the day is set out in the palms of our hands, while the experience of its unfolding slips through our fingers.

In *Search of Stolen Time* approaches distinct forms of temporality as opposed to the 24/7 world — where we distance ourselves from sensible reality as we inhabit, for most of our hours, digital zones whose screens, ever flat and clean, simulate a temporality in which the marks of time never come. Or else: one that unravels through uninterrupted dynamics of stimuli, which ultimately hold us hostage in constantly distracted attention.

The three clusters that comprise the exhibit are presented as chapters in a sort of pedagogy of time.

The hero as a bottle proposes a dislocation of the centrality of the heroic imaginary by privileging the ordinary. In *The Carrier Bag Theory of Fiction*[2], Ursula K. Le Guin (1929-2018) mentions a glossary created by Virginia Woolf (1882-1941) where the word "hero" is replaced with the term "bottle." This operation is a criticism of the hero-centric approach to storytelling. As such, attention to the commonplace picks up, from within the fabric of the days, minimal narratives and potential surprises which inhabit the meshes of the commonplace.

Frequency of habits reminds us that, in the repetition of the most mundane gestures – brushing one's teeth, striking a match, slicing fruit –, extraordinary deviations may dwell. Thus, repetition arises as a poetic resource that points to daily life as a field of invention and subversion.

In *The skin of time*, in turn, time reveals itself through its density, less so as a timed homogeneous measure, and more so as sentient matter. What if the stone were a metaphor for the clock? How would we measure the hours? The question seems to imply the existence of time zones specific to each type of matter, in disobedience of existing cataloged chronologies.

THE HERO AS A BOTTLE

Through the shift signaled by Virginia Woolf and cited by Le Guin—one in which the emphasis on the hero, along with wars, battles, weapons, and all their warlike arsenal, gives way to a focus on the prosaic elements of everyday life—we are invited to inhabit the world on minor and domestic scales, strolling among diminutive objects and fortuitous gestures devoid of utilitarian intent. Thus, running counter to a comprehension of the day-to-day as the terrain in which orders and regulations are inscribed, a different approach espouses it as a territory where difference is also produced in relation to mandatory order, a space of enlivening of the perceptions capable of sparking epiphanies, lending unheard-of meanings to known, catalogued objects.

Wrinkles and bottles are like alarm clocks that awaken us from a certain anesthetic slumber of programmed living, opening up interpretative cracks through which other commitments attempt to find their way. For Walter Benjamin, "to write history means giving dates their physiognomy." Against cosmetic solutions, the bottle on the table lingers in its simple yet complex task of storing the void and collecting dust, a minimum coefficient of the material presence of time. As the curator Moacir dos Anjos[3] put it regarding a piece of work by Rivane Neuenschwander (1967-) in the context of a different exhibition, one must: "Look at the dust, [...] acknowledge the fact that the perception of the ordinary and the near-impalpable is what engenders, in a non-conscious process of cognition, the perception of what is relevant and visible."

To the Argentinian Julio Cortázar, the things that "find us again every day" are precisely those we must approach with a certain "suspicious warning"[4]: "To squeeze a small spoon between one's fingers and to feel its metallic throbbing, its suspicious warning. How demanding it is to deny a small spoon, to deny a door, to deny everything that habit licks until one gives it a satisfactory smoothness. How much simpler it is to accept the easy request from the spoon, to use it to stir the coffee." Back to Barthes, it is about reading into the day-to-day a "fight against a certain innocence of the objects,"[5] which enables us to mobilize them to the service of the impossible; Bachelard, in turn, asserts that "if we give objects the friendship they should have, we do not open a wardrobe without a slight start"[6].

THE ORDINARY DAY IS THE DISTANCE BETWEEN THINGS

Among painters, the designation "riparographer" was given to those who devoted themselves to so-called lesser pictorial genres. According to the curator Marilia Loureiro[7], as opposed to battle scenes, portraits, or landscapes, for their paintings, known as "rhopographies," riparographers would elect day-to-day and domestic scenes such as jars, baskets, and fruit as their principal cluster of representation, eternalizing trivialities.

In a poem with a pictorial structure, Ferreira Gullar constructs a scene: "The pears, on the plate, / rot away. / The clock, above them, / measures their death? / Let us stop the pendulum. / Would we, thus, keep / the fruit from perishing?"[8]. In the manner of modernist painting, the pears in the foreground share the news of the decomposition of time. In smashing the clock, we do not obtain the power to stop time, which continues on, indifferent to the metering thereof — Cildo Meireles' (1948-) meters exert a certain rhythm within this set of artworks, which

[1] Eponymous title to Guilherme Wisnik›s essay in the Book of readings from the 21st Sesc_Videobrasil Contemporary Art Biennial, organized by Luisa Duarte. São Paulo: Edições SESC-SP, 2019.
[2] LE GUIN, Ursula K. A teoria da bolsa de ficção (The carrier bag theory of fiction). São Paulo: N-1 Edições, 2021.
[3] DOS ANJOS, Moacir. Olhar a Poeira. In: ARTE BRA CRÍTICA Moacir dos Anjos. Rio de Janeiro: Automatica, 2011.
[4] CORTÁZAR, Júlio. Histórias de cronópios e de famas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 35.
[5] BARTHES, Roland. A aventura semiológica. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
[6] BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 34.
[7] LOUREIRO, Marilia. A lança e o cesto. Fortes D›Aloia & Gabriel, 2022. Available at: https://fdag.com.br/app/uploads/2022/06/vs-marilia-loureiro-texto-critico-pt-1.pdf . Last access: apr. 2025.
[8] GULLAR, Ferreira. A luta corporal. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

transmits the passing of our own days, not just the putrefaction of the pear, but that of the time of human life itself. As the questions posed by Ana Martins Marques instigate: "If you cut an orange in two with a knife: day / if you open a ripe fig with your fingers: night / if you pour water: day / if you spill wine: night. (...) What use would it be to us / a clock?"[9]

Artifacts appear, in this cluster, opening up a vector of adherence: Iberê Camargo's (1914-1994) spools are recurring themes in his painting and figures, which, according to Ronaldo Brito, are "shapes that roll"[10] . The suspense in the face of the prosaic appears as in the still lifes of Giorgio Morandi (1890-1964). Chen-Kong Fang (1931-2012), in a planar composition comprised of subtle objects, reworks the western-ness of the still life by imparting characteristics from Chinese painting.

Laura Lima (1971-) calls some of her sculptures "sculpt-creatures," in a reference to the near-animated presence that the objects take on. By combining everyday elements — plates, ceramicware, cutlery — from Brazilian household settings, the artist creates sensitive rearrangements that result in a hybrid body, suspended by springs and floating in the exhibition space.

In the work of Maria Leontina (1917-1984), we witness objects laid out in an intentional arrangement. Her careerlong passion for objects is well known, and she would collect them with no ethnographic intent whatsoever. In a sort of indirect dialogue, this painting sits near a photograph by Miguel Rio Branco (1946-), entitled *Morandi perverso* [Perverse Morandi] (1993). Running counter to the Italian master's meditative suspension, the featured bottles are impregnated with whatever noise and conflict there is in the world – dusty, in some cases broken, they coinhabit the space with syringes. The whole scene tells us of the opposite of the serenity that characterizes the still-life genre.

Continuing with Gullar's poem: "Everything slides and is alone. / The common day, everyone's day, is the / distance between things." In Joaquín Torres García's (1874-1949) painting, we see a host of symbols arranged into a grid-like construct, underpinned by the imaginary of daily life. His piece constitutes a regular day within the space of the canvas. In turn, temporal boundaries are present in the piece by Rivane Neuenschwander, which alludes to a different modality of time inscription — calendars. Here, the still lifes are covered in layers of glue and organic – living – elements, including black pepper.

If, on the one hand, some artifacts are able to convey a false sense of control over time, others de-territorialize it. In José Leonilson's (1957-1993) painting, a magic lamp allows us to consider a beyond-time that may conform with our desire for permanence in the face of irreversibility. Things fade, fruits rot, and there persists an insistent quest for a certain lost time.

GESTURES OF SUSPENSION

The porosity comes up in *Casa* [House] (2020), by Brígida Baltar (1959–2022), in which the rigid material of the brick is evoked through the sandy dust contained in a series of glass jars. For

[9] MARQUES, Ana Martins. Da arte das armadilhas. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
[10] BRITO, Ronaldo. Trágico moderno. In: Experiência crítica - textos selecionados: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Emanuele Coccia[11], the house is "a set of techniques for adapting the self to the planet, a cosmic fold that makes psyche and matter, soul and world coincide for a moment." In this work, the house is full of personal experiences - the result of a move from his home in Botafogo, Rio de Janeiro - and the work evokes the transience of matter. Next to it, *Com Morandi / Esboço da metafísica* [With Morandi / Sketch of metaphysics] (2007), by Waltercio Caldas' (1946–), presents an object in which two images act as support planes for a delicate structure - an architectural construction sketch, the draft of a house, something that precedes thought. In this show, the work inaugurates the still life genre by mentioning the notable Italian painter in the title.
The still-life genre appears in emblematic fashion in an artwork by Estêvão Silva (1845–1891), the first black artist ever to graduate at Academia Imperial. Fruits, a bottle, a wine glass, and everyday objects are portrayed with technical and symbolic precision. In keeping with the concept of vanitas, these elements evoke the transience of life.

These themes find an echo in the work of Anísio Couto, who reinterprets the still life within a affective imaginary. Using alternative supports, Couto subverts traditional painting conventions, evoking everyday objects with spontaneity. *Natureza-morta* [Still life] (1954), by Rubem Valentim (1922–1991), displays earthy tones and geometric shapes associated with Afro-Brazilian religions. With wood as a support, the elements compose both the background and the insides of the objects, in a symbolic and formal interplay.

In the photograph by the Cuban Carlos Garaicoa (1967-), one sees glass objects laid out on a table. The close framing of the objects creates the illusion of a miniature urban landscape. The background shows the actual city, with its skyscrapers, out of focus due to a camera lens effect. The artist scrambles the terms public and private in order to speculate on the possible transformations on the micro and macro scales and their reciprocal relationships. In *Full Half Hour I, II, III and IV* (2014), by Laura Vinci (1962–), half-filled hourglasses contain grains of sand. If the artist's interest is marked by changes in the state of matter, here time becomes the central element. The hourglass, the device that measures and reveals time, is interrupted here, as if time itself had lost its linear course.

Eleonore Koch (1926–2018) revisits the still life in a painting from 1966. Using egg tempera - traditional method of medieval and renaissance painting - the painting presents objects-receptacles on an earthy-colored background that seems to have been scraped in horizontal and vertical movements.

MEMORIES FROM THE LAND

In her *Cupinzeiros* [Termite mounds](1995-) series, the artist Lídia Lisboa (1970-) mobilizes ancestral knowledge sets through ceramic modeling, evoking memories of her childhood in the Paraná countryside. Using reiterative gestures, Lisboa imprints a circular three-dimensionality upon the sculptures, revealing an affective topography where time manifests itself not as a line, but as a spiral. The shapes elicit vital cycles — the earth's and the body's —, pointing towards a non-

[11] COCCIA, Emanuele. Filosofia da Casa: o espaço doméstico e a felicidade. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2024.

Western conception of temporality, built upon Afro-Brazilian cosmovisions that comprehend time from a living ritualistic perspective. The termite mound is a common structure in rural areas; more than being a dwelling of small insects, it can symbolize the living extension of earth and the connection between the human and nonhuman worlds.

Arthur Palhano (1996-) employs scraping gestures in his sculptures and paintings, imprinting fissure marks upon matter. This procedure emerges in the painting *Italiano para principiantes* [Italian for beginners](2022), whose worn-out background and frail-lined figures hint at the excavation of a deep temporality. Through this gesture, the artist reveals hidden layers within the material itself, as if the surfaces carried a geological memory.

FREQUENCIES OF HABIT

In prehistoric times, human communication used to take place predominantly through gestures. To point, to offer, to draw, to cut, to scratch. Those are actions which, by means of body movements, have developed their expressive potential through history. Gestures manifest themselves in this set of artworks in reiterated images, either by way of scenes that frame up the body and emphasize hand communication or by way of image serialization, which can create rhythms and produce illusions of movement. Repetition, in this sense, is no mere formal insistence but a poetic resource that points, on the one hand, to daily life as a field of invention and subversion and, on the other hand, to the ability of images to free up gestures. Brushing one's teeth, striking a match, slicing fruit, sending a text, telling a secret. The artworks in this cluster delve into variations on these modalities of action in a particular way.

In *Homenagem a George Segal* (1974), Lenora de Barros' (1953-) sequence of images makes up the photoperformance in which the artist brushes her teeth until a white foam completely covers her face-mask. The work is made up of a series of nine monochrome images that evoke the experiments of Eadweard Muybridge (1830-1904), who subjected images to an intentional repetition capable of emerging in a mute expression, a communication without words. The artist's work subverts the idea of portrait or self-portrait.

Repetition is also present in the work of artist Juan Casemiro (1993-), in which the incessant act of lighting matchsticks reveals itself as traces of previous moments. The hands appear here only virtually, out of frame. They are incendiary and subversive traces that result in material impressions on the canvas. The burnt objects are carefully painted and positioned on the surface, creating an undulating rhythm and an instauration of volume.

Using a similar procedure, the photographs by Marcos Chaves (1961-) reveal straight cuts on the skin of apples and coconuts, imposing an unusual geometry on them. The artist, a specialist in making us see, from unprecedented angles, what happens in the prosaic fabric of everyday life, gives us back here what is pictorial and geometric in a simple row of cut fruit. In Marcia Xavier's work (b. 1967), the hand enters the frame, setting movement into motion by exploring the possibilities of the photographic image. The gesture unfolds, leaving behind a spectral trace

[12] HARAWAY, Donna. String Figures. In: HARAWAY, Donna. When Species Meet. 1. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. p. 10.

that lingers in the viewer's gaze. In the paintings of Manuela Navas (1996-), the hands bring about verbal and nonverbal modes of communication in which collective stories are transmitted from person to person. Whereas the painting *nosso segredo* [our secret](2025) suggests the relaying of a secret through a note, *silêncio n. 2 / tudo o que me liga a você* [silence no. 2 / all that connects me to you] (2024) addresses the silent dialogue between peers through the children's game known as cat's cradle. For the philosopher Donna Haraway, cat's cradle is a conceptual metaphor for the interweaving of humans' and nonhumans' histories. "They are like stories"[12] which, in being transmitted through the generations, structure out collective ways of life on Earth.

Hands also reappear in the paintings of Daniel Frickmann (1992-), highlighting one of the most recurrent gestures of contemporaneity: typing on a cell phone. The *Mensagem [Message]* series consists of small-format paintings, part of the Canapé series, which originated from photographs taken by the artist on public transport. In this case, it is a question of thematizing the sending of messages - an action which, although inscribed in contemporary digital logic, harks back to remote practices of long-distance communication, whose origins go back to the first human gestures of exchange and transmission.

GRAPETTE AND FREUDIAN SLIP

At its heart, the notion of repetition is inhabited by a polyvalent ambiguity in considering the day-to-day: the act of "repeating" — the fuel that drives the possibility of routine — at once alludes to the action of reiterating and to that of producing, with each moment, a possibility of deviation. This may be why identity and difference correlate and feed off one another. As Chacal put it in his poem *Grapette*: "the possible repeats itself, the possible repeats itself, the possible repeats itself, the impossible happens."

Immediately following *The Interpretation of Dreams*, Freud dedicates himself to a book compiling distinct examples of unconscious formations that do not depend on sleep to come about; on the contrary, they happen on the surface of the day. It is *The Psychopathology of Everyday Life*. In daily life, the author finds fertile ground for his theory of slips, fortuitous lapses and mistakes which at first seem devoid of any meaning yet may be taken as important gestures of irruption, inscribing upon the subtlety of a flaw the obfuscated signal of a desiring avenue.

It is important to highlight the term "slip": as days go by, a certain slip presents itself and causes the emergence of an act which disrupts the forecasted cadence, scrambles up the prescribed or planned and performs, as does the dream, a certain work of dislocation. For Freud, the commonplace act of "dislocating" something to introduce it into an unforeseen context is one of the structural acts of the unconscious, capable of building images whose interpretation, through free association, may point towards unexpected or unmapped assimilations.

UNSTABLE PERCEPTIONS

In the piece *Escadas vermelhas* [Red Ladders](2024), from Carmela Gross (1946-), space not only emerges as site for installation but reasserts itself as a constitutive element of the artwork's very form. Such operation occurs through the sequenced presence of ladders, everyday objects

transformed by the artist. In her words: "ladders are simple machines" that enable and suggest mobilization of the body, keeping the possibility of a gesture that allows us to inhabit other "heights desired by the gaze." Forming a "luminous ensemble of varied rhythms,"[13] the pieces engage in a certain choreography with the space, decomposed by the steps that concatenate and overlap, playing with the very connotative dimension of the ladder as a synonym for social ascension. The luminous aspect spreads the presence of the work impeding a precise definition of its limitations within the space. We are faced with a certain destabilization of automatic comprehensions: like someone standing on the last step, inhabiting a certain instability that allows for a different way of seeing, the piece destabilizes the repetition of customary perceptual habits applied to ordinary objects.

The group exhibition *Salão da Bússola* [The Compass Salon](1969), at MAM Rio, was where Cildo presented the first version of his three studies: *Estudos para o espaço* [Studies for space], *Estudos para o tempo* [Studies for time] and *Estudos para o espaço-tempo* [Studies for space-time]. the "typewritings," [14] as he describes them, invite one to conduct nonvisual experiments guided by instructions. What is proposed is for space to be perceived by listening to distant city noises, for time to reveal itself in the subtle movement of the grains of sand, and for space-time to be perceived in sips of water. By going through this "blind space," Cildo proposes exercises in expansion of absolute space and artwork dematerialization. In this sense, space ceases to be a three-dimensional void and becomes a four-dimensional tópos; a place defined by the relationships between the bodies, i.e., a setting in which situations emerge.

While this exhibition is built upon a critical, sensitive exercise in temporal inversion and dislocation, time here is not only tensioned through images, but experienceable in its particularly haptic, aural, and gustative dimensions. Individual and collective memory, in this regard, serves both as raw material and as an activator of the artworks. Such is the case with *Um sanduíche muito branco* [A very white sandwich] (1966), believed to be Cildo's first object, based on a dream in which the artist pictured himself eating a French roll stuffed with cotton.

THE SKIN OF TIME

Time zones are invented lines across the Earth's surface, delimiting regions where clocks should always show the same time. The choreography of seconds is, thus, a convention derived from a drawing upon geography. Its spelling, the made-up meridians that homogenize time, is not arbitrary. It is based on the trajectory of celestial bodies according to the luminosity they distribute across spaces. The projection of shadows upon the territory between sunrise and nightfall precedes the analog layout of numbers on a watch screen. Even though we have long departed from such a relationship with time, even today, the kinetics of clock hands still denounce the equally circular trajectory of celestial bodies around the Earth.

To relive time as rhythm and matter means to approach it as a quotient of attrition in the contact between things, adherence which conforms the wrinkles in space, in matter, or the skin

[13] GROSS, Carmela. Escadas. In Escadas (catálogo). Rio de Janeiro: Casa França–Brasil e Automatica, 2013

[14] MATOS, Diego. Espaço, modos de usar, op. cit., p. 76.

on a face. For the geographer Milton Santos, "rugosities"[15] are vestiges of the past preserved in the present, and the very elements that constitute reality. As such, they result from the convergence of dissonant temporalities that contract within the narrow band of the hours to be apprehended by our perceptual apparatus. To inhabit space in the material presence of time would imply, from the outset, paying attention to graphic expression, observing the divergent temporal presence that will not be domesticated into the arbitrary time zone of hours, reencountering the ruin and the future that are simultaneously present in all things.

In *A education pela pedra* [Education by stone], João Cabral de Melo Neto proposes to us a certain inhabiting of the matter along similar lines: "to learn from the stone, to go to it often; / to catch its level, impersonal voice"[16]. Relinquishing one's status as a person, losing one's perceptual habit in order to learn to apprehend the stone, imposes an invitation to spin, like the necessary torsion in embroidering a stitch into fabric.

RUIN - FRAGMENTS OF AN UNFINISHED TIME

Before decolonial studies became central to debates in contemporary art, Adriana Varejão had already been making work since the early 1990s, imbued with a critical perspective on the colonial process and grounded in a distinctly anthropophagic *ethos*. One of the mottos of Anthropophagy, a movement whose manifesto was published in Brazil in 1928, was: "I am only interested in what is not mine." A central element in Varejão's poetics of otherness[17] is the ceramic tile. Of Arab origin, the tile played a significant role in Portuguese architecture and was introduced to Brazil during the colonial period. Incorporating diverse influences from medieval Moorish artisans to Italian Renaissance painters, from Chinese porcelain to Latin American Baroque, the tile tile condenses in its history a plurality of cultural encounters.

Her series *Ruínas de charque* [Jerked-beef ruins] simulates fragments of architecture covered by tile paintings. Inside these structures, in clear contrast to the flat, geometric surface, capable of emulating the cold modern grid, we find a visceral representation of the inside of a body. Instead of anodyne grey cement, Varejão introduzes a substitution that unveils a theatricalized jerked-beef. Charque is the name of the salted, sun-dried, and weather-resistant meat that served as food for enslaved people whose labor took place on sugar cane plantations in northeastern Brazil as early as the 16th century.

It was the Cuban writer Severo Sarduy (1937-1993) who pointed to substitution as one of the characteristic procedures of the Baroque. This substitution, depending on the elements it mobilizes, is not merely a neutral permutation. Rather, it deviates from the original meaning in order to establish a new one. If ruins evoke an unfinished time, so familiar to Brazil, a country in

[15] SANTOS, Milton. As rugosidades como formas herdadas. In: SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 123–132.

[16] MELO NETO, João Cabral de. A educação pela pedra. In: MELO NETO, João Cabral de. Poesia completa. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014. p. 357.

[17] About "otherness" in contemporary art, see: Disothering as method (LEH ZO, A ME KE NDE ZA), de Bonaveture Soh Bejeng Ndikung. In: Catálogo da 21 Bienal Sesc Vídeo Brasil_Comunidades imaginadas, curadoria de Solange Farkas, Gabriel Bogossian, Luisa Duarte e Miguel López, Editora Sesc, São Paulo, 2019.

which “everything still seems to be under construction and is already a ruin,” Varejão presents us with this inconclusive temporality traversed by a history permeated by violence, without losing sight of the eroticized undertone that permeates her entire body of work.

LINES IN VIVACITY, COUNTER-MAPS

Beyond the literality of space and departing from orthodox maps, territory can be experienced as an entanglement of living lines. As opposed to the “straightness” that conforms the environment, Tim Ingold proposes an interesting anthropology of threads, lines, and filaments, searching for something that moves away from the compulsory smoothing of paths[18]. In his quest for “a brief history of lines,” there emerge marks, cracks, suspensions, contours, and returns whose spellings indicate an enlarged vivacity.

Geta Brătescu (1926-2018), one of the first romanian artists with a conceptual approach, who explored various languages through abstraction, has incorporated textiles into his practice since the 1960s, through tapestries, embroidered designs and hand-stitched collages. In an interview[19], she asserts: “For me, the line is the essence. Drawing is the foundation of my language. I will draw with a pencil and scissors, with a pen, with anything. The collages I have been making are a sort of indirect drawing.” Incarnating the tangled lines in the face of the trajectory could be a way to recover an incarnate way to be in the world.

Whereas Antiquity worshipped the past, it was up to the modern to project itself into the future. It could be argued that, in turn, the present we inhabit vectorizes the arrow of time into multiple directions, creating a design replete with erratic lines. Upon observing the paths of termites and silverfish, Ivan Serpa (1923-1973) encountered a propelling image that led him to create dots on paper in his 1971 *Op Erótica* series. These works usher in certain principles of constructivism: even as the plausible order of things is observed, trajectories become de-territorialized as a result of the noise and the tremor typical of presences.

Other species of counter-maps, insidious in relation to the experience of time by conceiving of it more so as a multilinear trajectory than as a measure, appear in the two featured works by Guga Szabzon (1987-). The artist hand-imprints cartographies upon the felt, trajectories that insinuate themselves through lived experience. Her maps contain impressions accumulated over time, made up of broken and disordered lines, which means that her work defunctionalizes the map. Eliminating the need for conventional fabric, the felt enables a deep gesture. Between hand and matter, a coupling takes place which functions as a vector for the appearance of form.

Julia de Souza describes *Placa*[20] [Plate] (2023), by Paloma Bosquê (1982-) — clusters of pigmented cotton fiber, stone plaster, resin, and acrylic — as “sinuous paths” of lava flowing from a volcano. Nonhuman trajectories are back. Another piece by the artist, a sculptural line made of wool, announces a vegetable presence which introduces organic elements into the

[18] INGOLD, Tim. Linhas: uma breve história. São Paulo: Editora Vozes, 2022.
[19] BRĂTESCU, Geta. Interview with Geta Brătescu. Adriana Oprea. Hauser & Wirth, 2017.
[20] DE SOUZA, Julia. Paloma Bosquê - noite não noite sim. Mendes Wood DM, 2021. Available at https://mendeswooddm.com/pt/exhibitions/133-noite-nao-noite-sim-paloma-bosque/. Last access Apr. 20, 2025.

exhibition space. The inhuman spectrum in her work reveals that, despite attempts to order and domesticate lines and surfaces, we are constantly surprised by life’s refusal to be contained by an intended enclosure.

FROM THE BODY AS MATRIX TO THE WEAVING OF TIME

Hudnilson Jr. (1957-2013) occupies the exhibition space with a fragmentary presence. The artist used to use his own body as a matrix, relying on the copier machine as an adherence device. The output that results from this gesture appears as multiplication and reorganization of body image. His near-mechanical insistence on the clash between body and machine creates a rhythm that is of interest here.

By taking a spiral-like approach to time, Leda Maria Martins highlights it as an experience of the body in permanent, discontinuous motion, a producer of containments and dilations. The artworks in this group manifest an experience of time as adherence. In this sense, temporality, as Martins argues, is an ontology: “a roaming that precedes progression, a way to prearrange beings in the cosmos”[21].

In the work of Sonia Gomes (1948-), time is woven up as patchwork. Each piece of fabric donated and collected by the artist carries a history, a memory, a line. Twisting, tying, and sewing gestures are impregnated with care, to the extent that they are able to reinscribe affection into matter, in the face of the transformations of memory. Gomes’ work is linked to Afro-Brazilian heritages, whereby the past is not a fossilized aggregate, but rather a transformative power. As per this heritage, time is impregnated with vital force.

Luisa Brandelli (1990-) reconfigures notions of value through the use of ordinary materials such as beads. Her weaving and her thorough, detailed craft reveals a temporal use of color: a rhythmic intimacy, perhaps, or the timing typical of manual labor. In the tension between the minimal and excess, her gesturality exercises ways of experiencing time as intensive materiality.

TIME: CONTACT SURFACE

A certain translation of the intangible in time is performed by Brígida Baltar (1959-2022). She collects reddish brick dust to build an object-book. Dust, a porous element that was once employed in construction and now turns to ruin, possesses thermal memory. Here, it is converted into a book with the word ‘body’ at its center, evoking the skin as contour and thermal control.

In Advânio Lessa (1981-), organicity also makes its presence felt — here, in its raw state —, highlighting an intensive temporality. Tying together knowledge sets from basketry and woodworking, the artist weaves braids using vine and dead tree roots. In a gesture that relies on slowed down movement — which makes it, at once, a meditative exercise —, Chiara Banfi (1979-) lays out multiple triangles within the restricted space of the paper. Here, repetition is an attempt to find tone — a near-tantric intent in looking for a frequency that equalizes human gesture and that which matter informs.

[21] MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. São Paulo: Cobogó, 2013. p. 21.

Equally guided by repetition, though connected to the unceasing trajectories of daily life, Ana Amorim (1956-) turns her own walk into a vector of constant documentation — a gesture that drives a vigorous scrambling of the layers of art and life. Here, walking becomes choreographic, to the extent that choreography is about realizing the imperative movements of the body.

In *Entrevidas* [Between lives] (1981), Anna Maria Maiolino (1942-) walks on a floor littered with eggs with her eyes closed. There is something primordial about the egg, as a result of its organic form and materiality. The egg has no beginning and no end. It is a symbol that preserves the mystery, or indicates the beginnings that are always shrouded in what is unknown - a kind of pre-verbal field.

The quest for primordial forms is also front and center in the ceramic work of Celeida Tostes (1929-1995). Birth and death are core themes in her oeuvre, shaping clay into ceramic bodies. These bodies become stone-like shapes — true witnesses of the passing of time. Both those elements, the clay as well as the metaphoric stone, bring news of a mineral presence capable of storing up time.

INHABITING THIS WORLD WITH MORE PATIENCE

The compendium of works by Mira Schendel (1919-1988) featured in this exhibition evidences the economic nature of her work, where nothing is unduly imposed upon the surface, and supports receive precise inscriptions.

Her sober still life has a certain schematic layout, which does not strip these fruits of their singularity. In between figuration and abstraction, natural objects are able to subvert the atmosphere wrought by the paintings in the same genre included in the previous cluster – hinting at something emptier where suspension gives way to organization coupled with ambiguity.

In turn, the artworks in the *Toquinhos* [Little stubs] (1972) series are compositions in artisanal paper and Letraset on paper. In a critical text, Lisette Lagnado[22] comments on how the title of this set of works invites one to "approach the remaining part of the 'trunk' from the perspective of a surplus and continuity." *Droguinha* [Little nothing] (1965/1966), in turn, can cause Schendel to articulate certain expressive material forces. Here, the drawing sculpted in air carries the memory of hand gestures upon Japanese paper.

As Rodrigo Naves asserted regarding the artist: "There is above all a base difference between the works of Mira Schendel and a considerable portion of the best modern art. Whether it be in their relationships, their formats and dimensions, or their general appearance, they do not attempt to markedly differentiate themselves from other phenomena in the world. (...) theirs is, on the contrary, a discreet presence. (...) The utopian dimension of modern art is softened in Mira Schendel's work. She is not moved by expressionist confrontations, the sarcasm of the dadaists, or the contrasts of surrealists. Mira Schendel is interested in inhabiting this world with more patience instead of envisioning it differently outright."

[22] LAGNADO, Lisette. Mira Schendel: Toquinhos. Galatea, 2023. Available at: https://galatea.art/exhibitions/9-mira-schendel-toquinhos-texto-critico-lisette-lagnado/. Last access in Apr. 20, 2025.

João Modé
Eu | tudo no seu devido lugar [Me | everything in its place], 2003/2021

ÍNDICE
[INDEX]

Adriana Varejão
p.46
Ruína de Charque Brasília [Brasilia Meat Ruin], 2018
óleo sobre madeira e poliuretano
[oil on wood and polyurethane]
79 × 51 × 18 cm [31 1/8 × 20 1/8 × 7 1/8 in]

Advânio Lessa
p.59
Sem título [Untitled], 2025
cestaria com cipó, raiz de árvore, cola, pó de serra e cera de carnaúba
[basketry with vines, tree roots, glue, sawdust and carnauba wax]
280 × 90 × 55 cm [110 1/4 × 35 3/8 × 21 5/8 in]

Ana Amorim
p.52
Spain Participated in Failed US Coup in Venezuela, 2020
caneta gel rollerball de tinta arquivística branca e dripstick acrílico branco em papel preto de alta gramatura
[gel rollerball pen with white archival ink and white acrylic dripstick on heavyweight black paper]
36 × 38 cm [42 × 34 × 5 in]

Anísio Couto
p.26
Os bules e a caneca [Teapots and mugs], 2024
tinta a óleo sobre madeira [oil on wood]
39 × 56,5 cm x 1,5 cm [15 3/8 × 22 × 3/8 in]

Anna Maria Maiolino
p.52
Entrevidas, da série [from the] “Fotopoemação”[series], 1981
Impressão em gelatina de prata sobre papel
[Silver gelatine print on paper]
86 × 54,5 cm cada [33 7/8 × 21 1/4 in each]

Arthur Palhano e [and] **Karla Portas**
p.00
Os amigos do rei [The king’s friends], 2023
cerâmica [pottery]
dimensões variáveis [variable dimensions]

Arthur Palhano
p.00
Italiano para principiantes
[Italian for beginners], 2022
óleo sobre tela [oil on canvas]
80 × 90 cm [31 1/2 × 35 3/8 in]

Brigida Baltar
p.12
Casa [Home], 2020
pó de tijolo da casa da artista em 18 frascos de vidro e estante de madeira
[brick dust from the artist’s house in 18 glass jars and wooden shelf]
50,5 × 39 cm [19 3/4 × 15 3/8 in]

p.58
Livro-casa [Book-body], 2021
pó de tijolo e resina
[brick dust and resin] ed. 1/2 + 1 P.A [AP]
24 × 19 × 2 cm [9 1/2 × 7 1/2 × 3/4 in]

Carlos Garaicoa
p.15
La ciudad vista desde la mesa de casa, 2001
Photo Rag cotton paper 308g
118 × 82 cm [34 5/8 × 22 × 1 5/8 i

Carmela Gross
p.34-35
Escadas vermelhas [Red Stairs], 2024
escada de madeira e lâmpadas tubulares vermelhas
[wooden staircase and red tubular lamps]
540 × 50 × 10 cm [212 5/8 × 19 3/4 × 4 in]

Celeida Tostes
p.50-51
Sem título [Untitled], Déc. 1970 [1970s]
cerâmica e ferro [ceramic and iron]
130 × 130 cm [51 1/8 × 51 1/8 in]

Chen Kong Fang
p.19
Sem título [Untitled], s.d [n.d.]
óleo sobre tela [oil on canvas]
46 × 55 cm [18 1/8 × 21 5/8 in]

Chiara Banfi
p.53
Eternal Instant, from the Portal series, 2025
aquarela sobre papel de algodão
[watercolor on cotton paper]
120 × 80 cm [47 1/4 × 31 1/2 in]

Cildo Meireles
p.31
Estudo para espaço [Study for space], 1969
texto datilografado sobre papel
[typed text on paper]
29,5 × 19,5 × 2 cm [11 3/8 × 7 1/2 × 3/4 in]

p.32
Estudo para tempo [Study for tim, 1969
texto datilografado sobre papel [typed text on paper]
29,5 × 19,5 × 2 cm [11 3/8 × 7 1/2 × 3/4 in]

p.33
Estudo para espaço/tempo
[Study for space/time], 1969
texto datilografado sobre papel [typed text on paper]
29,5 × 19,5 × 2 cm [11 3/8 × 7 1/2 × 3/4 in]

p.30
Um sanduíche muito branco
[Too white sandwich], 1966
pão e algodão [bread and cotton]
dimensões variáveis [variable dimensions]

p.23
Sem título [Untitled],
Componentes da instalação “Fontes”
[Components of the “Sources” installation],
1992/2008
fita métrica [measuring tape]
200 × 20 × 2 cm [78 3/4 × 7 7/8 × 3/4 in]

p.28
Fontes [Sources], 2016
caixa de madeira, relógio de alumínio e plástico, números cortados de pvc
[wooden box, aluminum and plastic clock, pvc cut-out numbers]
20,5 × 20 × 4,3 cm [7 7/8 × 7 7/8 × 1 5/8 in]
8,5 × 34 × 29,3 cm (caixa)
[3 1/8 × 13 3/8 × 11 3/8 in (box)]

Daniel Frickmann
p.43
Mensagem 4 [Message 4], 2025
óleo sobre tela [oil on canvas]
15 × 12 cm [5 7/8 × 4 3/4 in]

Mensagem 6 [Message 6], 2025
óleo sobre tela [oil on canvas]
15 × 12 cm [5 7/8 × 4 3/4 in]

Mensagem 5 [Message 5], 2025
óleo sobre tela [oil on canvas]
15 × 12 cm [5 7/8 × 4 3/4 in]

Mensagem 7 [Message 7], 2025
óleo sobre tela [oil on canvas]
15 × 12 cm [5 7/8 × 4 3/4 in]

Efrain Almeida
Mariposas, 2009
madeira uburana, óleo e pirografia
[uburana wood, oil and pyrography]
22 peças [pieces]
dimensões diversas [different dimensions]

Eleonore Koch
p.05
Sem título [Untitled], 1966
têmpera sobre tela [tempering on wood]
59,7 × 81 cm [23.23 × 31.89 in]

Estevão Silva
p.06
Sem título [Untitled], s.d [n.d.]
óleo sobre madeira [oil on wood]
62,5 × 37,6 cm [24 3/8 × 14 5/8 in]

Geta Brătescu
p.65
Vestigii, 1978
colagem têxtil sobre papel
[textile collage on paper]
37 × 52 cm [14 5/8 × 20 1/2 in]

Guga Szabzon
p.62
Torça, 2024
costura sobre tecido [sewing on fabric]
138 × 115 cm [54 3/8 × 45 1/4 in]

p.50-51
Âncora [Anchor], 2022
costura sobre feltro [sewing on felt]
196 × 178 cm [77 1/8 × 70 1/8 in]

Hudinilson Jr.
p.54
Narcisse - Gesto III [Narcisse - Gesture III], 1986
xerografia [xerography]
7 × 5,5 cm cada (63 partes)
[2 3/4 × 2 in each (63 parts)]

Iberê Camargo
p.18
Carretéis [Spools], 1958
óleo sobre tela [oil on canvas]
65 × 92 cm [36.22 × 25.59 in]

Ivan Serpa
p.75
Série Op Erótica [Op Erotica series], 1971
Nanquim sobre papel [India ink on paper]
97 × 68 cm [38 1/4 × 26 3/4 in]

João Modé
p.97
Eu | tudo no seu devido lugar
[Me | everything in its place], 2003/2021
objetos diversos em estojo de madeira forrado com linho
[various objects in a wooden case lined with linen]
47×51 cm [18.5 × 20.08 in]

Joaquín Torres-García
p.02
Constructivo con hombre universal azul, 1946
óleo sobre papelão [oil on cardboard]
29 × 42 cm [11 3/8 × 16 1/2 in]

Juan Casemiro
p.36
tentei te escrever outra vez
[i tried to write to you again], 2025
latéx e fósforos queimados sobre tela
[latéx and burnt matches on canvas]
40 × 30 cm [15 3/4 × 11 3/4 in]

p.41
nove [nine], 2025
óleo e fósforos queimados sobre tela
[oil and burnt matches on canvas]
24 × 30 cm [9 1/2 × 11 3/4 in]

Laura Lima
p.08
Disco Voador #33
[Flying Saucer #33], 2023
vidro, vidro temperado, louça, aço galvanizado, aço inox, alumínio e pedra
[glass, tempered glass, china, galvanized steel, stainless steel, aluminum, and stone]
110 × 80 × 50 cm [43 1/4 × 31 1/2 × 19 3/4 in]

Laura Vinci
p.15
Full Half Hour I, II, III e IV, 2014
vidro soprado, latão e areia
[blown glass, brass, and sand]
18 × 10 × 10 cm [7 1/8 × 4 × 4 in]

Lenora de Barros
p.38
Homenagem a George Segal
[Homage to George Segal], 1990
fotoperformance [photoperformance]
15,5 × 20,5 cm (cada) [5 7/8 × 7 7/8 in (each)]

Leonilson
p.11
Aladim e seu capitão
[Aladdin and his captain], c. 1990
acrílica e tinta metálica sobre tela
[acrylic and metallic paint on canvas]
151 × 75 cm [59 1/2 × 29 1/2 in]

Lidia Lisbôa
p.00
Sem título [Untitled], da série [from the] Cupinzeiros [series], 2021
cerâmica [ceramics]
62 × 29 × 29 cm [24 3/8 × 11 3/8 × 11 3/8 in]

p.00
Sem título [Untitled], da série [from the] Cupinzeiros [series], 2022
porcelana [porcelain]
87 × 35 × 24 cm [34 1/4 × 13 3/4 × 9 1/2 in]

p.00
Sem título [Untitled], da série [from the] Cupinzeiros [series], 2022
cerâmica [ceramics]
38 × 20 × 20 cm [15 × 7 7/8 × 7 7/8 in]

Luisa Brandelli
p.66
Entrelinhas do cotidiano
[Between the lines of everyday life], 2025
miçangas e linha de costura sobre lã
[beads and sewing thread on wool]
150 × 250 cm [59 × 98 3/8 in]

Luiz Sacilotto
p.27
Natureza morta [Still life], 1943
óleo sobre papelão [oil on cardboard]
20 × 25,5 cm [7 7/8 × 9 7/8 in]

Natureza morta [Still life], 1943
óleo sobre papelão [oil on cardboard]
32 × 24 cm [12 5/8 × 9 1/2 in]

Manuela Navas
p.52
silêncio n. 2 / tudo o que me liga a você
[silence n. 2 / everything that connects me to you], 2025
óleo sobre tela [oil on canvas]
46 × 34 cm [18 1/8 × 13 3/8 in]

nosso segredo [our secret,] 2024
óleo sobre tela [oil on canvas]
40 × 30 cm [15 3/4 × 11 3/4 in]

Marcia Xavier
p.29
Dália, 2019
direct positive paper harman, moldura de alumínio e vidro museu
[direct positive paper harman, aluminum frameand museum glass]
35,5 × 28 cm [13 3/4 × 11 in]

Marcos Chaves
p.40
combinação #7 (da série pares) 1/5
[combination #7 (from the pairs series)], 2025
fotografia, inkjet sobre papel Baryta Hannemülle 300g
[photograph, inkjet on Baryta Hannemülle 300g]
60 × 80 cm [23 5/8 × 31 1/2 in]
60 × 45 cm [23 5/8 × 17 3/4 in]

Maria Leontina
p.07
Sem título [Untitled], 1951
óleo sobre tela [oil on canvas]
59,5 × 81 cm [23 1/4 × 31 7/8 in]

Miguel Rio Branco
p.07
Morandi Perverso [Morandi Perverse], 1993
impressão cibachrome [cibachrome print]
79 × 79 cm [31 1/8 × 31 1/8 in]

Mira Schendel
p.50
Sem título [Untitled], da série [from the series] Toquinhos
Papel artesanal e letraset sobre papel
[crafted paper and letterset on paper]
48.9 × 25.3 cm [18 7/8 × 9 7/8 in]

Sem título [Untitled], da série [from the series] Toquinhos
Papel artesanal e letraset sobre papel
[crafted paper and letterset on paper]
18 7/8 × 9 7/8 in

p.60
Sem título [Untitled], 1964
Têmpera e nanquim
[watercolor and India ink on paper]
33 × 31,5 cm cada
[14 5/8 × 14 5/8 × 1 5/8 in each]

p.55
Droguinhas [Little Nothing], 1965/1966
papel de arroz [rice paper]
dimensões variáveis [variable dimensions]

Paloma Bosquê
p.63
Placa, 2023
fibra de algodão pigmentada com cola pva, gesso, pedra, resina e tinta acrílica
[cotton fiber pigmented with PVA glue, stone plaster, resin and acrylic paint]
120 × 76 × 7 cm [47 1/4 × 29 7/8 × 2 3/4 in]

p.63
Sargaço [sargassum], 2000
lã, pedra dentária e ferro
[wool, dental stone and iron holder]
126 × 3 1/2 × 1 1/8 in

Rivane Neuenschwander
p.20
Still-Life Calendar, 2000
Óleo, acrílica, pimenta-do-reino e muco de lesma sobre tela
[oil, acrylic, black pepper, and snail mucus on canvas]
25 × 20 cm | 30 × 29 cm | 50 × 70 cm | 54,5 × 45 cm | 10 × 16 cm | 40 × 60 cm
[9,84 × 7,87 in | 11,81 × 11,42 in | 19,69 × 27,56 in | 21,46 × 17,72 in | 3,94 × 6,30 in | 15,75 × 23,62 in]

Rubem Valentim
p.14
Natureza morta [Still life], 1954
óleo sobre madeira [oil on wood]
31 × 40 cm [12 1/4 × 15 3/4 in]

Sonia Gomes
p.67
Patuá, 2004
costura, amarrações e tecidos diversos sobre alumínio
[sewing, bindings, and various fabrics on aluminum]
73 × 48 × 35 cm [28 3/4 × 18 7/8 × 13 3/4 in]

Waltercio Caldas
p.16
Com Morandi / Esboço de metafísica
[With Morandi / Sketch of metaphysics]
objeto com cartões postais e alfinetes
[object with postcards and pins]
4 × 10,5 × 15 cm [1 5/8 × 4 × 5 7/8 in]

Todos os esforços foram feitos para identificar os detentores dos direitos autorais das imagens aqui reproduzidas. Eventuais falhas ou omissões serão corrigidas em futuras edições.

Every effort has been made to identify the copyright holders of the images reproduced here. Any omissions will be corrected in future editions.

Em busca do tempo roubado
[In search of stolen time]

curadoria [curatorship]
Luisa Duarte

curadores assistentes [assistant curators]
Daniela Avellar
Lucas Alberto

modelagem 3d [3d modeling]
Julio Shalders

pesquisa [research]
Thiago Fernandes

assistência de pesquisa [research assistant]
Guilherme Ferreira

revisão [proofreading]
Duda Costa
Ivania Valim

tradução [translation]
Adriana Francisco
Gabriel Blum

sinalização [signage]
Antonio Martins, Pedro Barboza (Profisional)

fotografia [photography]
Rafael Salim

CATÁLOGO [CATALOG]

concepção geral [general concept]
Giovanni Bianco

coordenação gráfica [graphic coordinator]
Amauri Souza

design gráfico e diagramação
[graphic design and text layout]
Amauri Souza

revisão [proofreading]
Ivania Valim

tratamento de cor [color correction]
Amauri Souza
Rafael Salim

impressão [printing]
Ipsis Gráfica e Editora S/A

agradecimentos [special thanks]

A Gentil Carioca, Adriana Varejão, Adriano Pedrosa, Advânio Lessa, Ana Amorim, Anísio Couto, Anna Maria Maiolino, Antonio Celso,Arthur Palhano, Brígida Baltar, Carbono Galeria, Carla Oliveira, Carlos Garaicoa, Carmela Gross, Celeida Tostes, Chen-Kong Fang, Chiara Banfi, Cildo Meireles, Daniel Frickmann, Denise Milfont, Efrain Almeida, Eleonore Koch, Enquadre, Ernesto Neto, Estevão Silva, Estudio Lupa, Thiago de Barros, Felipe Emmanuel, Fernanda Gomes, Galeria Superfície, Galeria Sur, Geta Brătescu, Gomide & Co, Guga Szabzon, Gustavo Nóbrega, Hudinilson Jr., Iberê Camargo, Instituto Brígida Baltar, Isonete, Ivan Serpa, João Farkas, João Modé, Joaquín Torres-García, Jones Bergamin, Juan Casemiro, Julio Katona, Karla Portas, Laura Dias Leite, Laura Lima, Laura Vinci, Lenora de Barros, Leonilson, Lidia Lisbôa, Luisa Brandelli, Lillebit Fadraga, Luciana Rique, Luisa de Castro, Luiz Sacilotto, Manuela Navas, Marcia Xavier, Marco Zero, Marcos Chaves, Maria Leontina, Marilia Loureiro, Marli Matsumoto, Martín Castillo, Matheus Ferrari Barroso, Mendes Wood DM, Miguel Rio Branco, Mira Schendel, Nara Roesler, Oficina da Cópia, Paloma Bosquê, Paulo Darzé, Pollyana Quintella, Portas Vilaseca, Renato Gomes, Rivane Neuenschwander, Rubem Valentim, Sonia Gomes, Stefania Paiva, Tiago Baltar, Tiago Mesquita, Tropigalpão, Vermelho, Waltercio Caldas, Yehudi Hollander-Pappi

FLEXA

sócio-fundador e diretor geral
[founder and general director]
Pedro Buarque de Hollanda

sócia-fundadora e diretora artística
[founder and artistic director]
Luisa Duarte

sócia-fundadora e diretora comercial
[founder and sales director]
Maria Ferro

sócio-fundador [founder]
Antonio Almeida

sócio-fundador [founder]
Carlos Dale

diretor operacional
[operational director]
Igor Goulenko

vendas [sales]
Luiz Zampar
Nina Kleinman

assistente de galeria
[gallery assistant]
Agatha Freires

coordenadora de comunicação
[communications coordinator]
Ana de Souza Dantas

curadora assistente [assistant curator]
Daniela Avellar

pesquisa [research]
Thiago Fernandes

produção [production]
Gabriela Mexias

montadores [handlers]
Patrick Guimarães e Pedro Araújo

acervo [collection]
Phelipe Monteiro

logística [logistics]
Natália Campos

financeiro
[finance]
Anie Amorim

manutenção
[maintenance]
Genival da Silva, Marcinei Martins, Marilda da Conceição, Rogério Sabatini, Tiago Ferreira, Thiago Machado

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)
Em busca do tempo roubado =
In search of stolen time /
curadoria Luisa Duarte ; curadores assistentes Daniela Avellar e Lucas Alberto. 1. ed.
Rio de Janeiro: Arquipelago Galeria, 2025.
Edição bilíngue: português/inglês.
ISBN 978-65-983976-3-0
1. Artes visuais - Exposições - Catálogos
I. Duarte, Luisa. II. Avellar, Daniela. III. Alberto, Lucas.
IV. Título: In search of stolen time.

CDD-700

+55 21 3170 2327
flexa@flexagaleria.com
Rua Dias Ferreira, 214 - Leblon
22431-050 - Rio de Janeiro - Brasil
flexagaleria.com | @flexa.galeria