

Um bicho de sete cabeças

José Augusto Ribeiro

Para além de representar, as esculturas de Erika Verzutti dão forma a sensações e fantasias – querem ser e fazer delícias e horrores... Evocar um bicho, um monstro, aparentar-se com um objeto utilitário, lúdico, ritualístico, incorporar à própria constituição física a moldagem de frutas e legumes em bronze e concreto. Mas, ao fazê-lo, querem revolver, combinar essas e outras coisas e matérias na construção de unidades ativas, irresolúveis, que não se deixam apreender por uma única identidade ou um significado só. Cada figura é uma e contém diversas: num tripé de galhos de árvore, um avestruz; numa jaca, um sólido com um desenho geométrico fatiado; e numa estrutura formada por dois cocos e um cacho de bananas fundidos em metal, há uma silhueta feminina e uma máscara africana. Ora, de início espanta que a partir de poucas operações com elementos triviais essas peças adquiram força sugestiva capaz de articular o que categorias, reinos e classes separam nos domínios da arte, da natureza e da vida social. Depois, são as experiências com pesos, consistências, texturas, contornos, cores, brilhos e temperaturas que contribuem para a indução de estímulos contraditórios e solicitam do observador um olhar tátil, se possível gustativo, numa percepção quase sinestésica. O que se desprende daí é tão composto quanto a própria obra: envolve humor, beleza, erotismo, estranhamento e violência, a uma só vez. Para falar de outra maneira, o trabalho é suculento e ácido e doce e amargo e azedo, em vários sentidos.

Como realizações da libido, essas esculturas parecem também cheias de vontades, e não é por acaso que assumem conformações heterogêneas. Talvez nem seja exagero dizer que são dotadas de comportamento, a julgar pela maleabilidade, movimentação e animação interna que sugerem. Meio cambaleantes, meio desengonçadas, adaptam chifres, focinho, orelhas e pescoço compridos, forjam penas, pelos, pintas, rabo, patas e genitália, casca, polpa, talo e caroço. Obtêm um caráter orgânico impetuoso e, numa estranha existência biológica, insinuam estrelar um filme pornô, ser atração de parque temático, dão pistas do ânimo para repousar na prateleira de uma estante, na mesa de centro da sala, numa cozinha, ao ar livre, no museu. Usam as ferramentas da educação artística, os pincéis, as tintas, a massa de modelar, a espátula. Algumas têm pedestais próprios, outras refazem um Pablo Picasso (1881-1973), uma Tarsila do Amaral (1886-1973), um Constantin Brancusi (1876-1957), um Sergio Camargo (1930-1990)... Umam vestem saia, outras maquiam-se, descansam, beijam e morrem. Com a condição de que possam manter ainda, depois de tudo, as formas frescas, tentativas e para sempre provisórias.

Esse vitalismo da produção de Erika Verzutti só podia surgir mesmo de um desembaraço, uma desenvoltura que é por natureza liberatória, tanto na lida com os materiais como nos modos de aparecer em público. O trabalho não aspira a nenhum tipo de perfeição, e o que nele parece primário não tem inocência, senão um tanto de malícia. Fora as etapas de preparação do bronze e do concreto, os procedimentos de formação das esculturas são elementares,

dispensam habilidades específicas. Consistem em justapor e empilhar elementos, modelar formas simples, espichar as magricelas, tornear as bojudas, espetar objetos ou imprimi-los em pedaços de argila. Tarefas que requerem, se muito, a destreza de um aprendiz, um principiante. Realizadas, porém, para tomar licenças, romper protocolos e desautorizar as chamadas normas cultas; para abrir caminho à coloquialidade e insolência de uma obra cuja linguagem opera em desalinho com o suposto caráter edificante da cultura – seja aquela de expressão sisuda e impostada, seja aquela atividade subsidiária de benfeitorias, seja aquele passatempo mensageiro, do tipo que traz ensinamentos “produtivos”.

Além de ambíguas, essas figuras são tortas, irregulares e instáveis, aparentemente sujeitas a uma inversão. Seriam apenas desajeitadas, não fossem a graciosidade e o garbo de suas posturas – *Avestruz* (2008), *Henry* (2008), *Painted lady* (2011) e *Romana* (2011) são exemplos disso. A maioria dos trabalhos tem origem na montagem precária de seus componentes, com equilíbrios frágeis e apoios incômodos, em que prevalece o aspecto de uma solução temporária ou variável. Outros, de fato, se arranjam com a simples disposição de integrantes independentes, soltos no espaço, em relação um com o outro. E preferem restar assim, vacilantes, disponíveis, a adotar esquemas que possam cristalizar afirmações categóricas, posições bem assentadas e, por consequência, um conforto. Não, nada disso. Os acabamentos são rápidos e lambuzados, em especial nos processos manuais com argila e tinta, a informar da urgência dos gestos, da arbitrariedade em “chutes” e apostas e das deliberações para resolver impasses. Resoluções que deixam evidentes as marcas de feitura, os amassados, as dedadas, as contingências com a matéria pastosa, a despeito de virtuosismos, de condicionamentos, da possibilidade de um controle absoluto e da eficiência.

Os mesmos flagrantes se encontram na pintura das superfícies, com o preenchimento parcial – a rigor, inacabado – para a subdivisão das partes, em aplicações pontuais de cor; ora na produção de manchas e efeitos, ora em retoques e detalhes; às vezes, em ações largas e enérgicas, noutras, cheias de capricho. Um labor mas também uma aventura prazerosa, entre a irresponsabilidade e a dedicação, sem esconder hesitações, erros, acidentes (alguns artilhosamente previstos), nem o enleio com motivos decorativos e outras extravagâncias. O trabalho não acredita na pura espontaneidade, antes, está preocupado em conquistar as condições de ser espontâneo. Para que componentes sujos, grosseiros e ásperos se mostrem também planejados e meticulosos, para que motivos delicados, afeitos à ornamentação, guardem lá o seu tônus improvisado e intuitivo. O fato é que as arestas, as rebarbas, essa aparência de algo por terminar, concorrem para a manutenção das formas em aberto e febris. Um pouco como se o material viesse à tona ainda úmido, em secagem, com o processo latente, vicejante, e as decisões expostas em palpitação. Até segunda ordem, nada se calcifica, nada é definitivo nem está, assim como se encontra, finalizado. O trabalho se recusa a considerar-se pronto.

Uma das principais características da obra está na suspensão das certezas pela exploração de sentidos contrários, ao largo de

eventuais conciliações. Os meios para isso podem ser físicos, óticos, psicológicos. Passam pelo modo de produção das imagens, pela concepção de uma iconografia em compósitos de formas prontas, no jogo de reconhecimento das partes e do todo; pelos saltos entre a lembrança da materialidade, das funções e do lugar social anteriores dessas coisas de que o trabalho se apropria e a nova concreção delas, entre a memória e sua atualização; entre o falso e o real, o original e a cópia. As operações de representação, de novo, atestam esse princípio de reversibilidade, ao dar a ver um animal, um pênis e uma vagina onde estão os formatos de uma berinjela, uma abobrinha e um mamão. Por vezes são os títulos que levam o observador a enxergar, numa pilha de pedras brancas, as bolas de pelo de um cachorro poodle (*Poodle*, 2008) e, em dezenas de melancias de concreto, somente tingidas de verde e amontoadas pelo chão, os capacetes de soldados mortos num campo de batalha (*Batalha*, 2010) – chiste e melancolia convivem nessa amplidão de imagens. Outras peças da artista realizam elipses temporais perturbadoras, de tão instantâneas. Como as esculturas que aludem a um tempo remoto, a um sarcófago egípcio (*Egito*, 2008), à paleolítica vênus de Willendorf (*Vênus*, 2009), muito embora sejam cintilantes, viçosas e quentes. Ou como aquelas que reportam a um fóssil pré-histórico, um item da antiguidade, uma seção geológica e, de súbito, a um estojo de maquiagem, uma substância cremosa, um pedaço de carne, um cristal, uma flor (*Palette*, de 2012, e *Pink photo frame*, *Gérbera*, *Livro de criança*, *Funcional*, *Grutinha com cone e Vale do amanhecer*, todas de 2013). Transmitem a ideia de que são e seriam extemporâneas em qualquer período, inadequadas a qualquer contexto, embora sejam atuantes na “contemporaneidade” na medida em que contestam pressupostos a respeito do presente.

Se uma representação com formas prontas remete à *Cabeça de touro* (1943), de Pablo Picasso, feito com a junção de um selim e um guidão de bicicleta, é preciso considerar que, ao observar um trabalho de Erika Verzutti, não estamos diante da coisa ordinária, e sim de uma peça de bronze com a forma da coisa ordinária, uma mediação que manteve íntegro o volume da fruta, mas transformou aquilo numa das matérias tradicionais da escultura. A operação até coincide com a de Picasso – na composição e decomposição simultâneas de uma figura, quando o processo de formação de uma imagem implica, de saída, a sua deformação; ou no poder transfigurador de realizar a aparência de determinadas coisas na visão de outras. Mas os artistas seguem caminhos opostos: se desde as primeiras colagens cubistas, de 1912, Picasso traz para o campo da arte materiais que não são os da tradição, Erika confere a objetos rotineiros a chance de transmutação em materialidade perene, contrária à natureza perecível dos alimentos, o que, por sua vez, não eleva nada à condição de nobreza. A propósito, a artista tem a sua versão da *Cabeça de touro* de Picasso, chama-se *Boi* (2007), feito com a junção de uma batata-doce e duas mandiocas, em bronze e pintado, uma parte da cabeça como se fosse louça portuguesa, um dos chifres colorido por listras...

O trabalho escancara então – não encobre, não desfaz nem flutua sobre – hierarquias e valorações que designam grandezas, irrelevâncias, o registro chulo, a invenção, a vulgaridade e a elegância,

o “antigo” e o “de hoje”, o “moderno” e o “contemporâneo”, a vanguarda e o kitsch. Expõe em simultâneo aspectos da vida privada, doméstica mesmo, e da dimensão pública da arte, sem subjugar nem igualar uma coisa à outra. Pelo contrário, o trabalho afirma a autonomia da arte diante dos modelos normativos do mundo ao se manter afastado da razão instrumental, longe de destinações práticas e morais; enquanto reduto de uma subjetividade inconformista, ao se deixar às voltas com especificidades da própria linguagem, não em campo protegido, privilegiado ou superior, mas em atrito com outras instâncias da vida.

Quando reprocessa a história da arte, por exemplo, o trabalho extrai daí uma autenticidade para a sua existência, uma autodeterminação, não um comentário ou uma interpretação sobre artistas, obras, escolas, estilos. Referir-se a uma peça de Maria Martins (1894-1973) ou de Jasper Johns (1930) acaba por relativizar o “novo” e ressaltar as recorrências na produção de Erika Verzutti – nos procedimentos, no vocabulário, na gramática, em seu sistema de imitações. Tanto que a alusão a Maria Martins é também um bicho de três patas (Maria, 2007) e a sua versão de Jasper Johns, antes de ser uma lata de café Savarin, é um abacaxi (Jáspera, 2006-2008).¹ Uma espécie de dupla representação, disposta a tirar do cerco institucional capítulos da história da arte, para envolvê-los em um pensamento que tem o delírio e a informalidade em muito boa conta. Um pensamento que se compraz em estabelecer correspondência entre os tocos cilíndricos dos relevos de Sergio Camargo e a organização contígua de pedaços de pepinos (*Pepinos*, 2008, e *Banco*, 2013).

Todos os conteúdos de interesse do trabalho são igualmente relevantes, em suma. Ou melhor, conteúdos normalmente escalonados como “sérios” e “superficiais”, “altos” e “baixos”, são coexistentes, sem que haja supervalorização ou subestimação de algo. Isso é nítido especialmente na produção recente de Erika Verzutti, pelo menos de 2007 para cá. Em trabalhos imediatamente anteriores, talvez os mais fracos dessa obra, realizados entre 2004 e 2006, a artista testa os limites de um repertório estreito de imagens, de figuras que se avizinham umas às outras de antemão, próximas do kitsch. São pinturas em MDF com o formato de vestidos (*Marajoara*, 2004, *Tigresa*, 2005, e *Loba*, 2006), em que proliferam cenas de praia, pôr do sol, bundas em biquínis, flora e fauna exóticas, frutas tropicais, em reiterações sem saída – sem o imprevisto dos confrontos entre materiais diversos, sem transitar perigosamente entre elementos desgastados e outros vigorosos, como faz, aliás, já há algum tempo.

Essa circunscrição de um domínio estereotipado não se estende, portanto, a toda a produção inicial da artista. Embora comece a realizar exposições individuais e participar de mostras coletivas, em galerias e instituições públicas, em meados da década de 1990,² Erika Verzutti delinea uma fisionomia forte e singular para o seu trabalho

1. Erika Verzutti costuma dizer que as referências para trabalhos como esses são “enciclopédicas”, no sentido de que são obras emblemáticas de determinadas produções e cuja reprodução circula bastante em livros e periódicos, especializados ou não. A afirmação acaba por enfatizar a relação mais afetiva do que analítica da artista com as suas escolhas.

2. Graduada em desenho industrial pela Universidade Mackenzie, em São Paulo, em 1991, Erika Verzutti realiza a sua primeira exposição individual em 1995, no Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, dedicado à produção de artistas em início de trajetória profissional.

somente na década seguinte. Em especial com o que ela chama de “vasos”, feitos com punhados de papéis amassados, “moldados” até a constituição de um volume vertical que parasse em pé, a duras penas, numa aglutinação que se parece com um buquê de flores num recipiente. Esses papéis trazem informações “de bastidores” do circuito de arte (listas de obras, contas, correspondência institucional, telefones de artistas, museus, colecionadores etc.), recolhidos pela artista no escritório de uma galeria de arte, ao longo da produção dessas peças (2001-2002).³ Em seguida, a partir de 2003, Verzutti repete esses exercícios de verticalizar os materiais, desta vez com argila não queimada, para a produção de peças pequenas e frágeis, ainda em forma de vaso (*Vaso chinês* e *Bombom*, 2004, *Vaso com bico* e *Rainha*, 2005), mas também de um vulcão (*Vulcãozinho*, 2003), de um pé engessado (*Gesso*, 2003), de um cisne (*Cisne*, 2003), de uma figura inspirada na vegetação mole e curva da pintura *Sol poente* (1929), de Tarsila do Amaral (*Tarsila*, 2003) – a mesma que reaparece em peças de 2011 (*Tarsila com laranja* e *Tarsila com novo*). Talvez, então, se desenvolva no começo de 2000 o gosto por erigir essas formas compridas, magras e fálicas – cuja posição insiste em dar ares de perigo, de quebradiço – que continua a orientar uma porção do trabalho, junto com as fricções que abalam ordens prévias entre ser um bibelô e participar dos impasses da história da arte.

No entanto, por mais que sejam dúvidas, que se constituam de partes díspares, cada uma dessas estruturas se arma para sustentar um organismo, uma situação, uma unidade, afinal. Decerto, uma unidade problemática, ainda assim, com íntegra particularidade. A obra formaliza essa busca por síntese em peças como *Saramandaia* (2006), uma reunião improvável de pequenas esculturas, justamente, em um vaso. Essas miniaturas compreendem, com eloquência, modelos da estatuária clássica (um busto), de objetos decorativos (uma cabeça de cisne), de um determinado repertório da escultura moderna e antropomórfica (com elementos à Henry Moore [1898-1986]), sob um título de telenovela.⁴ Noutro exemplo, *Indigentes* (2008) realiza o encontro, sobre uma extensão de paralelepípedos, de fragmentos de esculturas que, ao menos isoladamente, “não deram certo”, a organizar um todo de dificuldades, fracassos e troços irresolvidos no nível do chão, na sarjeta. Já as esculturas intituladas *Bicho de sete*

3. Que o trabalho ponha para circular em exposições as informações que recolhe do circuito de arte faz lembrar a série *Foi um prazer ou Nice to meet you*, de Jac Leirner (1961), composta por cartões de visita de profissionais do circuito de arte que a artista colecionou durante anos. Esses cartões de curadores, galeristas, artistas, colecionadores etc. surgem na obra de Leirner organizados em linha, um ao lado do outro, de acordo com os elementos gráficos que os caracterizam. *Foi um prazer (negritos)*, por exemplo, reúne os cartões que possuem palavras ou letras em negrito; *Foi um prazer (geométrico)* constitui-se daqueles em que aparecem formas geométricas, e assim por diante. Em seus “vasos” de papel, Erika Verzutti faz algo parecido: no *Vaso chinês* (2001), junta papéis com impressões e escritos em azul; em *Samambaia* (2004), papéis com sublinhas de caneta marca-texto, daí afora.

4. A telenovela *Saramandaia* foi escrita pelo dramaturgo baiano, radicado no Rio de Janeiro, Dias Gomes (1922-1999), e foi ar pela Rede Globo em 1976. O enredo se notabilizou por experimentar na televisão características comuns à vertente literária do realismo mágico ou fantástico, ao ser protagonizado por personagens comuns, porém, com elementos extraordinários (a exemplo do professor que se transforma em lobisomem ou do vereador que tem asas nas costas), envolvidos em situações inexplicáveis, e ao adotar uma linguagem repleta de símbolos e metáforas. Dias Gomes é autor também da peça de teatro *O pagador de promessas* (1959), adaptada para o cinema três anos depois por Anselmo Duarte (1920-2009).

cabeças (2007-2010) exprimem em estado selvagem esse desejo do trabalho de ser algo múltiplo e indivisível: monstruoso pela ideia de assumir diferentes configurações concomitantes, ou de integrar “cabeças” concebidas por outros artistas,⁵ em um corpo irreduzível a congruências ou incongruências apenas. Os resultados resistem a ser a soma das coisas que agrupam, a ser somente uma ou outra dessas coisas, para ligar independências e reciprocidades numa forma única, complexa e sem etiqueta.

Quem sabe essa procura por sínteses não ajude a explicar, também, a motivação da obra de se apresentar por meio de uma consonância de figuras e procedimentos a cada exposição – assim como este livro distribui cinco anos de produção, de 2008 a 2013, entre seções de afinidade. O trabalho parece estabelecer, sim, um conjunto de regras de realização e, dentro desses princípios, instaurar as condições de liberdade para o ataque aos materiais. A individual “Pet cemetery”,⁶ por exemplo, avocava os túmulos de um cemitério de animais como uma variante da linguagem escultórica, desde o título até a presença majoritária do bronze, por sinal, matéria comum a esculturas e lápides, em peças que podiam se apresentar como se estivessem enterradas (*Gato*, 2008) ou com bases acopladas à sua construção (*Egito*, *São Francisco*, *Neo Rex* e *Burro*, todas de 2008), um pouco à maneira de estátuas mortuárias, um pouco à Brancusi. Já em “Missionary”⁷ o erotismo da aproximação física entre dois elementos na constituição de uma escultura era reforçado pelo nome da mostra (a expressão equivalente, em português, é o “papai-mamãe” que designa a posição sexual) e pela aparência de órgãos genitais da maioria das peças (*Escala*, *Tamanho*, *Casada*, *Missionary* e *Beijo*, todas de 2011). Porém, se o encadeamento dos grupos se dava por tais partidos – de glosa temática e com cara de exercício –, os recursos, as soluções e as substâncias eram vários em cada uma das reuniões de trabalho. Com a diferença de que, entre “Pet cemetery” e “Missionary”, as esculturas da artista se apoderam de um grau maior de austeridade: tornam-se sóbrias na finalização, se comparadas com as marcas de solda, os escorridos e os respingos de tinta antes recorrentes. De resto, aquelas deliberações que caracterizam os agrupamentos de trabalho em situações públicas fazem rir, atestam como uma exposição de Erika Verzutti conduz a si mesma com um fundo de comicidade. Como um momento de desinibição, sem dúvida, só que preenchido por um jeito artificial, quase forçado, de se exhibir. Ocorre que as esculturas da artista escandalosamente posam, não se acomodam, não se ajustam, trata-se do inverso da naturalidade. Tampouco respondem a determinações prévias de contexto. Em vez disso, criam as circunstâncias. E isso vale para a maneira como a produção se

5. Em 2010, Erika Verzutti convidou artistas a desenvolver esculturas para um Bicho de sete cabeças. São eles: Adriana Varejão (1964), Alexandre da Cunha (1969), Carlos Bevilacqua (1965) e Ernesto Neto (1964), Damián Ortega (1967), Efrain Almeida (1964), Jac Leirner e Nuno Ramos (1960). A artista também tem obras em colaboração com Leda Catunda (1961), Tiago Carneiro da Cunha (1973) e Tónico Lemos Auad (1968), apresentadas na exposição “Pet cemetery”.

6. Exposição de Erika Verzutti apresentada no Galpão Fortes Vilaça, em 2008. Antes, na Galeria Fortes Vilaça, a artista realiza as exposições “Esculturas”, em 2003, e “À sombra das raparigas em flor”, em 2006.

7. Exposição da artista apresentada também no Galpão Fortes Vilaça, em 2011.

afirma no campo da “arte contemporânea”, avessa aos discursos de polarização entre “forma e conteúdo”, “formalismo e conceito”, “arte e política”, “autonomia e site specific”.

O pensamento rigoroso versus a permissividade na elaboração dos trabalhos aponta, aqui, para uma obra de imaginação indisciplinada, cuja forma é tão somente a sedimentação de seus conteúdos, cuja intervenção no real é interrogativa, sem prescrição de ordem nenhuma. Ou, tal como ocorre em peças recentes de Erika Verzutti (*Monkey box, Art book, Livro de criança*, 2013): eis o ovo no compartimento quadrado da caixa ou do tabuleiro de encaixes, o elemento desconjuntado, fora da conformidade – o que, de saída, denota insatisfação. Um dos traços da cultura contemporânea é a possibilidade de dispor de elementos heterogêneos, vindos de fontes diversas, na ausência de quaisquer compromissos, a evitar marcações fortes, redundando em cinismo e frivolidade, em aglutinações que não têm graça nem são sérias, somente dão de ombros. Pois bem, a obra da artista interage sem rebaixamento com posições de classe e de “círculos” culturais antagônicos; estabelece para tanto um ponto de observância crítico, agudo e desabusado que, ao fazer a correlação entre estruturas sociais e estruturas formais – se quiser, entre o que é tido por exceção e o senso comum, de “bom” e “mau” gosto, culto e tosco –, produz nexos conflituosos, inconstantes, de sedução e enfrentamento entre as partes – daí os corpos em desequilíbrio, descontínuos e desiguais. No fundo, essas esculturas ligam aquilo que o multiculturalismo tenta escamotear, as diferenças. Não compartilham do bom-mocismo da arte contemporânea que aspira a redensões, isto é, não simulam um mundo “melhor”, tampouco fazem a reportagem (em tom de denúncia, como se vê muito por aí) deste mundo. São tumultuosas demais em sua “política” de entrelaçamentos igualitários e de resistência a nivelações. São atraentes e recalitrantes, para não dizer más, ao mesmo tempo.

O caráter disforme da obra de Erika Verzutti – em que o bom humor confiante para colocar as coisas de pé se confunde com a insinuação de um desfazimento melancólico – a aproxima de outras produções tridimensionais que se desenvolvem a partir da década de 1970. Basta pensar em aspectos (de organizações instáveis, escatologia, conotações sexuais, contornos imprecisos, sobras etc.) presentes nas trajetórias do austríaco Franz West (1947-2012), da dupla de suíços David Fischli (1952) e Peter Weiss (1946-2012), dos norte-americanos Cy Twombly (1928-2011) e Mike Kelley (1954-2012) e, entre nascidos no Brasil, de Ivens Machado (1942), Saint Clair Cemin (1951), Sergio Romagnolo (1957) e Paulo Monteiro (1961), por exemplo. Apesar de esses artistas formarem um conjunto bastante heterogêneo – mais ainda se mencionados assim, num bojo e rapidamente –, todos, em comum, tomam o real como um quadro de disparates mundanos. Por consequência, são autores de trabalhos que atuam em desconcerto, por discrepâncias, com forma e matéria que não são coincidentes, com estruturas em dissolução parcial, figurativas ou não, vazias ou rasteiras, na manifestação de uma rebeldia antiautoritária – desviante de ordenações dogmáticas, de pompas, de grandiloquência, e com demonstrações distintas de apreço pela erudição, em especial

pelas condições culturais precipitadas pela modernidade. Além disso, importa reter dessa observação o quanto a geração de artistas brasileiros da qual faz parte Erika Verzutti se vale da convivência cada vez mais sistemática do país com o circuito internacional de arte, sobretudo de 1980 para cá,⁸ assim como tal geração se favorece da experiência cultural “interna”, em marcha desde a primeira metade do século XX, interessada em armar pontos de vista brasileiros para problemas contemporâneos.

Nesse sentido, as peças da artista parecem interrogar – por meio da experiência tátil com o informe e com as coisas corriqueiras – sobre o seu aparecimento e lugar no espaço público: sobre o alcance e a inserção na sociedade do trabalho de arte, um fenômeno de contornos imprecisos, mas, salvo engano, cada vez mais concentrado na atividade econômica, no âmbito espetacular do entretenimento ou na sua redução a instrumento de inclusão social – quem sabe, para redimi-lo do elitismo de que costuma ser acusado. O fato é que os números mobilizados, hoje, pelo sistema de arte, sejam os monetários, sejam os de instituições e agentes, inclusive de “público”, são crescentes e, pelo visto, não têm correspondência com a capacidade de intervenção no debate público da produção artística enquanto forma de pensamento e linguagem, já que, nesse aspecto, mantém-se confinada a um campo de especialistas. De jeito nenhum as esculturas de Erika Verzutti tematizam isso... Agora, talvez internalizem a envergadura da questão quando provocam impactos visuais diametralmente opostos à escala que têm. Porque, a contrapelo de guardar a dimensão das mãos, convidativa de relações intimistas, os trabalhos tendem a causar impressão imediata e duradoura, pela qualidade icônica das figuras e pelas múltiplas associações que desencadeiam: entre instâncias da vida, entre índices das esferas pública e privada, entre diferentes áreas do conhecimento, entre níveis, escalas e ordens de classificação diversos, jamais com um resultado fixo. Há sempre muito a perceber naqueles rastros de manipulação. Mesmo quando assomam à estatura humana, encontra-se lá patente o manuseio das superfícies. Manejo pelo qual a artista imprime ritmo aos volumes, uma velocidade de movimentos, uma ansiedade por fazer e permutar as propriedades de seus materiais, em decisões discordantes umas das outras, que determinam a alternância de trechos amarrotados, lisos e salientes, brilhantes e opacos, pesados e leves, em cores vibrantes ou não, em jogo notável de concentração e propagação de energia. Um desejo, por fim, de perturbar, pensar e sentir o entorno enquanto materialidade passível de combinatórias e alterações. Até chegar a uma visualidade bruta, assombrosa, divertida e excitante. Difícil de dominar, como seria com um bicho de sete cabeças.

8. A internacionalização da arte feita no Brasil é normalmente mensurada pela circulação de trabalhos de artistas brasileiros no exterior e, vice-versa, pela circulação de trabalhos de artistas estrangeiros no país. Contudo, cabe ressaltar aqui outro fenômeno sintomático desse processo, que é a procura de um grupo de artistas brasileiros por cursos universitários no exterior na década de 1990. Erika Verzutti, por exemplo, cumpriu pós-graduação no Goldsmiths College, em Londres, na Inglaterra, onde obteve o título de Associate Research Student in Fine Arts, em 2000, e onde estudaram Tonico Lemos Auad e Tiago Carneiro da Cunha, no mesmo período. Entre outros, Rivane Neuenschwander (1967) e Alexandre da Cunha estudaram no Royal College, em Londres; Mauro Restiffe (1970), no International Center of Photography, em Nova York, nos Estados Unidos; Débora Bolsoni (1975), na Saint Martin's School of Art, também em Londres.