



**ESCULTURA
E GRAVIDADE**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

LUCAS RIBEIRO DE MELO COSTA

ESCULTURA E GRAVIDADE

São Paulo

2023

Lucas Ribeiro de Melo Costa

Escultura e Gravidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Linha de Pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, sob orientação do Prof. Dr. José Paiani Spaniol.

São Paulo, 2023



Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp.
Dados fornecidos pelo autor.

C837e Costa, Lucas Ribeiro de Melo, 1989-
Escultura e gravidade / Lucas Ribeiro de Melo Costa. - São Paulo, 2023.
174 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Escultura. 2. Escultura moderna. 3. Arte moderna - Séc. XXI. I. Spaniol, José Paiani. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 731

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Lucas Ribeiro de Melo Costa

Escultura e Gravidade

Prof. Dr. José Paiani Spaniol (orientador)

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo (I.A. Unesp)

Prof. Dr. Maurício Pinto Adinolfi (FASM)

Profa. Dra. Cláudia Maria França da Silva (UFES)

Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade (ECA-USP)

Data de aprovação: 30/03/2023

Agradecimentos

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001"

Agradeço a companhia, amizade e carinho de Agnus Valente (*in memoriam*), meu primeiro orientador. Também sou muito grato à confiança que José Spaniol teve em mim, por aceitar me orientar durante o andamento dessa pesquisa e por me dar conselhos tão valiosos. A Maurício Adinolfi e Sérgio Romagnolo pela leitura e sugestões precisas durante a qualificação. A Túlio Pinto, Bruno Caçado e Mário Ramiro pelas conversas tão importantes, e que se somaram à pesquisa. Ao comprometimento e disponibilidade de Cláudia França, Rosângela Leote e José Leonardo. Aos amigos Alexandre Villas Boas, Daniel Ferracioli e meus familiares João Felipe, Verediano Costa, Vanderlena Costa, Juliane Costa e Tiago Costa que me ajudaram diretamente neste trabalho. Também sou muito grato à minha esposa Bárbara Bosco, pelo apoio essencial em todas as etapas dessa pesquisa.

Por fim, agradeço ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp, pelas ferramentas necessárias para o andamento do projeto, bem como a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo fomento à pesquisa.

Resumo

Esta pesquisa aborda minha produção artística recente, e se desenvolve a partir das características estruturais percebidas com esses trabalhos. São discutidos os efeitos da força gravitacional nessas obras através de uma contextualização do tema em torno de uma tradição escultórica. A abordagem sugere que os procedimentos artísticos, a partir da escultura moderna, assumiram mais frequentemente características instáveis de produção — tensão, risco, impermanência, desequilíbrio etc. A gravidade, portanto, é sugerida nesta tese não apenas como um fundamento estrutural, mas também como um elemento essencial para a leitura das obras tratadas aqui.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Escultura; Gravidade.

Abstract:

This research addresses my recent artistic production, and develops from the structural characteristics perceived with these works. The effects of gravitational force on these works discussed through a contextualization of the theme around a sculptural tradition. The approach suggests that artistic procedures, starting with modern sculpture, more often assumed unstable characteristics of production — tension, risk, impermanence, imbalance, etc. Gravity, therefore suggested in this thesis not only as a structural foundation, but also as an essential element for reading, the works discussed here.

Keywords: Contemporary Art; Sculpture; Gravity.

SUMÁRIO

1	Nota preliminar	15
2	Introdução	17
3	Escultura: equilíbrio e instabilidade	21
4	Castelo de cartas	36
5	Davi	49
6	Trabalho & Renda	74
7	Meritocracia	85
8	Considerações finais	96
	Referências	99
 Apêndice:		
	Conversa de ateliê	
	Conversa com Túlio Pinto	106
	Conversa com Bruno Cançado	131
	Conversa com Mario Ramiro	152



Nota preliminar

Sempre me interessei pela forma que o Matisse encarava a arte. Para ele, mesmo durante a guerra, com o aprisionamento de sua esposa e filha, a coisa mais importante a se pintar era um arranjo de flores, uma dança ou algo que a vida nos oferece em sua melhor forma. Afastar problemas passageiros e se concentrar em coisas essenciais para o trabalho era a forma que Matisse mantinha seu “sol na barriga”, como observou Picasso.

Esta tese foi construída a partir de trabalhos e textos realizados durante 2019–2022, período em que houve diversas mudanças no contexto brasileiro, e que foram agravadas com a Covid-19. Muitas dessas mudanças me afetaram diretamente. Eu já vinha por algum tempo produzindo poucos trabalhos e, com esse cenário atual, eu não encontrava mais sentido na ética matissiana.

Os trabalhos reunidos nesta tese, bem como os textos que resultaram dessa prática artística, expressam uma espécie de *zeitgeist*, pois discutem coisas gerais que eu esbarrei em minha vivência particular, trabalhando recluso em Hortolândia, cidade do interior de São Paulo. O local de trabalho foi um ateliê improvisado em uma casa em construção, lugar ideal para as experimentações com os materiais que eu sempre me interessei. O ateliê foi meu canteiro de obras, emulando aquele espaço em construção.

Matisse não queria que cobrissem o seu sol, pois estava trabalhando. É uma ética louvável, e que admiro mais ainda. Eu não consegui fazer desta forma, fiz o que me afetou, encontrei outras soluções, e aprendi a apreciar o Picasso de Guernica. Mas espero que, de alguma forma, os trabalhos apresentados aqui guardem algum mormaço, ou mesmo um pouco do sol que aparece em um dia nublado, para eu também colocar em minha barriga.

Introdução

Em meu trabalho, os procedimentos utilizados estão às voltas de um certo raciocínio escultórico, mas que por sua vez, necessitam de outros domínios para se materializar. O vocabulário da arquitetura — e de outras áreas correlatas à construção civil — influenciam meu processo criativo de forma bastante decisiva, pois além de fazerem parte de um contexto de trabalho, também inserem dados fundamentais para minha reflexão. Devido ao modo de construção desses trabalhos, a força da gravidade (equilíbrio, instabilidade, peso, leveza) percebida no sistema estrutural dessas obras, geralmente instável, apresenta-se como um fio condutor de minha pesquisa.

Desta maneira, o primeiro capítulo da tese, chamado “Escultura: equilíbrio e instabilidade”, apresenta uma breve contextualização histórica de questões importantes para esta pesquisa, de maneira que seja possível compreender uma genealogia artística dos trabalhos discutidos nos capítulos posteriores. Esse capítulo discute as leis da gravidade e suas consequências em uma parcela da produção escultórica. A abordagem sugere que os procedimentos artísticos, a partir de Rodin, assumiram com mais frequência características instáveis de produção — tensão, risco, impermanência, desequilíbrio etc.

No segundo capítulo, apresento a instalação *Castelo de cartas* (2019), de minha autoria, em comparação com a série *Prop Piece* (1968–87), do artista norte-americano Richard Serra. O texto analisa o sistema estrutural desses trabalhos e sua relação direta com a força da gravidade. A instabilidade percebida nesses trabalhos, portanto, não é entendida somente como uma característica desses arranjos, mas também como elemento essencial para o entendimento dessas obras — seu assunto.

No terceiro capítulo, apresento o trabalho *Davi* (2021), e como forma de contextualizar a temática desta escultura, desenvolvo uma leitura da batalha de Davi contra Golias em três atos, e a partir da análise de três escultores: um *Davi* estratégico em Michelangelo Buonarroti (1504); um *Davi* enérgico em Gian Lorenzo Bernini (1624); e um *Davi* glorioso em Donatello (1440). Dessa maneira, a alegoria do Davi bíblico é construída de acordo com as características específicas dessas obras, levando em consideração a poética que as envolve, bem como seus respectivos contextos de produção. Assim, procuro estabelecer um diálogo entre a tradição artística e a metodologia aplicada em meu trabalho, propondo uma leitura mais desconfiada dessa alegoria nos dias de hoje.

No quarto capítulo, apresento duas versões da obra *Trabalho & Renda* (2021), feitas com placas de concreto em situação de equilíbrio instável, mantidas em determinada configuração por uma cinta de carga. Os aspectos construtivos do trabalho tendem para uma leitura baseada em seu título, de modo que a abordagem do texto esteja mais ligada ao contexto social atual. O capítulo analisa o equilíbrio físico do trabalho e sua possível transfiguração em um equilíbrio teórico das palavras “trabalho” e “renda”. A partir dos procedimentos utilizados nesse trabalho, foi possível uma aproximação com as obras de Chris Burden — *1 Ton Crane Truck* (2009); *Porsche with meteorite* (2013) — e com o trabalho de José Resende — *Corpo de Prova II* (2015).

No quinto capítulo, apresento o trabalho *Meritocracia* (2021), que também está relacionado diretamente com o assunto que seu título prevê, e construído a partir de materiais cujas funcionalidades pudessem ser aproveitadas na escultura. O trabalho é constituído por um grande feixe feito com escoras de eucalipto. No centro do arranjo, uma dessas escoras está sustentada no topo pelas outras que estão na base. Sugiro no texto que as características dos materiais utilizados, bem como

sua configuração formal no espaço, parecem mimetizar o título do trabalho. Isso me aproximou de dois trabalhos de Cildo Meireles: *Babel* (2001) e *Inmensa* (1982-2002).

A última seção desta tese, denominada “Conversa de ateliê”, é um espaço de conversas mais informais sobre a prática artística. Os diálogos desta seção são importantes, pois apresentam pontos de vista de outros artistas em torno de assuntos tratados na pesquisa, ou que são complementares a ela, mas que não caberiam na estrutura geral da tese.

A primeira conversa foi com o artista Túlio Pinto sobre pontos em comum de nossas poéticas. O assunto central dessa conversa foi a força gravitacional e a inserção de trabalhos que lidam com o equilíbrio físico de forma mais limítrofe no circuito artístico. Já na segunda conversa, com o artista Bruno Cançado, falamos sobre aspectos de seu trabalho e sua relação com a arquitetura e saberes populares ligados à construção civil. Na última conversa dessa seção, realizada com o artista e professor Mario Ramiro, discutimos sobre a ausência parcial da força gravitacional em seu trabalho *Gravidade Zero*, e como questões relacionadas ao espectro invisível influenciam seu processo artístico.

É importante ressaltar que essa pesquisa, sendo de cunho prático/teórico, foi construída a partir de questões percebidas com o trabalho artístico desenvolvido, ao mesmo passo que se constituiu um corpo teórico sobre o assunto. Por isso, esta tese não pretende ser uma revisão histórica da arte, mas sim uma abordagem ensaística de artistas e obras que foram importantes para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Escultura: equilíbrio e instabilidade

Antes de se dirigir para algo específico, geralmente a escultura indica sua própria condição no plano tridimensional; ou seja, a maneira como ela — a partir de sua configuração — consegue se manter. Grande parte das questões ligadas ao desenvolvimento da linguagem escultórica parece surgir de sua fisicalidade, pois normalmente a escultura nasce de um ou mais volumes que estão sujeitos às leis da gravidade. Desde os monolitos empilhados de *Stonehenge* ou até mesmo a produção tridimensional contemporânea, estamos submetidos a essa condição essencial, seja diretamente ligada ao trabalho, ou mesmo indiretamente através do espaço que ele ocupa.¹

Partindo dessa premissa, é natural que a atividade escultórica se desenvolvesse em torno de sua própria estrutura para que, dessa forma, pudesse prosseguir com seus assuntos mais específicos. A história da escultura pode ser abordada pelos exemplos que solucionaram esses problemas técnicos estruturais, pois a maneira que cada escultor encontrou de dominar o plano tridimensional, de uma forma ou de outra, influenciou diretamente no tratamento dos temas e, conseqüentemente, nos seus respectivos programas artísticos. Em alguns casos — com mais frequência na arte moderna e contemporânea — o assunto da escultura foi justamente a sua própria condição estrutural.

A ideia de equilíbrio na escultura, portanto, não é apenas formal (como em outras linguagens), mas também físico. Para determinado volume ser concebido em nossas escalas ou dimensões, é necessário que ele consiga primeiramente se manter estável. Somente a partir desse equilíbrio físico é que

¹ Há obras que procuram subverter ou minimizar a força gravitacional, como é o caso de propostas artísticas através de expedições espaciais. Para uma discussão mais aprofundada, confira nesta tese a “Conversa com Mario Ramiro” (pp. 152-173), sobre o seu trabalho *Gravidade Zero*.

se consegue avançar para um equilíbrio formal e outras questões desdobradas a partir dessas relações — seu discurso.

Como a escultura é quase indissociável das regras da gravidade, parece que a sua lógica de construção, justamente por essa sua condição no mundo, acabou mudando vagarosamente, ou até muito pouco: um volume criado a partir de bases firmes ou apoiado em pedestais igualmente seguros (PIZA, 1999). A tradição da escultura foi consolidada às voltas desses elementos essenciais para a linguagem. Para que ela mesma existisse, tinha que se estruturar no espaço de acordo com sua própria configuração — matéria, volume, peso, estrutura etc.



Rodin, *Monumento a Balzac*, 1891–97
Modelo final em gesso

Balzac, em direção à luz, meia-noite, 1908
Fotografia de Edward J. Steichen, na
área externa do ateliê de Rodin, em
Meudon, a pedido do artista.
Artists Rights Society (ARS), New York

Desvio de Balzac

Com a arte moderna, esse caráter mais tradicional da linguagem, que era o de agregar massas de modo bem equilibrado em torno de um eixo, parece perder sua hegemonia. A atividade escultórica passou a desafiar esse eixo de gravidade mais definido, incluindo em seus procedimentos alguns elementos que desestabilizavam esse equilíbrio mais

estável.² A pose levemente desequilibrada do *Monumento a Balzac* (1891–97), de Auguste Rodin (1840–1917), é uma das esculturas — talvez a primeira — que inaugura essa tradição moderna.³



Rodin,
Monumento a Balzac, 1891–1897 Bronze,
1898. 270 x 120 x 128 cm.
Musée Rodin, Paris

Antes dessa encomenda, já era sabido o interesse de Rodin pelas esculturas gregas incompletas⁴ e as peças inacabadas de Michelangelo, bem como as soluções plásticas que o escultor desenvolveu a partir dessas influências. Isso afetou diretamente seu modo de criar e conseqüentemente a aparência final de seus trabalhos.⁵

Algo a que talvez não tenhamos dado muita atenção é o fato de *Balzac* intensificar com sua aparência algumas sensações de solidez e altivez⁶ justamente pelo ângulo pouco utilizado na escultura até então: um eixo perpendicular que não sugere estabilidade, apesar de enfatizar o seu peso. Essa é uma abordagem possível para entendermos as frentes que esse trabalho abriu para a escultura moderna.

Comissionado em 1891 pela *Société des gens de lettres de France*, essa escultura foi rejeitada pela comissão justamente pelas suas características pouco usuais. Foi considerada como um bloco de gesso desajeitado que não explicitava as

² Na física, temos 3 tipos básicos de equilíbrio: equilíbrio estável (quando um objeto retorna em sua situação de equilíbrio após ser afastado dessa posição); equilíbrio instável (quando um objeto se afasta cada vez mais de sua situação de equilíbrio após ser afastado dessa posição); equilíbrio indiferente — quando um objeto tem a sua posição alterada e, mesmo assim, mantém a sua situação de equilíbrio (MARQUES; UETA, 2007).

³ Rodin estabeleceu novas formas de lidar com a ideia de monumento e de uma certa incorporação da figura à sua base, inaugurando questões da escultura moderna. Segundo Wittkower (2001, p. 243–263), Rodin foi o primeiro artista que reuniu atributos para a constituição de novos paradigmas para a arte do séc. XX.

⁴ Rodin colecionava esses fragmentos de esculturas no jardim de seu ateliê, em Meudon. Essa coleção influenciou seu trabalho diretamente, conforme suas conversas com o poeta Paul Gsell. Cf.: Rodin; Gsell (1990).

⁵ Cf.: Wittkower (2001, p. 243–263) para um detalhamento do método de trabalho de Rodin e as marcas gestuais deixadas na superfície de suas esculturas, desde a junção de moldes até as forjas em bronze.

⁶ Steinberg (2008) já tinha chamado a atenção para o fato de Rodin restaurar na escultura estados psicológicos internos, ou mesmo um emocionalismo exagerado quando comparado aos artistas modernos. O próprio Rodin assumia essa subjetividade em seu trabalho, suspeitando que esses fatores pudessem inviabilizar a encomenda, conforme suas cartas atestam (KRAUSS, 2009, p. 132).

características que os membros da academia julgavam dignas para o poeta homenageado.⁷ De fato, o projeto de Rodin desviava muito dos atributos esperados para um monumento.⁸ É uma peça que mais omite informações do que esclarece; somado a isso temos esse ângulo que desequilibra a postura e desajeita a figura.

Com esse trabalho, podemos entender o processo de Rodin, que estava interessado na construção de uma figura a partir de elementos díspares (modelagem, junções de moldes etc.) somados a um eixo impreciso. É justamente a escolha desse eixo que deve ter obrigado o artista a incluir uma base horizontal mais alongada para que a figura pudesse se constituir naquele ângulo. Essa figura se eleva por uma das extremidades da base, havendo uma extensão suficiente até a outra ponta, exatamente para manter o peso da figura em equilíbrio.

Como uma espécie de alavanca, essa base se altera proporcionalmente de acordo com a altura de cada estudo realizado para esse monumento. A versão final foi precedida de outros modelos distintos, mas que tinham em comum um posicionamento corporal irregular, sugerindo uma solução mais voltada ao seu sistema estrutural.

Para efeito de comparação, podemos nos lembrar dos procedimentos escultóricos que sempre estiveram coordenados em prol de uma estrutura mais centralizada. Desde os *kouroi*⁹ da Grécia antiga, que tinham uma massa



Rodin, *Estudo final de Balzac*, 1897
Fundição em bronze, 1972
106 x 44,5 x 41,9 cm.
The Metropolitan Museum of Art,
Nova York

⁷ Rodin trabalhou 7 anos nesse projeto, entre estudos em pequena escala até um modelo em gesso de um pouco mais de 2 metros. Os resultados em bronze desse trabalho só foram realizados após sua morte, assim como a versão instalada no Boulevard Raspail, em 1939.

⁸ Krauss se refere ao *Balzac* de Rodin como uma negação ao monumento tradicional, pois há no projeto uma ausência do local fixo para sua exposição. Dessa forma, a ideia de monumento (e a escultura moderna) se torna “uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial” (2009, p. 132).

⁹ *Kouroi* (plural de *Kouros*) é uma forma de representação humana masculina desnuda que os escultores gregos arcaicos tinham adotado dos egípcios. Essas figuras tinham uma simetria rigorosa e menos natural que a escultura grega posterior.

muito concentrada e postura enrijecida, passando pela distribuição harmônica dos volumes das figuras em *Contrapposto*¹⁰, até às composições mais dinâmicas das esculturas barrocas, o método mais funcional era o de estabelecer um volume mais concentrado, de modo que essas figuras conseguissem se sustentar sem grandes artifícios pelas suas bases.

Com exceção dos gregos arcaicos (que assimilaram o ideal egípcio), sempre houve uma necessidade de incluir elementos que pudessem trazer naturalidade e/ou dinamismo na atividade escultórica ocidental, seja pelas formas de composição ou mesmo pelo posicionamento dessas figuras.

Rodin também produziu trabalhos seguindo esses paradigmas, como a obra *Idade do bronze* (1876–77) exemplifica muito bem¹¹; mas no caso do seu *Balzac*, notamos uma mudança em seu método compositivo, que é essa modelagem em torno de um eixo mais agudo e que, de alguma forma, consegue estabelecer um certo dinamismo e suscitar as características basilares da escultura através de um aparente desequilíbrio.

Como dito anteriormente, ao levantar uma peça fora do prumo, Rodin acabou acentuando sua estrutura, colocando-a em um limite estrutural; algo muito parecido quando se discute a torre de Pisa. Se retirarmos todas as camadas temáticas da escultura, inclusive a réplica da capa do próprio



Bonanno Pisano; Diotisalvi
Torre de Pisa, 1174–1372
 Mármore branco, 57 m.
 Piazza del Duomo, Pisa, Itália.

¹⁰ O *Contrapposto* (em italiano) é uma forma de representação da antiguidade clássica, em que um dos pés da figura, recebe o peso do corpo. Essa postura insere diversas curvaturas na estrutura corporal da figura representada: o joelho arqueado da perna em repouso promove um giro leve da pélvis, o arqueamento de compensação da coluna e a inclinação de ajuste dos ombros e cabeça. O *Contrapposto* é, então, uma forma de representar o corpo humano de maneira mais natural e harmoniosa — idealização característica de toda a arte grega subsequente (JANSON, 1996, p. 60).

¹¹ Rodin levou esses ideais clássicos a tal ponto que o mesmo foi acusado de fundir essa escultura a partir do molde de um modelo vivo, e não de modelar (criar) o próprio trabalho. Apesar de Rodin já manter um intercâmbio entre escultura e fotografia desde 1860, quando começou a usar registros fotográficos de suas obras durante seu processo criativo, essa acusação pode ter levado o artista a registrar (convidando e dirigindo fotógrafos) seu processo criativo com mais frequência (PINET, 2009).

Balzac com a qual Rodin o vestiu, continuaremos com essa ideia estrutural da figura, pois é difícil não notar o desalinhamento da peça e o peso que isso manifesta.

(...) o *Balzac* é uma escultura *acerca* da gravidade: o empuxo da figura para cima a partir de uma base inteiramente horizontal, sua estabilidade ameaçada outra vez pela força da gravidade, enquanto a cabeça pesada, fundindo-se com os ombros, leva a figura a inclinar-se perigosamente para trás. O *Balzac* representa o ponto em que, de atributo da figura, como acontece nos estudos, a gravidade torna-se o tema da própria escultura (TUCKER, 2001, p. 149).

A partir de questões estruturais desse monumento, há uma produção de sentido nessa escultura. Notamos que as discussões em torno de *Balzac* muito provavelmente emergem dessa aparente instabilidade que Rodin inseriu no monumento. A figura é ativa justamente pelo peso que aquilo revela, seu aparente desequilíbrio deflagra essas sensações.

Um movimento similar (e de continuidade) a essa forma de pensar a escultura foi trabalhado por Edgar Degas (1834–1917). Seria natural o artista perceber as condições da gravidade quando observava os movimentos das bailarinas. Nesse caso, temos elementos mais claros da tentativa de equilíbrio formal através dos próprios volumes.



Edgar Degas, *Grande Arabesque*
(*Arabesque sobre a perna direita, mão direita
perto do chão, braço esquerdo estendido*),
1882–1895. Bronze, 27,5 x 42 x 20 cm.
Fotografia de João Musa.
Acervo MASP, São Paulo

Grande parte de suas esculturas, para funcionarem, deviam respeitar um equilíbrio baseado nas regras de peso e contrapeso dos materiais. Degas, inclusive, trabalhava com cera e estruturava suas massas com pedaços de pano e arame, nada muito consistente. Isso pode sugerir que Degas considerava uma *boa forma* quando a mesma conseguisse autossustentar-se; ou seja, aquele movimento só poderia ser realizado se a figura (escultura) conseguisse ficar de pé. Dessa maneira, se o movimento estava correto, seu equilíbrio formal seria uma consequência harmônica (Ibid., p. 154).

Devemos nos lembrar que uma escultura não tem sistema nervoso, nem espinha dorsal, nem mesmo músculos e articulações para que essa atividade se torne fácil. Pelo contrário, é um trabalho complexo de compensação de peso em torno de uma base pequena. A questão do tempo também não corrobora com a escultura, visto que essa linguagem tende a perpetuar um movimento corporal que acontece muito rapidamente na vida real. O procedimento acaba se tornando uma espécie de “prova dos nove” dessas estruturas.

Essas hipóteses ganham mais consistência se acompanharmos um trabalho serial de Degas, chamado *Grande arabesque* (1882–95). Essa série adota o nome de uma pose de balé, e que representa a evolução desse movimento demonstrando o equilíbrio da bailarina, em que uma perna é usada como base e a outra permanece estendida atrás. Esse movimento é um exemplo claro de peso e contrapeso que o corpo faz para se manter equilibrado. Apesar da escala reduzida, as diversas esculturas dessa série indicam o interesse do artista pelo movimento corporal e de suas soluções técnicas para estabelecer um equilíbrio estrutural.

Parece que as esculturas de Degas se tornam mais graciosas (entendido aqui como leve) quando as mesmas quase se desprendem da base; ou seja, quando esse corpo está em uma situação de equilíbrio instável, percebido como temporário devido à distribuição dos volumes.

Grande arabesque se assemelha muito com os experimentos seriais que Eadweard Muybridge (1830–1904) produziu ao tentar decifrar o galope dos cavalos. Degas, inclusive, fez também algumas esculturas retratando o instante em que esses animais saltam. Em alguns casos ele ignorou a estrutura geral dessas peças e incluiu apoios funcionais nessas esculturas apenas para manter determinada posição.¹² Em outras versões, essa figura foi construída de tal maneira que o cavalo se sustenta apenas com as patas traseiras, servindo-lhe de base. A última solução parece mais convincente, pois além da peça se equilibrar naturalmente, há uma ideia mais ajustada de dinamismo da forma — muito presente nessa época.

Mais enfático que o *Balzac* de Rodin, Degas conseguiu incluir nessas esculturas o equilíbrio formal a partir do equilíbrio físico. Só que esse equilíbrio não é tão estático: ele é gerado a partir da contraposição dos volumes; por isso, sua escultura parece até mais dinâmica. Não é uma inclinação de massas até o limite, como *Balzac* de Rodin, tende mais para um equilíbrio delicado entre essas massas, tal como o balé.

Essa primeira geração de artistas modernos tinha incluído nas práticas escultóricas algumas noções de equilíbrio e movimento muito diferentes do que conhecíamos até então. Uma parcela da produção moderna estava ligada a alguns temas da sua época (dinamismo, sequencialidade, fragmentação etc.) e, muito provavelmente, os conceitos básicos da escultura (permanência, solidez, equilíbrio etc.) também foram se tornando mais flexíveis, incluindo em seu programa alguns elementos que desestabilizavam essa lógica escultórica tradicional mais ligada à modelagem ou entalhe em torno de um volume que coincide com seu centro de gravidade.



Degas
Cavalo trotando, com as patas levantadas,
1889–1890
24 x 28 x 12,2 cm.

Cavalo que se levanta (cavalo iniciando o salto de obstáculo), 1890–1900
Bronze, 24 x 43 x 24,5 cm.

Fotografias de João Musa
Acervo MASP, São Paulo

¹² Com procedimentos técnicos muito similares, Rodin também tentou algumas soluções dessa natureza em estudos preliminares de *Balzac* (WITTKOWER, 2001, p. 243–263).

De certo modo, Rodin e Degas conseguiram relacionar melhor a escultura e sua base, incorporando o pedestal ao projeto estrutural de suas composições. Posteriormente, essa função do pedestal foi problematizada na modernidade e está mais aparente na obra de Constantin Brancusi (1876-1957), por exemplo, em que a escultura se torna uma espécie de continuidade do pedestal.¹³ Esses fatores possibilitaram o surgimento de novos procedimentos e, com isso, houve uma ampliação da maneira que a escultura se relacionava com o espaço.

Para a discussão levantada aqui, um exemplo que pode ilustrar essa mudança de paradigmas na escultura moderna são os *móviles* de Alexander Calder (1898–1976). Esses *móviles* foram construídos a partir de estruturas articuláveis e apoios mais instáveis, sem uma base definida.¹⁴



Calder, *Orange under table*, 1949 Folha de metal, haste, arame e tinta 182,9 x 208,3 cm. MCA Chicago

Orange under table (1949) é um bom exemplo de como esses elementos se dão no espaço. Calder construiu essa escultura apoiada sobre uma mesa – e dialogando com ela. É um jogo muito delicado de equilíbrio entre as partes de metal que estão acima dessa mesa e a forma laranja abaixo da mesma, constituindo uma complexa composição entre as partes através de um balanceamento desses volumes/formas.

Esse equilíbrio formal é intrínseco ao equilíbrio físico. A instabilidade do sistema se manifesta nessa cumplicidade de formas e materiais arranjados de maneira delicada e quase flutuante. Não tem arestas: a mesa, o espaço, a estrutura, as correntes de ar, as cores, enfim, tudo se torna escultura, apesar da ausência de solidez.

¹³ Para uma discussão sobre “perda” do pedestal na escultura durante o pós-modernismo, Cf. Maderuelo (1994).

¹⁴ Em conversa com Selden Rodman (1957, p. 139), Calder disse “que a arte era muito estática para refletir nosso mundo de movimento.” Quando visitou o estúdio de Piet Mondrian, em 1930, e viu as placas e tiras de papelão colorido na parede, pensou: “Não seria divertido se elas oscilassem?” Nas semanas que se seguiram, Calder criou seus primeiros objetos autônomos de chão (*Stabiles*). Nesses trabalhos, já é possível notar um esquema estrutural mais frágil, sem base, e a ausência de um centro de massa bem definido.

Instabilidade e Autorreferência

No início dos anos 60, essa aparente fragilidade dos equilíbrios e mutabilidade das estruturas acaba acentuando-se: Jean Tinguely (1925–91), que tinha um trabalho inicial muito próximo dos *móviles* de Calder, passa a fazer esculturas com motores instalados nas mesmas, de modo que o movimento fosse decisivo e operante na recepção dessas obras. Se em Calder a composição se baseia a partir de uma aparente fragilidade e leve movimentação das partes, Tinguely promove um cinetismo de motores, em que a composição se movimenta de forma muito ágil. A escultura passa a ser um motor das formas e a sua composição se baseia nesse sistema mutável.

Tinguely chega ao ponto de instalar nos jardins do MoMA uma “máquina-escultura” que, além de se movimentar, era projetada para se autodestruir, questionando ainda mais sua estabilidade. *Homage to New York* (1960) é um trabalho muito distante das convenções da escultura, até mesmo da moderna; ele é mais um mecanismo performático e não funcional do uso das máquinas. Na verdade, existem várias abordagens desse projeto e modos de leitura, inclusive feitas pelo próprio Tinguely (HANOR, 2003). O fato convergente é que a falência programada desse dispositivo “meta-mecânico”¹⁵ atesta a indefinição do projeto e o desinteresse pela permanência.

Nesse caso, há uma ampliação da linguagem que desemboca e agencia outros vocabulários para a construção de sua lógica. O próprio artista operou a instalação que, por sua natureza, não durou mais que 27 minutos naquela noite. Foi uma espécie de atividade performática em que não faz muito

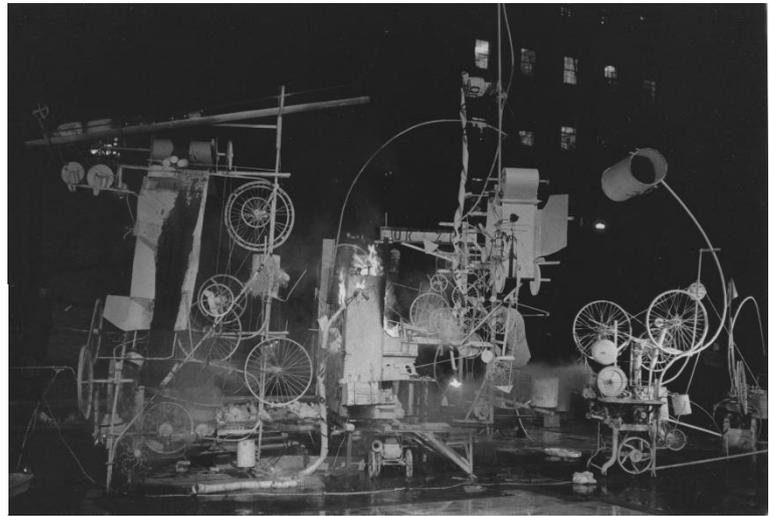


Jean Tinguely
Metamechanical sculpture untitled, 1954
 Private Collection Potsdam
 Fotografia de Christian Baur, 2016

¹⁵ Em 1954, o historiador da arte Pontus Hultén sugeriu para Tinguely o termo “Méta-mécaniques” (dispositivos meta-mecânicos) para as construções do artista. O prefixo grego “méta” pode significar “junto com”, “depois” ou até “além”. Tinguely passou a intitular diversos trabalhos com esse prefixo justamente para indicar a mutabilidade dos trabalhos (MUSEUM TINGUELY, 2019).

sentido uma nomenclatura bem definida. A instabilidade de todo o sistema é talvez um dos motivos principais para que Tinguely utilizasse vocabulários tão distantes da escultura.

Jean Tinguely
*Homage to New York: A Self-Constructing
 and Self-Destroying Work of Art*, 1960
 Dimensões variáveis
 Fotografia de David Gahr, durante o
 evento — 7 mar. 1960
 MoMA, Nova York



A partir dos anos 60 é possível sugerir que, com os novos métodos propostos, a instabilidade já era uma característica muito presente na produção tridimensional.¹⁶ Isso contribuiu para que o próprio entendimento dessa linguagem (seus procedimentos) modificasse com as próximas gerações. O aparente desequilíbrio que já estava contido em Rodin, vai se acentuando e, aos poucos, se transformando em método de trabalho na arte contemporânea.

Ações como empilhar, equilibrar, montar, tensionar etc. eram introduzidas no vocabulário escultórico: Richard Serra (1938) chega até a criar uma lista com esses verbos¹⁷, indicando assim, um posicionamento frente à linguagem, como já é flagrante em seu trabalho inicial *One Ton Prop (House of Cards)*, feito em 1969, a partir de 4 chapas de chumbo apenas equilibradas entre si no espaço expositivo.

¹⁶ O termo “tridimensional” foi muito utilizado pelos artistas dessa geração. Os minimalistas, por exemplo, já tinham usado outras nomenclaturas para discutir seus trabalhos, admitindo uma ineficácia do termo “escultura” em suas respectivas pesquisas. Apenas Carl Andre continuou a usar o termo “escultura” para se referir aos seus trabalhos (BATCHELOR, 2001, p. 14–15). Posteriormente, Richard Serra também utiliza “escultura” para tratar de seus trabalhos, como veremos no próximo capítulo.

¹⁷ Richard Serra, *Verb list*, 1967–68.

Desde Calder, os trabalhos discutidos aqui não carregam mais referenciais externos, como era o caso dos trabalhos figurativos/naturalistas de Rodin e Degas. No entanto, Serra parece não se importar nem mesmo com os elementos formais de seu trabalho — no sentido moderno de criar formas, eleger cores etc. Dessa forma, Serra acaba se afastando, também, dos móveis de Calder — e até mesmo dos dispositivos “meta-mecânicos” de Tinguely.

Isso porque nos *móviles* de Calder, há uma intenção clara em “zerar” o peso da matéria com aquelas estruturas flutuantes e através de um equilíbrio elaborado de modo mais estético — peso, forma e aparência. É um procedimento que atribui leveza ao sistema todo.



Richard Serra
One Ton Prop (House of Cards), 1969
 4 placas de chumbo
 122 x 122 x 2,5 cm. (cada placa)
 Richard Serra/ Artists Rights Society
 (ARS), New York

Já no caso de Serra, essa matéria está colocada da forma mais ostensiva. As chapas nem sequer são transformadas, no sentido de agregar qualidades alheias ao material. A peça é equilibrada de uma maneira que o peso é evidenciado. Seu assunto é o peso; portanto, o equilíbrio dessas chapas acaba se tornando uma condição central. Qualquer desvio desse pensamento omitiria o que está em jogo: as chapas, cada uma pesando 250 quilos, estão ali da maneira mais crua e com o material mais pesado possível — o chumbo. O problema de Serra era justamente equilibrar esse arranjo de maneira

simples e autossustentável, sem nenhuma chance ao simulacro ou à subjetividade.

O peso é um valor para mim. Não que ele seja mais expressivo que a leveza; mas simplesmente eu sei mais sobre o peso do que sobre a leveza, e tenho, portanto, mais a dizer sobre ele (...). Eu tenho mais a dizer sobre os ajustes perpétuos e meticulosos do peso, sobre o prazer que deriva da exatidão das leis da gravidade (SERRA, 2014, p. 147–148).

Se Rodin deslocou o eixo da escultura e reclamou todo o peso de *Balzac* através das sensações que são disparadas com esse eixo na diagonal, Richard Serra apresenta esse peso por si mesmo, equilibrando literalmente a matéria. Quero dizer que, no caso de Rodin, pelo fato da figura de Balzac estar inclinada, existe uma sensação de desequilíbrio devido o deslocamento de peso da figura até o limite estrutural de sua base, mas que ainda se mantém estável. Já no caso de Serra, não é apenas uma sensação de instabilidade, mas sim um exercício de equilíbrio a partir das peças soltas que compõem o trabalho. O princípio construtivo do trabalho está bem claro e acaba emitindo sua lógica instável: um esbarrão pode derrubar o “castelo de cartas”.

Serra, com *One Ton Prop (House of Cards)*, parece se voltar para o procedimento mais primal de *Stonehenge*, que era o de equilibrar elementos de maneira simples e, justamente por isso, toda sua complexidade (e seu peso) acaba se notando. Essa peça parece estar nua, demonstrando o princípio básico de qualquer atividade construtiva ou escultórica: deixar em pé coisas de acordo com sua matéria e forma.

Quando colocamos em xeque o equilíbrio através de práticas limítrofes, todo o sistema escultórico parece ficar mais claro. As leis da gravidade se fazem notar não apenas como vetores físico/matemáticos, mas sim como uma espécie de direcionamento e construção do assunto desses projetos.

Desde o início da escultura moderna, essas questões autorreferenciais estão presentes de algum modo. A configuração desses trabalhos (o modo como são resolvidos estruturalmente) indica o seu discurso ou pelo menos influencia suas capacidades semânticas. Isso pode explicar as novas maneiras que os escultores encontraram para se relacionar com a gravidade.

Em alguns exemplos da arte moderna (como Rodin e Degas) o equilíbrio estrutural determinava os aspectos das figuras e subscrevia as qualidades de seus temas, mesmo que isso não fosse o assunto por si só. Já em outros casos, a composição formal dependia diretamente do seu equilíbrio físico, e o tema dos trabalhos era essencialmente o de solucionar esses problemas estruturais a partir de materiais menos resistentes e sem uma base sólida (Calder), tornando-se a questão principal dessas operações.

Na arte contemporânea, parece que o equilíbrio dessas estruturas é levado ao limite (como indicado em Tinguely) e, mesmo quando são utilizados materiais resistentes (como é o caso do chumbo no trabalho de Serra, por exemplo), eles são resolvidos de tal forma que acabam criando uma tensão ainda maior em volta dessas estruturas. A instabilidade desses trabalhos indica novas abordagens que estão sendo desenvolvidas na linguagem tridimensional. A impermanência de determinadas composições, a precariedade dos arranjos ou mesmo a queda iminente dessas estruturas são parte da lógica desses trabalhos, sua própria condição no plano tridimensional.

Esta abordagem sugere, então, que a instabilidade foi uma das características que problematizaram a escultura justamente por apontar essas leis mais básicas da gravidade e colocando-a nesse limite. Isso acabou criando novas configurações e estratégias de produção artística com o agenciamento de outros vocabulários. A própria maneira como entendemos a escultura hoje pode surgir dessas noções básicas.



Erwin Wurm
One Minute Sculptures, 1999



Castelo de Cartas

Em 2019, montei a instalação *Castelo de Cartas*, na galeria do Instituto de Artes da Unesp.¹⁸ O trabalho foi composto por um sistema de roldanas capaz de manter uma barra de concreto sobre um arranjo frágil de ardósias, tal como em um castelo de cartas. O projeto foi desenvolvido a partir da configuração e simetria do ambiente expositivo, utilizando como ponto de apoio as treliças do mezanino dessa galeria.

O procedimento de construção desse trabalho seguiu etapas lógicas, respeitando as características dos materiais utilizados e seu ponto de equilíbrio. Primeiramente, foi instalado na estrutura metálica da galeria um sistema de roldanas para o içamento da barra de concreto. Após a suspensão dessa barra, foi realizado um processo de empilhamento — em padrão triangular — das placas de ardósia no solo. Com esse arranjo já construído e equilibrado, houve o momento de aliviar a tensão do sistema de roldanas: fui soltando a corda aos poucos, até que a barra de concreto ficasse apoiada nesse castelo de ardósias. O peso da barra sobre as ardósias tinha o objetivo de estabilizar toda a estrutura. O controle desse peso, durante a exposição, foi mantido por uma outra pilha de ardósias que estava sobre uma das extremidades da corda contra o chão.

Todo o projeto foi construído de modo intuitivo, a partir da experiência com os materiais e o espaço expositivo. O pré-projeto tinha sido definido através da experiência prática anterior com esses tipos de sistemas, sem a necessidade de cálculos mais específicos de física. Foi um trabalho essencialmente empírico, muito similar aos de construir

¹⁸ Mostra de Artes Visuais - Jornada de Pesquisa em Arte UNESP PPG IA 2019 – 3ª Edição Internacional. Galeria Alcindo Moreira Filho, Instituto de Artes da Unesp, São Paulo-SP (09/10/2019 a 16/10/2019).

castelos com cartas de baralho, acrescido de alguns ajustes de carga e tensionamento do sistema de roldanas.¹⁹

A instalação *Castelo de cartas*, de maneira geral, está diretamente ligada às leis da gravidade. É possível identificar nos procedimentos utilizados, bem como na fragilidade estrutural do trabalho, um equilíbrio instável que acentua - ou deixa mais evidente - todo o sistema físico envolvido. Sua semântica está, por assim dizer, vinculada aos procedimentos utilizados e às suas próprias questões estruturais.



(imagem anterior e atual)

Lucas Costa, *Castelo de Cartas*, 2019
Sistema de roldanas, barra de concreto e
ardósias. Dimensões variáveis

Como na atividade lúdica de erguer um castelo de cartas, esses procedimentos envolvem ações básicas de empilhar, escorar, equilibrar etc. No âmbito da escultura, há antecedentes históricos que já utilizaram desses mesmos procedimentos em projetos artísticos, como já discutido no texto anterior. Richard Serra foi talvez o artista que mais insistiu nessas ações

¹⁹ O sistema de roldanas (ou de polias) são dispositivos compostos por roldanas fixas e móveis, podendo transferir movimento e energia de um objeto para outro. As roldanas fixas são presas a um suporte, e não trazem vantagem mecânica, mas facilita a realização de um esforço ao puxar algum peso. Já as roldanas móveis possuem seu eixo livre, sendo capaz de dobrar a vantagem mecânica. Então, se desprezarmos o atrito, para cada roldana móvel que colocamos em um sistema, por conservação de energia, a força necessária para levantar um objeto é dividida pela metade. A vantagem mecânica exprime a redução do esforço necessário para realizar um trabalho (ASTRO, 2020).

processuais citadas acima. Sua atividade, em torno do próprio *fazer*, acabaram por criticar algumas das características mais tradicionais da escultura — como a permanência, a solidez, a estabilidade etc. Dessa maneira, uma aproximação ao trabalho de Serra, em especial à série *Prop Piece* (1968-87), é importante para contextualizar algumas características da instalação *Castelo de cartas*.

Aproximação com a série *Prop Piece*

No final dos anos 60, Serra começou a trabalhar com materiais de metal (chumbo e aço) a partir de procedimentos muito simples de equilíbrio e autossustentação desses elementos. A estratégia era, basicamente, a de escorar materiais entre si ou apoiados no espaço circundante a partir de uma lista muito bem definida de ações. Nessa lista (*Verb List*, 1967) haviam verbos como “enrolar”, “levantar”, “apoiar”, “suspender”, “pendurar” etc. Cada ação empregada pelo artista gerava uma peça, e que desenvolveu-se na série *Prop Piece*.

Essas esculturas são formadas com placas de metal, blocos, barras e rolos de chumbo ou aço, e estão diretamente sujeitas às leis da gravidade. Cada escultura existe em constante estado de precariedade e tensão, sempre revelando o processo de sua construção, e sempre ameaçando desequilibrar-se. A questão central das ações de Serra nessa série era, portanto, criar um procedimento escultórico a partir do próprio estruturamento e disposição das peças no espaço — muito similar ao que foi realizado em *Castelo de Cartas*.

A primeira *Prop*, em 1968, foi feita a partir do verbo “rolar”. Serra tinha folhas de chumbo em seu estúdio e decidiu enrolar essas lâminas até que elas se constituíssem em um rolo maciço. O peso do rolo era suficiente para que o mesmo pudesse apoiar e manter uma dessas chapas planas de chumbo contra a parede, sem necessidade de fixações ou encaixes alheios à própria ação desenvolvida com o chumbo.



Richard Serra, *Prop*, 1968
Chumbo, 219,1 x 152,4 x 148,8 cm.
Fotografia de N. Keay, MCA Chicago



Richard Serra
Equal (Corner Prop Piece), 1969–70
 Placa: 122 x 122 x 2 cm.
 Rolo 210 x 11 cm.
 MoMA, Nova York

No ano seguinte, em 1969, houve uma inversão na disposição desses materiais. Em *Equal (Corner Prop Piece)*, uma quina da chapa se transformou em apoio para um rolo maciço; e esse rolo, por sua vez, também equilibrava a chapa abaixo, pois tinha suas extremidades apoiadas no canto da sala, em uma situação de equilíbrio mais frágil do que na *Prop* do ano anterior. Essas primeiras *Props* utilizavam as paredes como suporte para os arranjos, estabelecendo uma certa estabilidade precária, pois esse equilíbrio era conseguido apenas com o peso exercido das peças na arquitetura.

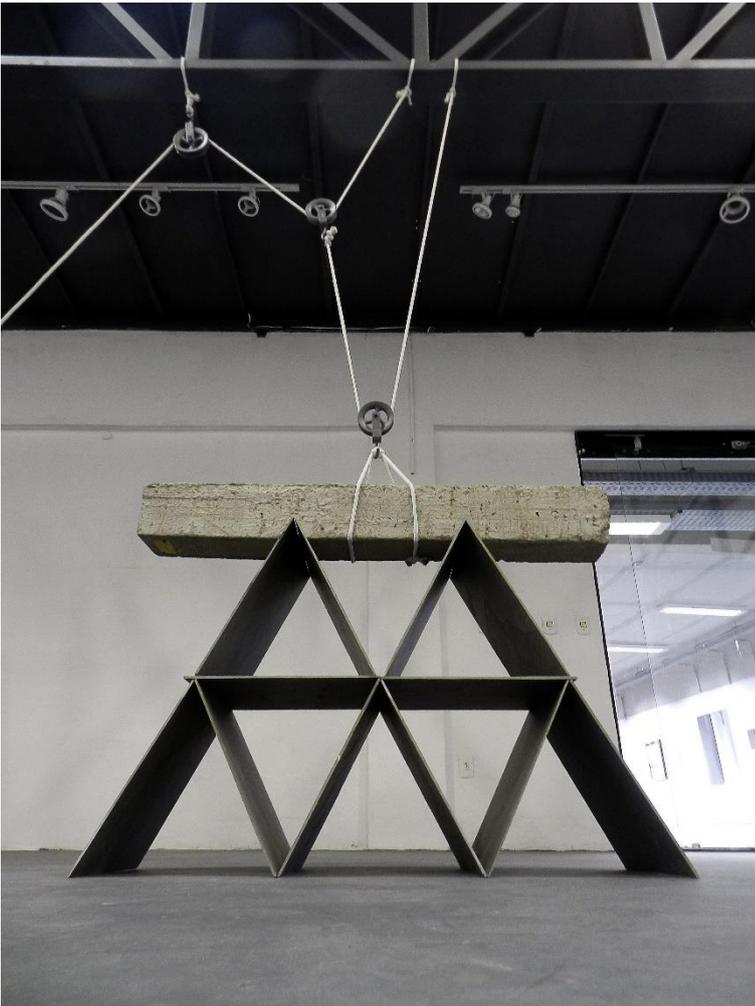
Houve procedimentos muito similares na instalação *Castelo de cartas*. O sistema de roldanas, como dito anteriormente, serviu como dispositivo para estabilizar as placas de ardósia, uma vez que o peso da barra de concreto, apoiada sobre a estrutura construída, era controlado por esse sistema. As ardósias, apesar de sua dureza e simetria, não tinham peso suficiente para estabilizar essa estrutura. Ao colocar a barra de concreto no topo desse arranjo, houve uma pressão maior contra a estrutura, firmando toda a configuração triangular do castelo de ardósias através do peso.



Richard Serra
One Ton Prop (House of Cards), 1969
 Chumbo-antimônio, versão de 1986
 122 x 122 x 2,5 cm. (cada placa)
 MoMA, Nova York

Serra também construiu uma *Prop* aludindo a um castelo de cartas. *One Ton Prop (House of Cards)*, de 1969, e já tratada no capítulo anterior, foi a primeira *Prop* que se desvinculou da arquitetura (paredes de uma sala) através da autossustentação entre seus elementos. A primeira versão desse trabalho era formada por 4 placas de chumbo²⁰, equilibradas entre si e formando uma espécie de cubo vazado. Nesse caso, o peso das placas - evidenciado pelo título do trabalho - auxiliou a sua configuração, pois a tonelada de chumbo estabilizou o arranjo e manteve um ponto de equilíbrio entre essas placas. Essa equivalência de forças só foi possível através do peso exercido, e sem nenhuma perturbação do arranjo.

²⁰ A primeira versão desse trabalho foi destruída. Sua segunda versão foi reconstruída em 1986 com uma liga de antimônio, elemento que confere mais dureza ao chumbo (ROSENSTOCK in KRAUSS, 1986, p.12).



Lucas Costa, *Castelo de Cartas*, 2019
(Detalhe)

Já na instalação *Castelo de cartas*, apesar do peso também ser essencial para a construção do trabalho, a sensação de fragilidade estrutural estava mais acentuada do que em *One Ton Prop*. Isto porque a instalação se ligava fisicamente ao mezanino, através do sistema de roldanas instalado nas treliças. Esse mezanino, é composto de vigas e chapas metálicas, e quando havia a circulação de pessoas nesse patamar, toda a estrutura vibrava. Durante a exposição, os tremores eram percebidos no sistema de roldanas e, desse modo, deixava exposta toda a fragilidade da instalação.

House of Cards, de Serra, explicita uma forma de construir o trabalho explorando sua própria estrutura, sem nenhum ornamento para que a peça mantivesse aquela disposição. O desenho é relativamente simples, feito com apenas um material: um cubo de placas de chumbo. Já em meu *Castelo de cartas*, apesar de também não ter nenhuma ornamentação, a

instalação era dependente da arquitetura local, pois o trabalho procurava se manter de pé a partir do dispositivo ligado ao mezanino, espelhando um desenho geométrico similar daquelas treliças da galeria.

De qualquer modo, esses trabalhos utilizam seus respectivos sistemas estruturais não só como uma maneira de se verticalizarem, mas também como uma forma de se apresentarem como obra. Não há elementos que omitem o funcionamento dos trabalhos, ou que desviem, mesmo no sentido estético, de sua condição essencialmente física. Eles parecem estar mais ligados à tectônica²¹, no sentido poético/construtivo de levantar uma escultura sem omitir — ou revestir — sua estrutura (FRAMPTON, 2006 p. 558-559). Dessa forma, a “tectônica está presente nos princípios formadores da escultura: primeiro, em termos da base ou, se você não usa uma base, em termos de como tirar determinado material do chão” (SERRA, 2014, p. 280). A lógica da série *Prop Piece* e da instalação *Castelo de cartas* parte desse princípio construtivo.

Sob esse ponto de vista, os trabalhos citados estão distantes de uma parcela da escultura feita até a metade do século XX, visto que muito dos procedimentos modernos não

²¹ Na arquitetura, em uma concepção moderna, o termo “tectônica” é utilizado desde o século XIX para aludir à capacidade dos sistemas construtivos (sua integridade material e estrutural) em uma obra, bem como a poética envolvida nesse processo. Kenneth Frampton deu ao termo um estatuto de “expressão construtiva” ou “poética da construção”, como forma de reunir aspectos materiais e construtivos às características da cultura e estética na arquitetura. Neste sentido, Frampton estabelece uma crítica aos aspectos ornamentais da arquitetura pós-moderna, que estão mais ligados à superfície e/ou às tendências de redução da arquitetura ao caráter cenográfico. O autor defende que a arquitetura “deve necessariamente expressar-se na forma estrutural e construtiva”, manifestando sua “estrutura potencialmente poética, no sentido original da palavra grega *poiésis*, como ato de criar e revelar” (FRAMPTON 2006, p. 558-559). O autor discute o “galpão decorado” da arquitetura de Las Vegas, estudado por Robert Venturi e Denise Scott Brown, como exemplo de arquitetura que omiti seu processo construtivo em prol da superfície *Kitsch* de suas fachadas, indicando em outro momento um formato populista desse “galpão decorado” (FRAMPTON, 1997, p. 341-399). Este texto utiliza o termo “tectônica” seguindo a abordagem de Frampton, e está particularmente relacionado à questão dos meios de construção e exposição da lógica estrutural na linguagem tridimensional.

exploravam as qualidades estruturais dos materiais utilizados. A escultura de González, Picasso, David Smith, por exemplo, lida com uma lógica mais próxima da colagem e de métodos compositivos/formais. A solda, ou os parafusos utilizados nessas esculturas, indicam um modo de colar e ajustar partes que, à princípio, não se sustentariam através de sua estrutura própria (SERRA, 1985 apud FOSTER, 2017, p. 180). De certa maneira, essas técnicas serviam, também, para preservar a estabilidade da escultura - sua solidez e permanência.

A preocupação construtiva (no sentido da tectônica) discutida aqui, está mais ligada ao uso dos materiais, sem a utilização de técnicas que pudessem interceder na estrutura dos respectivos trabalhos, como feito por alguns artistas em prol de aspectos formais, ou mais ligados à superfície da obra.²²

Em meados da década de 80, Serra retomou a série *Prop Piece* com um trabalho que problematiza esses princípios tectônicos. *Trip Hammer*, consiste em duas chapas de aço de dimensões iguais, montadas em forma de T em um canto da sala expositiva. A chapa, disposta verticalmente, apoia em sua borda superior a segunda placa, colocada horizontalmente e com suas extremidades tocando os cantos da sala. Há, nesse arranjo, os mesmos procedimentos realizados nas outras *Props*, acrescido de uma escala maior. O centro de massa²³ da chapa vertical é bem estreito, quando comparado com a altura do trabalho. Isso faz com que o equilíbrio das peças se torne mais instável.

Porém, antes de ser adquirida pela Tate Modern em 1997, *Trip Hammer* fazia parte do acervo da Fundação Douglas S. Cramer, no condado de Santa Bárbara. Como essa parte da



Richard Serra, *Trip Hammer*, 1988
2 chapas de aço, 274,3 x 331,5 x 134,6
Fotografia de Marie-Lan Nguyen
Tate Modern, Londres

²² Cabe ressaltar que Serra, ao indicar a importância da tectônica em seu trabalho, parece estar alinhado com as ideias de Kenneth Frampton. Ao se referir à arquitetura contemporânea, diz que a “cenografia está substituindo a tectônica” (SERRA, 2014, p. 284).

²³ O centro de massa é o ponto hipotético onde toda a massa de um sistema físico está concentrada, como se todas as forças externas estivessem sendo aplicadas nesse ponto (OLIVEIRA, MIZUKOSHI, 2018).

Califórnia tem um alto risco de terremotos, Serra teve que introduzir na peça, um apoio temporário (que não era visível aos visitantes) para manter as chapas naquela posição (em forma de T) enquanto a escultura era exibida na fundação (HODGE, 2014). Esse “artifício” sugere que o princípio tectônico da peça não estava bem calculado para resistir aos tremores da região e, para evitar seu desabamento durante a exposição, Serra teve que intervir no trabalho.

Houve um problema parecido com a instalação *Castelo de cartas* em sua montagem. Os tremores que ocorriam na estrutura do mezanino, devido a circulação do público, também foram críticos para o trabalho. O projeto tinha levado em consideração os aspectos visuais do espaço (geometria das treliças similar ao trabalho) e sua capacidade estrutural (vigas metálicas onde foi instalado o sistema de roldanas). No entanto, durante a montagem da instalação, percebi que esses tremores afetavam, também, o trabalho.

Como a exposição tinha curta duração (8 dias), decidi realizar testes de carga no assoalho do mezanino durante a montagem, justamente para testar a capacidade estrutural do trabalho. Apesar da vibração ser muito forte e perceptível em todo o sistema de roldanas, este dispositivo acabou minimizando o tremor que vinha desse pavimento, fazendo com que o *Castelo de Cartas* resistisse até o fim da exposição. Dessa forma, o sistema de roldanas, teve um papel duplo na estrutura do trabalho: ele reduziu a forte vibração do mezanino, como também controlou a pressão da barra de concreto sobre as ardósias.



Lucas Costa, *Castelo de Cartas*, 2019
(Detalhe)

Mesmo levando em consideração toda a instabilidade envolvida no trabalho, a instalação não colocava o público sob risco físico. Ainda que ela desmoronasse, seria apenas um problema do trabalho. Serra não teve essa opção com *Trip Hammer*. Este trabalho era muito pesado, e o equilíbrio instável das chapas podia colocar as pessoas em risco de

vida.²⁴ A solução encontrada por Serra foi a de estabilizar a peça com um apoio externo à ela.

Mesmo que a escultura não tivesse sido feita para a fundação Douglas S. Cramer (*Trip Hammer* já tinha sido exibida em outro local), e que Serra não utilizasse nenhuma técnica mais invasiva para firmar a peça (como a solda, muito criticada por ele), a solução encontrada não resolveu o problema. Isto porque, o procedimento utilizado, acabou ofuscando a literalidade do trabalho e todo seu sistema estrutural, pois a lógica das *Props* não incluem esse tipo de artifício. Essa questão pode justificar a transferência do trabalho para o acervo da Tate Modern. Em Londres, e sem nenhum suporte de apoio ao trabalho — que pode ser lido como ornamento²⁵ — ele acaba retomando sua lógica.

De maneira paradoxal, *Trip Hammer* ilustra bem o caráter instável da peça e acaba reiterando a tensão que há nas *Props*. Se o ambiente de montagem tiver as mesmas características instáveis da peça, alguma parte terá que ceder invariavelmente, para, assim, restabelecerem um ponto de equilíbrio. Da mesma maneira, *Castelo de cartas* também responde à essas questões. É sempre um retorno à sua estrutura (capacidade de sustentar e manter determinada configuração), uma espécie de provação que esses trabalhos devem passar durante sua construção, fazendo de sua tectônica, a protagonista de todo o processo criativo.

Respondendo mais diretamente à força gravitacional, esses trabalhos lidam com o peso material, com o equilíbrio físico e a capacidade de suas configurações nessas condições. *Prop Piece* e *Castelo de cartas* se desenvolvem a partir de seus respectivos processos de construção: em como algo é

²⁴ O crítico Kenneth Baker (1988, p. 114) chegou a dizer que “aproximar-se das *prop pieces* de Serra era sentir-se em perigo de lesões corporais (...). A ameaça de colapso era um lembrete agressivo da mortalidade”.

²⁵ “Qualquer tipo de encaixe — por mais necessária que seja por razões funcionais — sempre é para mim uma forma de ornamento” (SERRA, 2014, p. 140).

sustentado em relação ao outro; ou como a sobrecarga e a compressão de materiais conseguem se manterem em equilíbrio. Trabalhos desse tipo criam uma consciência física direta em nós quando contemplamos sua posição precária. Nas *Props*, é “impossível dissociar as propriedades físicas de uma peça [de Serra] e as condições psicológicas de sua percepção” (MÜLLER, 1972, p.19), do mesmo modo que, em *Castelo de cartas*, esses fatores também se demonstram interconectados. Há nesses procedimentos uma certa fisicalidade explorada até seu limite, e que acaba conduzindo a semântica dos respectivos trabalhos.

A escultura como um castelo de cartas

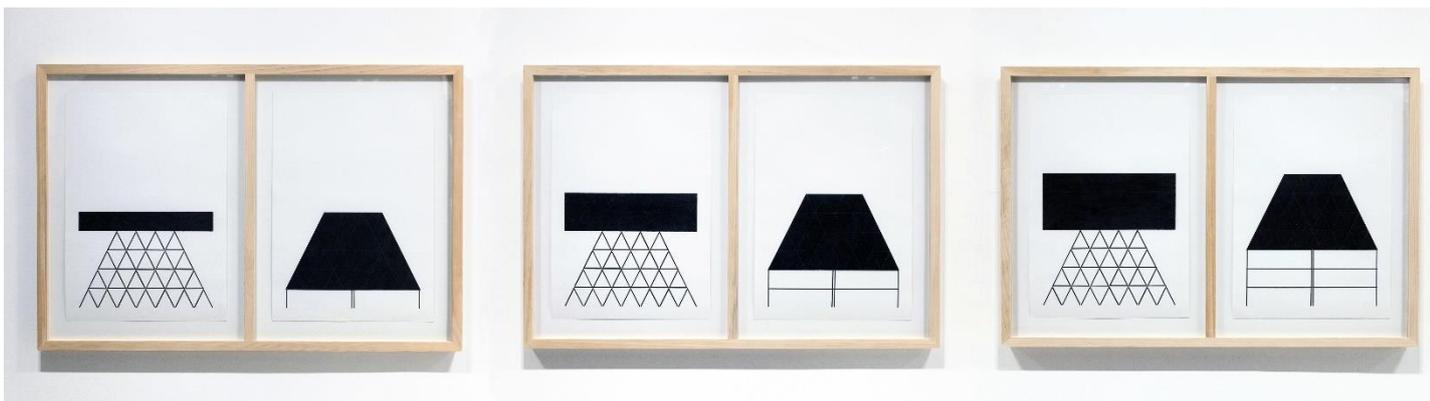
A fisicalidade da escultura, a meu ver, nem sempre é expressa através de sua permanência e solidez: ela pode explicitar seus fundamentos básicos em sentido oposto ao da estabilidade, testando seus próprios limites estruturais e, introduzindo nos procedimentos escultóricos, características mais instáveis. Conforme a abordagem apresentada aqui, essa instabilidade pode dizer mais sobre o estruturamento das coisas do que a própria estabilidade de um sistema — atributo tão almejado anteriormente pela tradição escultórica. Isso porque os procedimentos artísticos, que operam em um limiar estrutural, acabam expondo diretamente seu sistema construtivo sob tensão, deixando evidente a força gravitacional.

Essa espécie de fisicalidade literal, presente nas *Prop Piece* e em *Castelo de cartas*, é explorada a partir do limite estrutural e da consequente tensão visual que cada trabalho desenvolve consigo mesmo durante sua construção. Nas *Props*, as chapas de aço e chumbo são ordenadas entre si no espaço de modo que consigam se manter equilibradas somente pelos seus atributos físicos. No caso da instalação *Castelo de cartas*, esse equilíbrio instável é conseguido através de um sistema de roldanas que mediava a força exercida por outros materiais, formando uma espécie de geometria que se relacionava com aquele espaço.

A tensão visual é permanente nesses trabalhos porque eles não operam sob um modelo rígido de junções entre suas partes, nem resultam em um volume indivisível. Pelo contrário, essas obras são montadas no local e estabelecem com esse espaço uma relação de reciprocidade.

É um pouco difícil, se não impossível, discutirmos as *Props* sem apresentarmos esses atributos físicos e sua “estabilidade alcançada através do conflito e do equilíbrio de forças” (KRAUSS, 1986, p. 20). Essa preocupação em expressar-se somente através do seu sistema construtivo/estrutural, presente também em *Castelo de cartas*, direcionam a leitura desses trabalhos para os procedimentos que os geraram — “como levantar”, “como empilhar”, “como escorar”, “como manter”. A semântica desses trabalhos está, por assim dizer, em torno do próprio *fazer* e da própria gravidade. É como se uma escultura, para atingir determinado equilíbrio visual, tivesse que recorrer primeiramente a um teste de equilíbrio físico, em uma espécie de lógica redundante.

Parece que esses trabalhos partem da sua verticalidade continuamente precária, para discutirem justamente essa tradição de eixo vertical da escultura. Aliás, desde que a escultura desceu do pedestal e perdeu sua base sólida, ela procura alternativas para se manter em pé. Os trabalhos discutidos aqui, parecem ter a mesma lógica instável de um castelo de cartas.

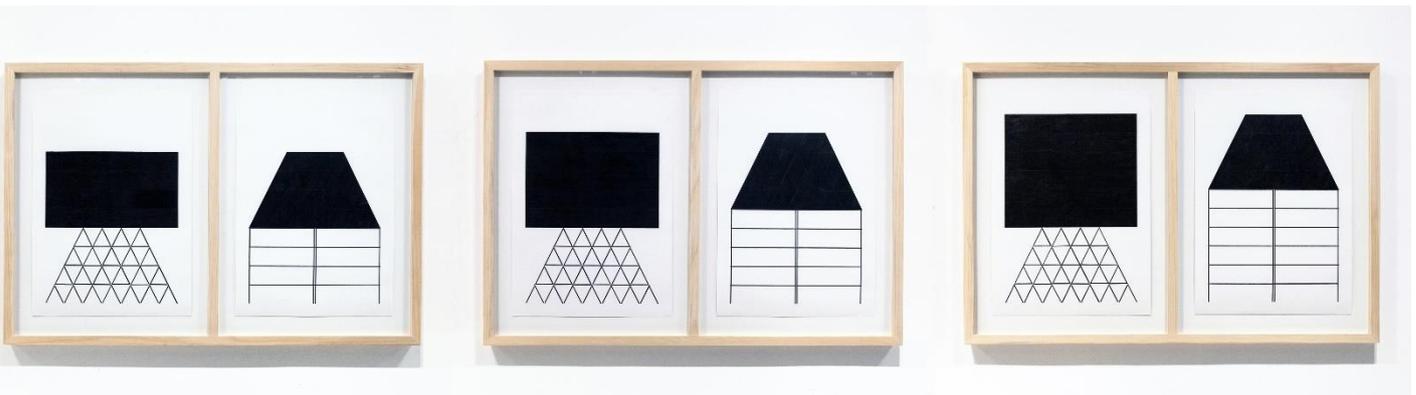


Lucas Costa
Soluções para triângulos e traves, 2016–17
 Grafite e pastel oleoso sobre papel
 6 dípticos (100 x 75 x 4 cm. cada)



***Soluções para triângulos e traves*, 2016-17**

Série de desenhos que buscam soluções formais/estruturais, na hipótese de os mesmos ocuparem o plano tridimensional. É como se esses desenhos, para atingir determinado equilíbrio formal, tivessem que funcionar também no plano tridimensional. Os estudos realizados para o trabalho se iniciaram com o empilhamento de pisos de ardósias, guardando algumas relações com *Castelo de Cartas* (2019).





Davi

"Então saiu do arraial dos filisteus um homem guerreiro, cujo nome era Golias, de Gate, que tinha de altura seis côvados e um palmo"
(1 Samuel 17:4)

"Retirando uma pedra de seu alforje ele a arremessou com a atiradeira e atingiu o filisteu na testa, de tal modo que ela ficou encravada, e ele caiu com o rosto no chão"
(1 Samuel 17:49)



(imagem anterior e atual)
Lucas Costa, *Davi*, 2021
Concreto armado e pedra,
290 x 30 x 30 cm.

Maio de 2021

Minha impressão sobre a situação brasileira tem pontos em comum com a alegoria de Davi e Golias. A coluna de concreto não estrutural segue as escalas descritas em Samuel; seu peso é de aproximadamente 270 kg. Uma pedra pequena, disposta abaixo desse pilar, desestabiliza toda a massa. A vida é frágil, ninguém sabe se a metáfora de Davi e Golias é factível. A pedra desestabiliza a coluna, mas talvez não a derrube. Uma homenagem à minha mãe, Nena, que superou a Covid-19 antes que houvessem vacinas, e ao meu primeiro orientador no doutorado, Agnus Valente (*in memoriam*), que nos deixou muito cedo.

Preâmbulo

A batalha de Davi contra Goliás é uma alegoria muito utilizada nas artes visuais. O grande feito do herói bíblico que derrubou um gigante é o mote de diversas metáforas no trabalho artístico. A escultura, em especial, se ocupa do tema desde o século XV, no início do renascimento.

Ao realizar um trabalho desta natureza, invariavelmente, constitui-se uma ligação com a tradição artística, pois os exemplos na escultura têm força similar ao da história bíblica: o *Davi* feito por Michelangelo é tão conhecido como o Davi descrito em Samuel. Desta forma, o nosso imaginário sobre esse personagem é construído tanto pela história contada, quanto pelas esculturas criadas.

Durante o desenvolvimento deste meu *Davi* (2021), quando ele tomou corpo e nome, percebi essa ligação com a tradição. O título, de maneira quase instantânea, me aproximou de uma certa genealogia artística. Como tentativa de entender melhor essas questões recorrentes em meu processo, desenvolvo aqui uma leitura da batalha de Davi contra Goliás em três atos, e a partir de três escultores: um *Davi* estratégico em Michelangelo Buonarroti; um *Davi* enérgico em Gian Lorenzo Bernini; e um *Davi* glorioso em Donatello.

A meu ver, a história se completa com essas três esculturas, pois os momentos decisivos do confronto, bem como os aspectos psicológicos da figura representada, são, de certa maneira, complementares. Mesmo que essas obras não tenham sido criadas em ordem cronológica, segundo as etapas da conhecida batalha bíblica, parece que os três escultores se concentraram em uma abordagem original da narrativa de Davi, explorando questões que não tinham sido tratadas pela escultura anterior. Observando esses trabalhos como um grupo, a história e as interpretações sobre ela me serviram de baliza para entender melhor essa alegoria nos dias de hoje.

Terceiro ato — Donatello



Donatello, *Davi*, 1430–32
Bronze, 158 cm. Museu Nacional do Bargello, Florença. CC BY-SA 4.0

No início do século XV, em Florença, a história de Davi passou a ser incluída na linguagem escultórica, sendo Donatello (1386–1466), pelo que se sabe, o primeiro escultor a trabalhar com o assunto. Começando pelo *Terceiro Ato*, ou pelo fim dessa história, o triunfo de Davi sobre Golias foi representado pelo escultor em duas ocasiões. Tanto a primeira escultura, feita em mármore, como a segunda, forjada em bronze, são versões de um mesmo momento da batalha: Davi já está sobre a cabeça do gigante filisteu.²⁶

O que diferencia essas duas esculturas, além de suas características técnicas e estilísticas,²⁷ é que no bronze, que será discutido aqui, Donatello enfatiza as feições de um Davi menino, sem nenhum trejeito de guerreiro, como o próprio Golias tinha lhe zombado.²⁸ Seu *Davi* (1430–32) segura uma espada com a mão direita e, uma pedra, com a esquerda. Com um dos pés sobre a cabeça de Golias, sua postura demonstra um relaxamento devido ao *Contrapposto* da figura. Sua expressão corporal acaba tornando-o heroica, pois as características físicas representadas na escultura, estabelecem uma espécie de oposição ao que foi realizado: um Davi juvenil, tranquilo e gracioso foi capaz de derrubar um gigante com uma pedra, tomar a sua adaga e cortar-lhe a cabeça.

De certo modo, os atributos físicos de *Davi* e sua postura sobre o gigante Golias, fazem com que a escultura se aproxime dos relatos das escrituras, pois Donatello contrapõe, através da escala e a aparência da figura, os feitos

²⁶ Há interpretações que indicam que a representação de Donatello, devido seu *Davi* estar de chapéu e botas, também está ligada à história de mercúrio (AMES-LEWIS, 1989). No entanto, o chapéu, por exemplo, era um modelo muito utilizado durante caças e viagens, no século XIV e XV (JANSON apud BASKINS, 1996).

²⁷ É possível notar, nessas duas esculturas, uma transição estilística de Donatello. Seu primeiro mármore (1408-1409) ainda mantém características do estilo Gótico tardio, pois a escultura preserva uma certa rigidez formal. Já seu *Davi* de bronze (1432), pela naturalidade e configuração da figura, engendra questões mais ligadas à antiguidade clássica, e que fundamentaram o Renascimento (DODOLLI, 1969).

²⁸ Cf.: 1 Samuel 17:42-44.

inacreditáveis de Davi.²⁹ Visto assim, a representação de Donatello se assemelha à narrativa em Samuel porque legitima a única possibilidade de vitória daquela figura, que é a da predestinação de um rei — no caso, o futuro Rei de Israel.³⁰

Por volta de 1420, Florença resistia aos domínios do ducado de Milão, que já tinha anexado praticamente todo o norte da Península Itálica. A bem-sucedida resistência dos florentinos deu origem a um sentimento cívico-patriótico que, em meio à crise, fez surgir uma campanha de ornamentação da cidade, com monumentos condizentes dessa “nova Atenas” (JANSON, 1996, p. 186). Apesar desse *Davi* não ter sido concebido como um monumento cívico para um espaço público,³¹ ele manifesta o espírito da época, que em Florença, era o de resistência ao mais forte. Desta forma, o contexto político e a disputa de poder podem explicar o reconhecimento dos florentinos para com Davi, e a consequente projeção que faziam de Golias, em Milão. Naturalmente, a história de Davi fazia sentido para Florença, pois entendiam como uma metáfora de sua própria situação.³²

A partir da história bíblica, descrita no livro de Samuel, Donatello evidencia esse espírito florentino na figura de um Davi jovem, pequeno e já vitorioso. O *Terceiro Ato* de



Donatello, *Davi*, 1430–32

²⁹ Cf.: 1 Samuel 17:49-51.

³⁰ Na época desta batalha, segundo os relatos bíblicos, Saul era o rei de Israel. Davi era um simples pastor que, esporadicamente, tocava harpa para o rei (1 Samuel 17:15-20). Só após Davi matar Golias que ele foi nomeado escudeiro do rei (1 Samuel 18:1). Com a morte de Saul, Davi retornou a Judá, sua tribo de origem, onde foi proclamado rei posteriormente. Ao mesmo tempo, as tribos remanescentes elegeram rei o outro filho de Saul, Isbaal. Na guerra que se seguiu, Isbaal foi morto e Davi tornou-se rei de toda Israel. Davi é considerado fundador do estado Hebraico.

³¹ A escultura foi concebida para um espaço semiprivado no pátio do Palazzo Medici. Após a queda dos Medici, em 1494, o governo republicano confiscou esse *Davi* e outras diversas esculturas (GAYFORD, 2015, p. 170, 175).

³² Desde o primeiro período do governo comunal florentino, a figura de Hércules era utilizada como exemplo de vitória sobre a tirania. Desta forma, ele era visto como um símbolo da liberdade e ordem civil. No início do século XV, vencedores bíblicos como Davi e Judite juntaram-se a Hércules na identidade iconográfica de Florença. Essas figuras se tornaram lembretes para Florença de seu virtuosismo, bravura e domínio militarista (SANDERS, 2020, p. 02).

Donatello é, sob este ponto de vista, pautado pela glória. A maneira que ele constrói esse discurso, com base nos fundamentos da antiguidade clássica, além de influenciarem os procedimentos escultóricos da Renascença,³³ também indicaram um certo padrão na iconografia do personagem bíblico.³⁴

Esse tipo de representação só passou por uma alteração significativa no início do século XVI, com Michelangelo (1475-1564) e sua versão feita em mármore, iniciada em 1501. Mas antes de discutir essa mudança no padrão de representação, é oportuno considerar um episódio concomitante, envolvendo uma cópia desse bronze de Donatello, atribuída ao próprio Michelangelo.

Em uma passagem por Florença, Pierre de Rohan, militar francês, conhecido como marechal de Gié, ao ver o *Davi* de Donatello, insistiu para que o governo florentino lhe enviasse uma cópia da escultura. Florença, para manter sua boa relação com o governo francês, encarregou Michelangelo na execução dessa réplica, em 1502.³⁵ Após um ano, o escultor ainda não tinha realizado o trabalho, dificultando as relações diplomáticas entre Florença e a corte francesa.³⁶ Apesar dessa encomenda ser uma exigência à Michelangelo, seu entusiasmo não acompanhava o projeto e, diante os diversos atrasos que se sucederam, Piero Soderini, recém-eleito *gonfaloniere*,³⁷ exigiu

³³ O *Davi* em bronze de Donatello é considerado a primeira figura nua em tamanho natural desde a Antiguidade clássica (JANSON, 1996, p. 187–88).

³⁴ Na escultura, o exemplo mais diretamente ligado à Donatello, é o *Davi* de Andrea del Verrocchio. O artista esculpiu, entre 1473–1475, um *Davi* muito próximo das características do bronze de Donatello. Seu *Davi* também apresenta uma figura jovem, em uma pose de *Contrapposto*, e sobre a cabeça de Golias.

³⁵ Contrato firmado em 15 de agosto de 1502. O prazo original para entrega do bronze era de 6 meses (PAOLETTI, 2015, p. 8).

³⁶ Pierre de Rohan foi expulso da corte francesa, em 1504, acusado de apropriação fraudulenta. Mesmo assim, Florimond Robertet, conselheiro e ministro das finanças de Luís VII, exigiu o cumprimento da promessa por parte de Florença (GAYFORD, 2015, p. 188).

³⁷ *Gonfaloniere* (em italiano) era um cargo da alta magistratura italiana, mais comum na região da Toscana — sua capital é Florença. No período republicano, o *gonfaloniere* assumiu o governo civil (ITALIANA DI SCIENZE, 1933).

que a peça fosse acabada, mesmo que por outro artista. Desta forma, o bronze foi finalizado somente em 1508, por Benedetto da Rovezzano.³⁸

Apesar da morosidade e não conclusão da réplica por parte de Michelangelo, o trabalho de Donatello tinha sido uma referência para o artista desde o início de sua carreira. Isto porque, a partir de 1489, graças ao mecenato de Lorenzo de' Medici, Michelangelo passou a estudar no jardim das esculturas, tendo acesso diário à coleção dos Medici, inclusive ao bronze de Donatello, instalada no pátio do *Palazzo Medici*. Nesse período de estudos, ele trabalhou diversas vezes à maneira de Donatello, principalmente em seus relevos baixos (GAYFORD, 2015, p. 104).

Constam também, no período daquela encomenda, alguns esboços de Michelangelo retratando o bronze de Donatello, inclusive com algumas alterações.³⁹ No caso específico dessa encomenda, ele pode ter se incomodado com a situação de ser colocado em competição direta com Donatello, e em um domínio que não tinha experiência — que era o da fundição em bronze. Também havia, no momento dessa atribuição, projetos autorais mais importantes para Michelangelo, entre eles, o seu próprio *Davi* em mármore, iniciado um ano antes.

³⁸ Este bronze foi mencionado, pela última vez, em 1794, constando em um inventário das esculturas de Château de Villeroy, ao sul de Paris. Para mais informações sobre o bronze perdido de Michelangelo e sua relação com Donatello, ver Gayford (2015, p. 183–190).

³⁹ Michelangelo, *drawing of his bronze David*, c. 1503 (apud PAOLETTI, 2015, p. 70).



Michelangelo, *David*, 1501–4
Mármore, 517 cm.
Galeria da Academia de Belas Artes de
Florença. CC BY 3.0

Primeiro ato — Michelangelo

A oportunidade de fazer sua própria versão de Davi, durante a mesma época, sugere que Michelangelo (1475–1564), com um profundo conhecimento do bronze de Donatello, decidiu seguir um caminho oposto na execução de sua escultura. Sua versão aborda a preliminar da batalha ou, como sugerido aqui, o *Primeiro Ato* da história.

O *Davi* (1501–04) de Michelangelo não carrega espada, nem pedra, apenas um cordão transpassado que pode ser visto como uma funda.⁴⁰ Seu corpo é mais desenvolvido e com membros parcialmente desproporcionais; suas mãos grandes remetem à ideia de *manu fortis*, uma virtude ligada a poder, comumente aplicada a Davi na Idade Média (SANDERS, 2020, p. 14). Ele ainda não acertou a pedra em Golias; Davi parece estar calculando a distância de modo muito pragmático, concentrado no exercício desta atividade. Sua expressão corporal, também construída através do *Contrapposto*, nos faz crer que é apenas uma questão de tempo para a morte do filisteu.

O tamanho da escultura também acompanha a aparência convincente da figura, no sentido de que o Davi representado, apesar das características mais ou menos juvenis, é perfeitamente capaz de tal feito. A lógica dessa escultura parece afastar qualquer dúvida sobre a vitória de Davi, de modo que a sua escala, é similar à que temos do próprio Golias.

Possivelmente, a aparência física da figura, aliada à sua escala, indique uma característica interna — estamos vendo o que Davi representa, e não o que fora descrito em Samuel, nem esculpido por Donatello. Neste caso, Michelangelo se

⁴⁰ Arma de arremesso (geralmente de pedras) que consiste em um pedaço de couro e duas cordas. Também chamada de atiradeira, catapulta ou estilingue, embora alguns desses nomes possam remeter a tipos de armas de arremesso específicos. Uma das mais antigas e primitivas armas feitas pelo homem, seu uso é registrado entre os primitivos australianos, e diversos povos da Antiguidade, tais como os gregos e hebreus.

apropriada da simbologia de um mito, da grandeza de seus feitos. A escultura é, por si mesma, um monumento. E o fato de fazê-la assim, coloca Michelangelo no mesmo lugar de Davi, ou seja, um vencedor de “gigante”,⁴¹ que neste caso, foi um mármore com mais de 5m de altura.

Esse *Davi* tinha sido comissionado originalmente para a Igreja — através dos dirigentes da *Giulda della Lana* e da *Operai del Duomo* — para ocupar o contraforte norte da catedral. Porém, os aspectos da escultura sugerem que, ainda durante o trabalho de Michelangelo, essa intenção já teria mudado. Isto porque os detalhes da escultura, e especialmente a funda — único elemento que faz a figura ser reconhecida como Davi — não estariam legíveis se a obra estivesse instalada no domo da catedral.

Também houve mudanças significativas no contexto político de Florença. Após a queda dos Medici, em 1494, o governo republicano tinha confiscado diversas esculturas do *Palazzo Medici*, inclusive o bronze de Donatello. Mesmo que incomum para a época, essas obras estavam sendo retiradas de seus lugares de origem e sendo realocadas para outros espaços. Em 1502, o *gonfaloniere* Soderini — o mesmo que exigiu a conclusão daquela réplica à Michelangelo, mas que também era seu amigo e entusiasta — estabeleceu residência no *Palazzo della Signoria*. Neste período, a república constituída estava sob diversos ataques que envolviam a retomada de Pisa por parte de Florença, além da constante ameaça dos Medici tomar a cidade novamente (GAYFORD, p. 173–78).

Com este panorama de fundo, é possível que alguma dessas questões tenham influenciado diretamente a mudança do local que *Davi* seria posto. Ao invés do contraforte do *Duomo*, a escultura foi colocada na *Piazza della Signoria*, ao lado da

⁴¹ De fato, o bloco de mármore que Michelangelo esculpiu *Davi* tinha sido apelidado de “Gigante” pelos *Operai del Duomo* (GAYFORD, 2015, p. 173).

entrada do *Palazzo della Signoria*, em 1504.⁴² Sua instalação, em frente à sede do governo, e que também era a residência do *gonfaloniere*,⁴³ implicou um sentido político à escultura, de modo que o *Davi* poderia representar a defesa daquela república, manifestando seu virtuosismo e domínio militar.⁴⁴



Luigi Arrighetti, *Davi* (réplica)
Mármore, inaugurada em 1910
Palazzo della Signoria (atual Palazzo
Vecchio). CC BY 3.0

O empreendimento de Michelangelo em torno dessa encomenda, por si só, já era um desafio digno do espírito florentino e, por conseguinte, muito próximo da história representada. Para esculpir seu *Davi*, foi preciso vencer um enorme monolito de mármore que, até então, outros escultores não tinham conseguido.⁴⁵ Para transportar a peça

⁴² Um conselho foi formado para aconselhar os *Operai del Duomo*, sobre o destino da escultura. Entre os presentes estavam Botticelli, Giuliano da Sangallo, Perugino, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo e Leonardo da Vinci (GAYFORD, 2015, p. 175).

⁴³ Sendo amigo de Soderini, é possível que o próprio Michelangelo preferisse a implantação de *Davi* em frente ao *Palazzo della Signoria*, do que na proposta original, que era no contraforte do *Duomo* (Ibidem, p. 174).

⁴⁴ *Davi* perdeu sua posição original em frente à prefeitura logo depois que Florença perdeu a posição que ocupou por um breve período (1865–1870) como capital de um nascente estado nacional da Itália. Com o surgimento da nação em 1871, Roma se tornou a capital do país (PAOLETTI, 2015, p. 8).

⁴⁵ Agostino di Duccio e Antonio Rossellino tentaram, sem sucesso, esculpi-lo em 1460. No início do século XVI o projeto foi retomado cogitando nomes de artistas da época como Andrea Sansovino, Leonardo de Vinci e Michelangelo (GAYFORD, 2015, p. 161-180).

acabada, também houve mais desafios de logística.⁴⁶ Em um poema, o próprio Michelangelo sugere essa interpretação: “Davi com a funda e eu com o arco” (apud GAYFORD, 2015, p. 189). Com as ferramentas de escultor,⁴⁷ ele se aproxima da assertividade do Davi descrito em Samuel, que mesmo antes do embate, já tinha a certeza de sua vitória. Assim, o *Primeiro Ato* da história, esculpido por Michelangelo, parece emitir essa potência e invencibilidade de um Davi do velho testamento.

Até aqui, temos o *Primeiro Ato* de Michelangelo, na forma de preâmbulo da batalha, e o *Terceiro Ato*, de Donatello, com a vitória inquestionável de Davi. As duas esculturas são vistas como um símbolo cívico-patriótico que identifica Davi com Florença (JANSON, 1996, p. 188). A associação do tema de Davi com os ideais da cidade-república florentina parece ter sido não apenas um desenvolvimento lógico, mas particularmente relevante para o ambiente florentino da época. Entretanto, o herói bíblico é apresentado com diferenças consideráveis, visto que, em Donatello, as características do *Davi* estão mais próximas de um milagre bíblico; e com Michelangelo, a figura parece reunir, por si mesma, as condições para tal feito.

⁴⁶ O responsável pelo transporte do *Davi* para a *Piazza della Signoria* foi Simone del Pollaiuolo (conhecido como Cronaca), arquiteto-chefe das obras do *Duomo*. O transporte foi através de uma plataforma projetada para deslizar sobre 14 toras lubrificadas, com a ajuda de mais de quarenta homens, e durou 5 dias (PAOLETTI, 2015, p. 59, 63).

⁴⁷ O arco pode ser entendido aqui como parte da verruma de escultor, ferramenta utilizada para escavar áreas sinuosas, composta de uma broca acoplada a um arco e sua corda.

Segundo ato — Bernini



Gian Lorenzo Bernini, *David* (1623-24)
Mármore, 170 cm.
Galleria Borghese, Roma. CC0

Analisando essas duas esculturas renascentistas,⁴⁸ Bernini (1598–1680), o último escultor deste grupo, deve ter optado por uma etapa da batalha que não tinha sido representada pelos seus antecessores, e que, de alguma forma, completaria a história de Davi. Partindo desta premissa, o *Segundo Ato*, com a escultura de Bernini, se concentra no aspecto central do embate, que é a própria ação contra o inimigo Golias.

Seu *Davi* (1623–24), esculpido em mármore, assume uma representação muito fiel do que poderia ser o instante do lançamento da pedra. A figura, em escala humana, está executando esse movimento justamente no momento em que a pedra está prestes a ser atirada contra Golias. Parte do pé esquerdo desse *Davi*, avança para além da base, sugerindo que o movimento da figura irá progredir no espaço, conforme o desenrolar da ação que está sendo representada.

⁴⁸ Assim como o bronze de Donatello é considerada a primeira figura nua em tamanho natural desde a Antiguidade Clássica, O *Davi* de Michelangelo se torna a primeira figura nua em grande escala (SANDERS, 2020, p. 14). A nudez pública desempenhava um papel ritual nas forças armadas e na vida política de Florença (PAOLETTI, 2015). O *Davi* de Donatello pode caracterizar as questões do início do Renascimento (século XV), assim como o *Davi* de Michelangelo expressa a escultura do Alto Renascimento (século XVI).

Não há, aqui, aquela naturalidade relaxada ou contida do *Contrapposto clássico* de seus antecessores, e sim o desenvolvimento enérgico em acertar o alvo, de modo que a configuração da peça se desenvolve na diagonal, simulando o exercício dos membros na tarefa de impulsionar o corpo.⁴⁹ Visto assim, essa escultura se aproxima mais do dinamismo das estátuas do período helenista⁵⁰ do que as referências clássicas, melhor compreendidas em Donatello e Michelangelo.

O contexto em que Bernini esculpiu seu *Davi* também era diferente dos seus antecessores florentinos. Apesar da imagem do herói bíblico ser muito recorrente na Roma do início do século XVII, por conta dessa tradição artística iniciada em Florença, a escultura de Bernini, por sua vez, tinha sido encomendada por um cardeal. Em 1623, Scipione Borghese, que também era sobrinho do Papa Paulo V, encomendou essa escultura para a sua coleção na *Villa Borghese*. E as virtudes de Davi que interessavam ao Cardeal, não eram as mesmas que Donatello e Michelangelo trabalharam na república florentina do século XV e XVI, respectivamente.

Em Roma, as qualidades de um Davi pastor interessavam mais à Igreja Católica Romana, pois funcionavam como uma analogia à figura do Papa, de modo que essa narrativa também caracterizava um modelo de rei. Para o Cardeal Borghese, que representava essa estrutura, e estava alinhado ao Papa, Davi

⁴⁹ Howard Hibbard observou que “a representação de um momento de ação, ou da ação prestes a ocorrer, deriva dos estudos de Bernini na Galeria Farnese, principalmente os afrescos de Annibale Carracci” (apud GLEN, 1996, p. 86, tradução nossa).

⁵⁰ Na escultura Helenística, ainda se aplica o naturalismo aperfeiçoado pelos artistas clássicos; mas esse naturalismo idealizado foi significativamente reduzido e substituído por representações mais realistas e verdadeiras, características que o próprio Bernini almejava. Desde muito jovem, o escultor teve contato com a estatuária helenística, presente em Roma. Em um diário de sua viagem à França, escrito por Paul Féart de Chantelou, Bernini menciona sua preferência pelas esculturas de Pasquino, do torso de Belvedere, do grupo de Laocoonte etc (ROVIRA, 1994, p. 52).

poderia ser uma metáfora de quem, com *manus fortis*, conduziu todo um povo (ROVIRA, 1994, p. 53).

Mesmo antes dessa encomenda a Bernini, o Cardeal Borghese já tinha dois quadros de Davi, que foram pintados por Giorgione e Caravaggio, respectivamente. Sua coleção acaba expressando essa associação entre a figura bíblica e o poder papal, especialmente durante o pontificado de seu tio, Paulo V, entre 1605 até 1621. Não é sem razão que Bernini fez dois bustos deste Papa, sendo o último, realizado em 1621, por conta da encomenda do próprio Cardeal Borghese, pouco depois da morte de Paulo V.

Há também outros fatores que podemos associar à semântica desejada para esse *Davi* no contexto romano. As declarações de Filippo Baldinucci (biógrafo contemporâneo de Bernini) e Domenico Bernini (filho do escultor) indicam que o Cardeal Maffeo Barberini, entusiasta de Bernini e aliado do Cardeal Borghese, esteve presente diversas vezes durante o processo de execução dessa escultura. Eles alegam que o Cardeal, em várias ocasiões, auxiliou Bernini segurando um espelho para que o escultor aplicasse suas próprias características fisionômicas a *Davi*.⁵¹ E, como a escultura foi executada entre 1623 e 1624, é muito provável que o Cardeal Barberini, que se tornou o Papa Urbano VIII no mesmo ano de 1623, teria tido alguma contribuição para o significado que *Davi* deveria transmitir (GLEN, 1996, p. 90-91).

O contexto mencionado, ligado à Igreja, sugere que Bernini direcionou seu processo a favor desse Davi pastor, Rei de Israel, que encontramos no primeiro livro de Samuel. O próprio Bernini comparava seu ofício de escultor com o trabalho de Deus, pois entendia que o homem foi moldado a

⁵¹ Antes disso, Bernini já tinha utilizado seu rosto como referência para o busto *Anima Dannata* (1619). Segundo relatos, ele teria conseguido o acentuado efeito expressivo da figura, segurando a mão esquerda sobre uma vela acesa, se aproximando de uma fisionomia referente à tortura do fogo do inferno. Isso demonstra muito bem o interesse do escultor pelas expressões fisionômicas de suas representações (AVERY, 2006, p. 66).

partir do barro, e que, portanto, a criação divina tinha sido à maneira dos escultores (apud ROVIRA, 1994, p. 52). Com base nessa abordagem mais religiosa, e sendo encomendada pelo Cardeal Borghese, é coerente que o *Davi* de Bernini se desenvolvesse dentro de uma lógica mais circunscrita às noções do sagrado.

Bernini criou uma figura com todos os pormenores da anatomia humana e com uma precisão na representação do movimento do corpo, que a escultura parece evocar a presença de Golias no ambiente. A fisionomia do personagem também acompanha esse realismo, pois sua feição está dominada pela atividade desempenhada — basta nos atentarmos para os lábios mordidos da figura.⁵² Essa expressividade preconiza aspectos da escultura barroca no sentido de que desencadeia uma relação dramática entre a figura e o observador, pois este acaba completando a imagem (mentalmente) com o filisteu que será acertado. A escultura parece se estabelecer nesse clímax entre o lançamento da pedra e a projeção que fazemos de Golias.

Provavelmente, essa é a versão mais humanizada de Davi, pois revela toda a tensão de um combate. A escultura parece emanar não só o duelo, mas sim uma transição entre o homem antes da batalha e o herói após a glória. Na esteira dessa história, sabemos que, após a pedrada, Davi vai além da figura corajosa, construída por Michelangelo, para se tornar um herói, com o refinamento de Donatello.

Seguindo essa linha de pensamento, a história de Davi e Golias se adensa com as três esculturas abordadas aqui. Mesmo que a batalha tenha sido contada a partir do triunfo, segundo Donatello e, posteriormente, fora incluído o momento estratégico, através de Michelangelo, Bernini



Bernini, *Davi*, 1623–24
(detalhe)

⁵² Insistindo no necessário realismo da escultura e referindo-se ao seu trabalho do *Monsenhor Montoya* e ao *busto de Luís XIV*, Bernini chegou a criticar Michelangelo porque “não havia tido o talento de fazer de carne as suas figuras” (apud ROVIRA, 1994, p. 52, tradução nossa).

completa a cronologia da batalha com seu instante decisivo,⁵³ que é, essencialmente, o movimento do ataque.

Assim, com esses três escultores, a história de Davi e Golias completa seu ciclo narrativo, e expõe algumas facetas da condição humana, sob ângulos distintos. No *Primeiro Ato*, com Michelangelo, *Davi é cálculo*. No *Segundo Ato*, com Bernini, *Davi é ação*. No *Terceiro Ato*, com Donatello, *Davi é graça*. A batalha se completa nesses três atos, não parecendo haver brechas para acréscimos relevantes.



Lucas Costa, *Davi*, 2021
(vista geral)

⁵³ Visto assim, Bernini parece antecipar o conceito de *instante decisivo*, teorizado por Cartier Bresson acerca da fotografia, em 1952.

Sobre o trabalho — diálogo com a tradição

O *Davi* de minha autoria não tem a pretensão de tentar ocupar alguma lacuna da batalha, e sim de propor uma leitura dessa alegoria nos dias de hoje. A situação sociopolítica do Brasil, e as questões acentuadas pela pandemia, fizeram com que pensasse mais sobre as fragilidades humanas e, conseqüentemente, me aproximasse dessa história com uma visada mais desconfiada.

Foi neste contexto de crise e incerteza que trabalhei com a ideia da possibilidade de sucesso frente ao mais forte. Esta possibilidade não indica, necessariamente, o êxito de tal empreitada. Ela apenas admite a dúvida, uma questão muito cara ao trabalho desenvolvido. Apesar dessa indefinição às voltas do trabalho, ele foi construído de maneira muito objetiva. O projeto se resume a uma coluna de concreto armado e uma pedra, colocada abaixo deste pilar.

A meu ver, os materiais utilizados são importantes para a leitura do trabalho, pois sugerem essa leitura dúbia que descrevi. O concreto utilizado na construção da coluna foi composto de cimento, areia e EPS.⁵⁴ A escolha por esse tipo de concreto foi balizada pelas camadas discursivas que o trabalho poderia ter, se levarmos em consideração que o material está visível no pilar pronto. Um agregado mais resistente no traço,⁵⁵ como a brita, por exemplo, poderia criar um elemento estrutural de alta resistência que não era desejado no projeto.

Na construção civil, o EPS é muito utilizado para preencher elementos de vedação, mas não compõem os elementos estruturais (como é o caso de um pilar) de uma construção, pois não apresenta características de resistência física para tal.



Lucas Costa, *Davi*, 2021
(detalhe)

⁵⁴ EPS é a sigla internacional para designar o Poliestireno Expandido (plástico celular rígido). No Brasil este material é conhecido como Isopor — marca registrada pela empresa Knauf Isopor Ltda.

⁵⁵ Traço, na construção civil, é a forma de exprimir a proporção entre os componentes da mistura composta de cimento e agregados (geralmente areia e brita) que formam o concreto.

Esse dado era importante incluir no trabalho, pois o que está sendo representado ali é, justamente, a escala e o peso que Golias supostamente teria.⁵⁶ Como sabemos, apesar desse tamanho colossal, não houve resistência alguma para que o pequeno Davi o derrubasse já quase morto. Assim como Golias, um pilar de concreto armado não estrutural também pode ser frágil, mesmo que sua aparência indique o contrário.

O posicionamento da pedra, abaixo do pilar, também é uma questão importante para o trabalho. A representação de Davi, por assim dizer, se resume nesta pequena pedra calçando a coluna e afastando-a de seu eixo de gravidade. Próximo do método de Arquimedes, que “movimentava o mundo com uma alavanca”,⁵⁷ o pequeno seixo também é, para o trabalho, uma ferramenta de deslocamento de peso. Davi, neste caso, se manifesta a partir da possibilidade da pedra derrubar o pilar. Isso pode ocorrer através do tempo e da instabilidade estrutural inerente ao trabalho.



Lucas Costa, *Davi*, 2021
(detalhe)

Ao utilizar somente esses dois elementos (pilar e pedra), percebi uma similaridade metodológica com Donatello. Em sua escultura, a cabeça de Golias está situada abaixo dos pés de Davi, e esses dois elementos também constroem uma certa dualidade: a força bruta subjugada à técnica. Isto porque, mesmo com todo um contexto de predestinação presente na

⁵⁶ De acordo com estudiosos das escrituras, não é certa a altura de Golias, pois nos textos antigos constam sistemas de medições que podem ser traduzidos de diversas formas. Há conversões que indicam que Golias teria altura entre 2,30 m e 3,30 m; porém, a maioria sugere que seu tamanho aproximado seria de 2,90 m (1 Samuel 17:4). Esta foi a medida utilizada no trabalho. Sobre o peso de Golias, não há passagens bíblicas que relatam isso, mas indicam o peso de seus equipamentos de batalha (capacete e couraça de bronze), que se aproximam de 60 kg (1 Samuel 17:5). O peso do pilar, no trabalho, é de aproximadamente 270 kg — uma aproximação do peso que uma pessoa, com o porte físico e altura de Golias, supostamente teria se estivesse com esses equipamentos de batalha.

⁵⁷ A frase original é: "Deem-me um ponto de apoio e eu movimentarei o mundo". Segundo Plutarco, escritor grego, Arquimedes proferiu essa frase ao conseguir mover uma embarcação (*Siracusia*), que estava encalhada em um estaleiro, com um sistema de alavancas e roldanas. Arquimedes demonstrou o poder de ampliação de forças obtido através do princípio das alavancas, sendo o primeiro a evidenciar o “centro de gravidade” (STRATHERN, 1999).

história, Davi, ao aceitar esse “chamado”,⁵⁸ conseguiu sua proeza com ajuda de uma funda, ferramenta utilizada para o lançamento da pedra. A história só é plausível sob os efeitos daquela predestinação, mas também porque é acompanhada de técnica envolvida, já que uma pedrada na frente, em teoria, derrubaria qualquer guerreiro.⁵⁹

Fazer algo muito difícil parecer fácil sugere que se está de frente a algo nobre — no sentido ético. Isso engrandece a figura de Davi, e é uma característica sugerida na escultura de Donatello. De fato, não era preciso de escala e corpo para vencer a batalha, a questão era técnica — e predestinação.

Há, nos dois trabalhos, essa contraposição de grandezas, mas a disposição dos elementos está trocada: em Donatello, Davi está acima de Golias; já em meu trabalho, os elementos que representam esses personagens ocupam posição inversa. O resultado dessa inversão faz com que Golias, na forma de pilar, não esteja vencido, mas admitindo uma situação instável. De qualquer forma, uma pedra atirada com precisão, é a mesma pedra que pode ser colocada como calço de uma coluna e, possivelmente, derrubar tudo ali.

Sobre a instabilidade estrutural presente em meu trabalho, há também uma relação curiosa com o *Davi* de Michelangelo. Apesar deste mármore perdurar no tempo, há indícios claros de que Michelangelo foi ao limite estrutural da peça, deixando o seu *Davi* suscetível à queda.

Atualmente, essa escultura passa por uma série de estudos de restauro para se manter de pé. Isso porque existem diversas



Donatello, *Davi*, 1430–32

⁵⁸ “Samuel então apanhou o chifre cheio de óleo e o ungiu na presença de seus irmãos, e a partir daquele dia o Espírito do Senhor apoderou-se de Davi. E Samuel voltou para Ramá” (1 Samuel 16:13).

⁵⁹ Davi demonstra sua confiança em vários trechos, inclusive para confirmar um poder divino agindo sobre seus feitos: “Teu servo é capaz de matar tanto um leão quanto um urso; esse filisteu incircunciso será como um deles, pois desafiou os exércitos do Deus vivo” (1 Samuel 17:36).



Michelangelo, *Davi*, 1501–4
Fotografia de Jörg B. Unna (CC BY 3.0)

micro fraturas nos tornozelos de *Davi*.⁶⁰ Há estudos sugerindo que algumas dessas fissuras surgiram por conta de uma pequena angulação no pedestal onde *Davi* estava instalado, à esquerda da entrada do *Palazzo della Signoria*, até 1873. Essa angulação deixou a escultura inclinada para frente por um longo tempo, acentuando o peso em um de seus apoios, facilitando o surgimento das trincas (CORTI, 2015). Outros estudos acrescentam que algumas fraturas surgiram com o próprio aspecto formal de *Davi* (PASCALE; LOLLI, 2015). Ao optar pelo *Contrapposto*, Michelangelo distribuiu uma carga excessiva em ambos os tornozelos da figura. Esses pontos de apoio da escultura são ligeiramente delgados e distantes entre si para receber uma carga de aproximadamente seis toneladas.

Sendo, essas fraturas, consequência de uma inclinação do pedestal e/ou das características formais da escultura, o fato é que elas existem. Por conta disso, há tentativas do governo italiano em controlar as fraturas através de um fluxo reduzido de visitantes na sala da academia de Florença, onde o *Davi* original está atualmente exposto. Compondo o corpo de ações para diminuir esses problemas, também há um projeto de construção de um patamar com amortecedores, justamente para evitar que as vibrações do solo se propaguem na escultura e causem mais fissuras ao mármore (ANDERSON, 2016). Essas pesquisas, bem como as iniciativas tomadas, atestam que o original, mesmo com mais de 500 anos, pode cair um dia.

Há, também, um retrospecto desfavorável quando observamos as réplicas que foram feitas dessa escultura, e que já caíram nos EUA, por conta dos tremores que atingiram a Califórnia, região em que as peças foram instaladas. No total, já desabaram quatro cópias de mármore, todas feitas para o Memorial Forest Lawn, nas cidades de Glendale e Cypress.

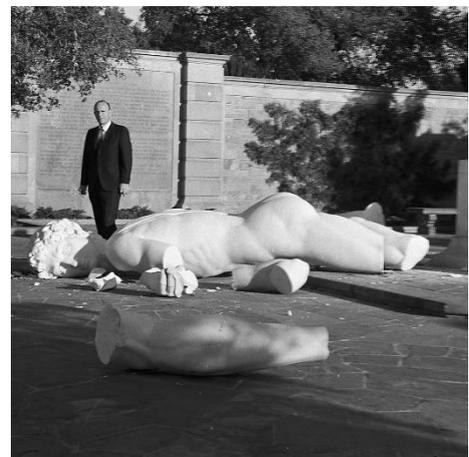
⁶⁰ O escultor e restaurador Stefano Ricci, em 1813, foi o primeiro a notar a existência de fissuras na região dos tornozelos e parte da base (representação de um tronco de árvore) de *Davi*, durante um trabalho de limpeza e conservação da escultura (PAOLETTI, 2015, p. 60).

Em Glendale, a primeira réplica, instalada em 1937, caiu em 1971 com o terremoto *Sylmar*. Uma nova cópia foi colocada no lugar e permaneceu até 1994, quando o terremoto *Northridge* também a derrubou. A última instalada no Forest Lawn Glendale resistiu até 2020, quando também caiu — mas desta vez, sem aparentes causas diretas. Já com a cópia de mármore do Forest Lawn Cypress, o desabamento se deu por conta do terremoto *Whittier Narrows*, em 1987. Em vez de substituírem por outra estátua de mármore, a unidade de Cypress decidiu por uma réplica de bronze (NGUYEN, 2020).



Davi (réplica), 1994–2020. Mármore, tamanho real. Glendale, Califórnia. Forest Lawn Museum.

Os pontos que se romperam em todas essas esculturas foram, exatamente, os mesmos lugares em que o original contém as fissuras. A explicação para isso é justamente as características estruturais dessas peças, pois as formas esculpidas no mármore, em decorrência da sua escala, acabam o tornando mais frágil. Esse histórico de quedas das réplicas também sugere que as fissuras do *Davi* de Michelangelo possam ter sido consequência da atividade sísmica acumulada na região de Florença (COSTAGLIOLA et al., 2018, p. 268). Também temos que levar em consideração que o original já sofreu diversos abalos, como por exemplo, um raio que atingiu sua base, em 1511, e uma cadeira que atingiu seu braço esquerdo, em 1527, durante um levante da população que atirava móveis nos soldados que estavam fora do *Palazzo della Signoria*,



Davi (réplica), 1937–1971
Após terremoto *Sylmar*, com o gerente do Memorial, Frederick Llewellyn. Mármore, tamanho real. Glendale, Califórnia. Forest Lawn Museum.



Bernini, *David*, 1623–24
Fotografia de Sailko (CC0)



Lucas Costa, *David*, 2021

fazendo com que parte do braço esquerdo da figura se quebrasse em três partes (PAOLETTI, 2015, p. 59–61).

Essa fragilidade, demonstrada pelas fissuras do original de Michelangelo, e mais clara nas réplicas do Memorial Forest Lawn, é o ponto de contato com o meu trabalho. Como já discutido em meu projeto, a localização da pedra causa uma inclinação no pilar e o desestabiliza. O traço utilizado no concreto também denota a fragilidade do pilar. Essas características da obra, que são intencionais, se aproximam dos problemas estruturais encontrados no *David* de Michelangelo, e mais ainda nas réplicas que desabaram.

A inclinação acentuada elaborada em *David* (2021), que dificulta seu eixo de gravidade, também sugere alguma aproximação com o trabalho de Bernini. Esse desvio do eixo vertical, causado pela pedra, indica uma ideia de movimento através da queda. Isto porque a pedra é um elemento ativo na composição, pois funciona como uma alavanca, mediando a equação de forças opostas (peso e contrapeso) que ocorre no trabalho. A construção da pose diagonal em Bernini também é o que caracteriza a sua representação de David. Nas representações de Donatello e Michelangelo, por exemplo, o corpo de David é vertical, semelhante a uma coluna. Já na escultura de Bernini, a figura se desenvolve através de um ângulo íngreme, contribuindo para o dinamismo da peça.

Esse ângulo diagonal, também presente em meu trabalho, é determinado pela pedra colocada abaixo do pilar. E essa pedra engendra na obra uma ação de David. Ela é o instrumento decisivo para o sucesso na história e, como visto em Bernini, a ação parece estar ocorrendo à sua volta. A impressão é de que esses trabalhos, por conta da ação, respondem a uma noção de tempo mais contínuo. Em meu caso, o tempo é também um vetor da possível queda do pilar; e é sob este ponto de vista que se assemelha com o trabalho de Bernini, pois está diretamente relacionado à ação.

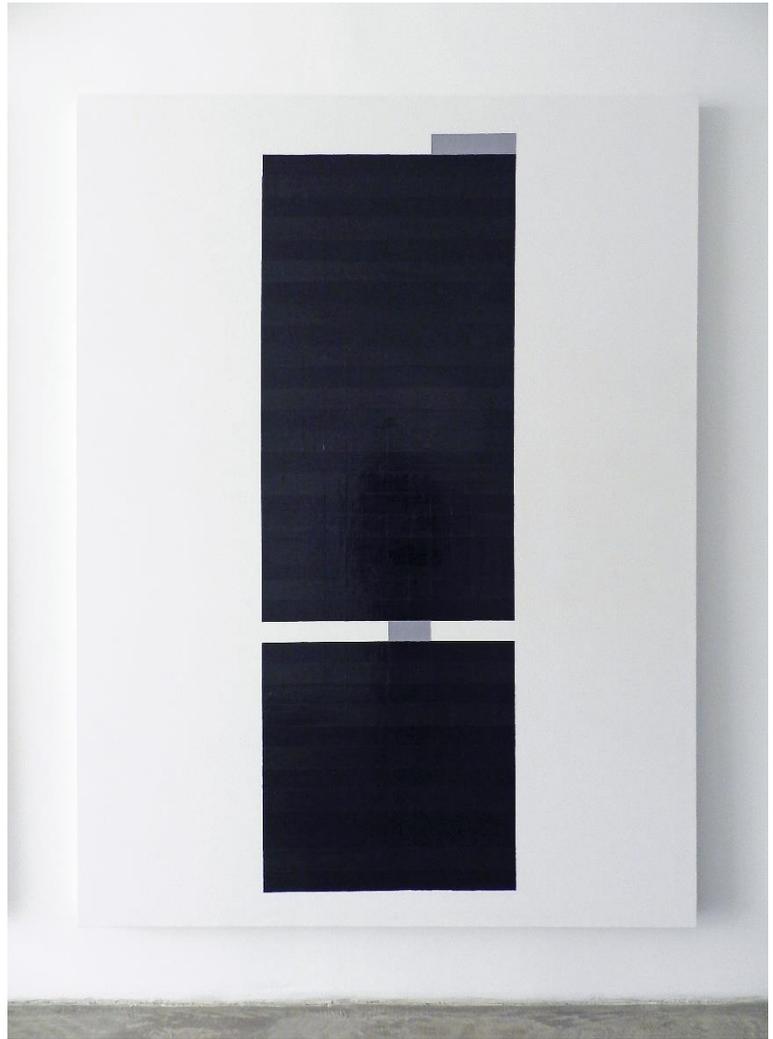
Com as aproximações sugeridas aqui, é possível indicar similaridades entre esses trabalhos com base nas características específicas elencadas anteriormente. Apesar de indicarem campos semânticos distantes, as características de cada trabalho e as versões de uma mesma história comungam entre si, explorando aspectos distintos de uma mesma alegoria. Mesmo que o meu trabalho duvide de uma vitória cabal sobre o mais forte e, neste ponto, se distancia dessa tradição artística, ainda assim, essas esculturas guardam relação, pois compartilham de uma mesma matriz.

Por esses motivos, penso que o *Davi* que eu desenvolvi se inspira no cálculo de Michelangelo, na ação de Bernini, e na graça de Donatello.



(imagem anterior e atual)
Lucas Costa, *Série dos sólidos*, 2014-15
10 pinturas (146 x 195 x 4 cm. cada)
Acrílica sobre tela painel
Galeria Sancovsky

Pintura n.07, 2015



Série dos sólidos, 2014-15

Série de pinturas que exploram o volume, peso e contrapeso. É como se as formas, para atingirem determinada composição, tivessem que estabelecer um certo equilíbrio físico entre elas. Assim, mesmo que no plano teórico, a série foi construída em torno da compensação de peso entre esses sólidos. Os elementos cinzas na pintura funcionam como uma espécie de calço para os volumes pretos. Visto dessa maneira, a *Série dos sólidos* têm pontos em comum com o trabalho *Davi* (2021).





Trabalho & Renda



Lucas Costa, *Trabalho & Renda*, 2021
1ª versão (acima) e 2ª versão (ao lado)
Placas de concreto e cinta de carga
Dimensões variáveis

Trabalho & Renda (2021) é formado por três placas de concreto em situação de equilíbrio, mantidas em determinada configuração por uma cinta de carga. Este trabalho tem duas formas de montagem. Na primeira versão, uma placa, que está rente ao solo, mantém com o seu peso outras duas placas de pé, em posição diagonal, colocadas de um mesmo lado. Na segunda versão, essas duas placas diagonais ocupam lados opostos e, entre elas, está disposta a placa horizontal que mantém todo o arranjo.

Nas duas versões, a configuração do trabalho é delicada, pois a relação de equilíbrio entre as chapas, é feita pela cinta de carga apenas pressionada entre esses elementos, sem fixação. As placas, que estão na diagonal, também dificultam o equilíbrio do trabalho, pois suas espessuras acabam comprometendo o centro de gravidade do arranjo. Isso faz com que, nas duas montagens, o trabalho assuma um equilíbrio instável.

Também há uma fragilidade no trabalho devido ao uso do concreto armado na construção dessas placas. Apesar do material estar comumente ligado à resistência construtiva, o concreto não resiste bem a esforços de tração — força aplicada pelo próprio peso das placas, através da cinta. Isso é agravado pela espessura das peças, que são muito finas para suportar pressão maior ou uma possível queda do arranjo, tornando o concreto relativamente frágil nessas condições. Isso não ocorreria se as placas fossem de madeira ou metal, por exemplo, que são mais resistentes à queda e tração.

A partir das características técnicas apresentadas acima, o trabalho tende para uma certa dubiedade, pois são utilizados materiais resistentes (concreto armado e cinta de carga) em sua construção, mas que resultam em uma estrutura titubeante, frágil, e que pode desabar facilmente.

Essas questões me induziram ao nome do trabalho, pois entendi que seus atributos físicos facilitavam uma leitura alegórica da obra. A meu ver, o título *Trabalho & Renda* acaba direcionando o entendimento do trabalho para o que essas palavras representam. Em nosso contexto nacional, a união dessas palavras pode ter relação com o Estado de bem-estar

social,⁶¹ mas também pode indicar uma crise desse sistema, já que o equilíbrio desses conceitos se apresenta, frequentemente, em um limiar muito delicado para grande parte da população brasileira — principalmente no período pandêmico, momento em que foi realizado o projeto.⁶² Sob esse ponto de vista, o equilíbrio físico do trabalho pode sugerir um equilíbrio teórico entre o que essas palavras indicam, quando estão juntas, no campo socioeconômico.

Desde a flexibilização das leis trabalhistas (2017), a precarização do emprego tem sido um assunto constante no cenário nacional, não havendo consenso acerca das mudanças substanciais que ocorrerão no País. As noções básicas que diferenciam o *emprego* do *trabalho* também estão imprecisas nesse cenário de crise.⁶³ A justa medida entre *trabalho* e *renda* é, portanto, uma discussão complexa, e parece se agravar nos países emergentes como o Brasil, visto que é difícil estabelecer um ideal mínimo de bem-estar em um contexto político-

⁶¹ Estado de bem-estar social é uma formulação alternativa, criada no século XVIII, por Otto Von Bismarck, ao socialismo e liberalismo econômico (FERGUSON, 2019). Pelos princípios do Estado de bem-estar social, todo indivíduo tem direito a um conjunto de bens e serviços assegurados pelo Estado, de modo que seja possível manter as condições mínimas de igualdade entre todos. De acordo com esse sistema, o Estado, mediante seu poder de regulamentação sobre a sociedade civil, organiza a economia e encarrega-se da promoção e da defesa de direitos básicos. No Brasil, essa corrente está mais associada à constituição de 1988, pela necessidade de o Estado prover dignidade aos seus compatriotas, a partir da oferta de políticas públicas que garantam condições básicas de saúde, educação, trabalho, transporte, segurança etc. (MENDONÇA, 2015).

⁶² Nunca houve, no contexto brasileiro, efetivamente um Estado que providenciasse níveis satisfatórios de justiça e cidadania sociais. A redução da intervenção estatal em prol do desenvolvimento da economia de mercado é, muitas vezes, alheia aos custos sociais que a minimização estatal representa (LOPES, 2014).

⁶³ De acordo com a definição do Dicionário do Pensamento Social do Século XX, *trabalho* é o esforço humano dotado de um propósito, envolvendo a transformação de algo através das capacidades físicas e/ou intelectuais de quem a realiza. Já o *emprego* é uma relação estável, que existe entre quem organiza o trabalho e quem realiza o trabalho, na forma de contrato no qual o possuidor dos meios de produção paga pelo trabalho de outros, que não são possuidores do meio de produção. Deste modo, o *emprego* pressupõe o objetivo da renda, enquanto que o *trabalho*, nem sempre resulta em remuneração (OUTHWAITE; BOTTOMORE, 1996).

econômico tão instável.⁶⁴ Sob esse ponto de vista, *Trabalho & Renda* é uma espécie de equilíbrio metafórico dessas palavras através dos materiais; a obra se articula nessa incerteza entre forças complementares.

Com base nessas impressões, a maneira de *Trabalho & Renda* se construir, dialoga com alguns exemplos da escultura contemporânea. Observando seu esquema de montagem e seu equilíbrio instável, é possível uma aproximação com os procedimentos de José Resende (1945), em especial com o seu trabalho *Corpo de Prova II* (2015).

Essa obra é composta por quatro barras de inox — duas com superfície em acabamento escovado, e duas com acabamento polido. Uma dupla de barras se inclina para um lado, e a outra dupla se inclina em sentido oposto. O ângulo construído pelas barras é sustentado através de um fio de aço fixado nas mesmas, mantendo a ligação entre esses elementos. No chão, há uma chapa que serve para calçar as barras, de modo que seja possível o equilíbrio do arranjo, sem a necessidade de apoiar as extremidades superiores das barras no chão.



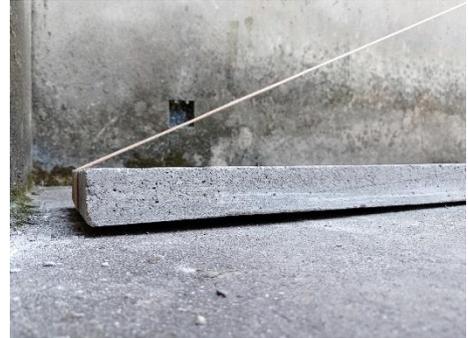
José Resende, *Corpo de prova II*, 2015
Aço inoxidável e fio de aço
300 x 665 x 90 cm. Galeria Millan

⁶⁴ Atualmente, o Brasil conta com uma taxa de desemprego de 12,6% no terceiro trimestre (um recuo de 1,6% em relação ao segundo trimestre), mas ainda atinge 13,5 milhões de cidadãos. Contudo, esta retomada da economia ocorre por conta do trabalho informal, que já soma 40,6% do mercado de trabalho, e que é responsável por 54% da queda do desemprego. Além dessa informalidade, o rendimento médio dos brasileiros caiu 11% em relação ao ano anterior, que já era o pior período da série histórica, desde 2012 (IBGE, 2021).

O esquema de montagem desse trabalho, assim como seu equilíbrio no espaço, é bastante similar ao que foi realizado em *Trabalho & Renda*. No entanto, os materiais utilizados são diferentes, alterando assim, as questões que cada um pode indicar. No caso de Resende, o uso do inox contribui para um vocabulário industrial, em que toda a visualidade do material pressupõe uma operação aparentemente mais neutra, ou sem excessos. Isso faz com que o trabalho exponha, com maior clareza, seu sistema estrutural. Em meu trabalho, o princípio construtivo também é essencial para a sua leitura, mas o uso do concreto armado, a meu ver, faz com que a peça esteja mais ligada a um labor manual da construção civil. Neste caso, o material reforça o título do projeto, visto que o concreto pode expressar um certo trabalho humano.

O título de Resende também direciona a lógica de seu trabalho. *Corpo de Prova II* é uma alusão à engenharia dos materiais, pois tem o mesmo nome das amostras utilizadas em testes de resistência física dos materiais, para seu uso em maior escala. No caso de Resende, esse exercício funcional parece testar o limite estrutural do próprio trabalho; ou seja, sua capacidade de manter-se em pé a partir do peso e contrapeso dos elementos envolvidos, com pontos de apoio reduzidos.⁶⁵

Mesmo considerando as diferenças entre as obras, é possível reconhecer que o equilíbrio físico é um denominador comum para ambos os projetos. Cada obra, à sua maneira, desenvolve um embate constante com a gravidade, e os materiais utilizados em cada uma delas, bem como seus respectivos títulos, indicam assuntos distantes entre si, mas que são articulados a partir de procedimentos similares de montagem.



Lucas Costa, *Trabalho & Renda*, 2021
1ª versão (detalhes)

⁶⁵ A obra remete ao procedimento de distribuição de cargas que Resende já fazia em trabalhos anteriores - como nos vagões de trem suspensos por cabos de aço, no Projeto Arte Cidade (São Paulo, 2002), e nos contêineres instalados de maneira similar, na Bienal de Vancouver, em 2015. O sistema compositivo desses trabalhos, através do tensionamento de cabos de aço, é muito similar às técnicas utilizadas na construção de pontes suspensas ou estaiadas.

De uma forma menos direta que *Corpo de prova II*, há dois trabalhos de Chris Burden (1946-2015) que, a meu ver, podem ter semelhança com *Trabalho & Renda*. A ideia de utilizar objetos para emular uma situação do cotidiano, de forma metafórica, guarda alguma relação com os trabalhos *1 Ton Crane Truck* (2009) e *Porsche with meteorite* (2013), do artista norte-americano. Essas obras discutem as medidas das coisas, através da justaposição de objetos diferentes entre si, e apresentados lado a lado, como em uma balança de dois pesos.

Em *1 Ton Crane Truck*, como indica o próprio título, o trabalho é formado por um caminhão guincho Ford F-350, que mantém suspenso um cubo de ferro fundido de 1 tonelada. A literalidade do trabalho acompanha, também, as especificações técnicas desse caminhão, já que sua capacidade máxima de sobrecarga é, exatamente, o peso desse cubo suspenso.



Chris Burden, *1 Ton Crane Truck*, 2009
Guincho Ford F-350 e cubo de ferro
Dimensões variáveis. Gagosian Gallery

Basicamente, o procedimento de Chris Burden foi o de testar os limites de um guincho — seu poder de tração. O cubo, usado como unidade de peso, se contrapõe, em suas escalas, ao caminhão. Há uma inscrição indicativa, feita em relevo afundado, do peso desse cubo (“1 TON”), e, por isso, temos a noção real do esforço aplicado pelo guindaste na distribuição de peso entre o caminhão e o bloco suspenso. Visto assim, o trabalho parece enfatizar as forças opostas envolvidas ali, nos fazendo reavaliar a capacidade física de um caminhão.

Nesse sentido, e guardadas as devidas proporções, o aspecto estrutural de *Trabalho & Renda* se assemelha com o de *1 Ton Crane Truck*, pois ambos apresentam elementos de peso e contrapeso para se equilibrarem. Em meu trabalho, a placa de concreto, que está na horizontal, funciona como um ponto de ancoragem para o arranjo. Nas duas montagens, uma das extremidades da peça acaba se levantando do chão, por conta da força aplicada pelas outras placas, que estão na diagonal. No caso da obra de Burden, o ponto de equilíbrio também parece limítrofe, pois o cubo atesta a carga máxima que o caminhão guincho pode tracionar. Se estivermos cientes dessas limitações, é possível supor que as rodas dianteiras do caminhão, também estão a ponto de se descolarem do chão.

Com base nessa leitura, o movimento executado nesses trabalhos se assemelha com o de uma alavanca, de modo que, em *Trabalho & Renda*, os elementos estão no limite do equilíbrio físico, e em *1 Ton Crane Truck* esse limite é testado através da capacidade máxima de peso suportado.

Já no trabalho *Porsche with meteorite*, de Burden, há um maior contraste entre os elementos apresentados, que podem o tornar mais subjetivo. Em uma estrutura de aço, com funcionamento similar ao de uma grua⁶⁶, um Porsche amarelo (de um lado) e um meteorito ferroso (de outro lado) pendem



Lucas Costa, *Trabalho & Renda*, 2021
2ª versão (detalhes)

⁶⁶ As gruas são dispositivos de transporte vertical de materiais e componentes, muito utilizadas em canteiros de obra.

das extremidades dessa viga metálica. O ponto de apoio da grua, descentralizado, distribui o peso de forma balanceada, de modo que os dois objetos fiquem suspensos do chão. O Porsche, com 993,4 kg, está na extremidade curta do feixe, e o meteorito, com 176,9 kg, o contrabalança na extremidade longa.



Chris Burden, *Porsche with meteorite*, 2013
Estrutura metálica, Porsche e meteorito
Dimensões variáveis, Gagosian Gallery

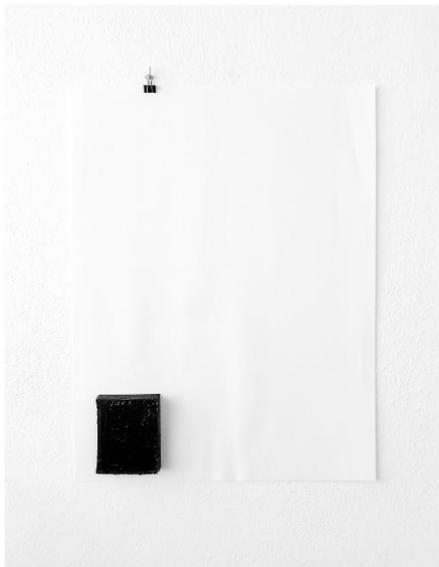
Nesse trabalho, a lógica de uma balança de dois pesos é mais assertiva, pois a estrutura criada, além de ser visualmente semelhante com uma balança, também indica uma certa relatividade de tamanho, peso e valor dos elementos envolvidos. Burden equilibra e contrapõe, por assim dizer, a refinada manufatura alemã com um meteorito bruto.⁶⁷ Só é possível criarmos metáforas entre essa matéria extraterrestre e aquela máquina construída (e valorizada) pelo homem, por conta do contraste que o trabalho manifesta, não apenas fisicamente, mas também conceitualmente. É nesse sentido que as propriedades dos objetos utilizados, assim com a classe que eles ocupam, podem contribuir para um discurso mais subjetivo (ou aberto) no trabalho.

Essa subjetividade é semelhante com o que ocorre em *Trabalho & Renda*, mais especificamente com o

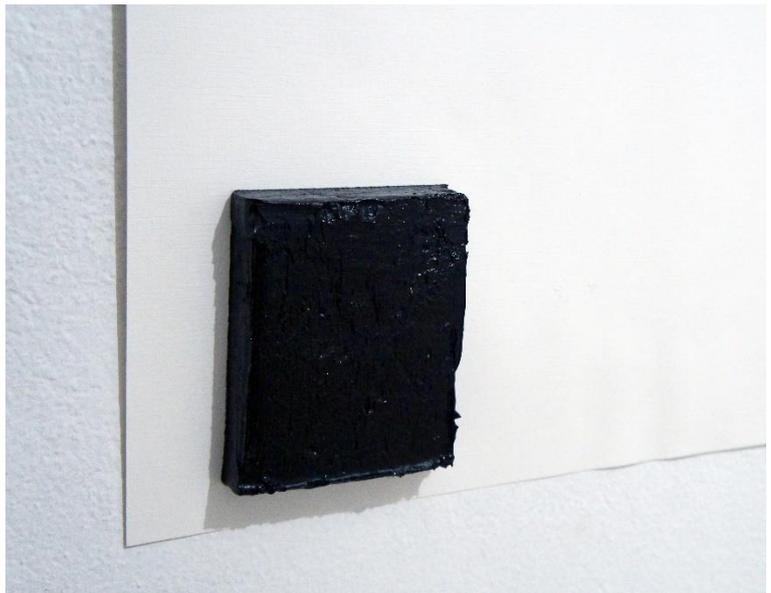
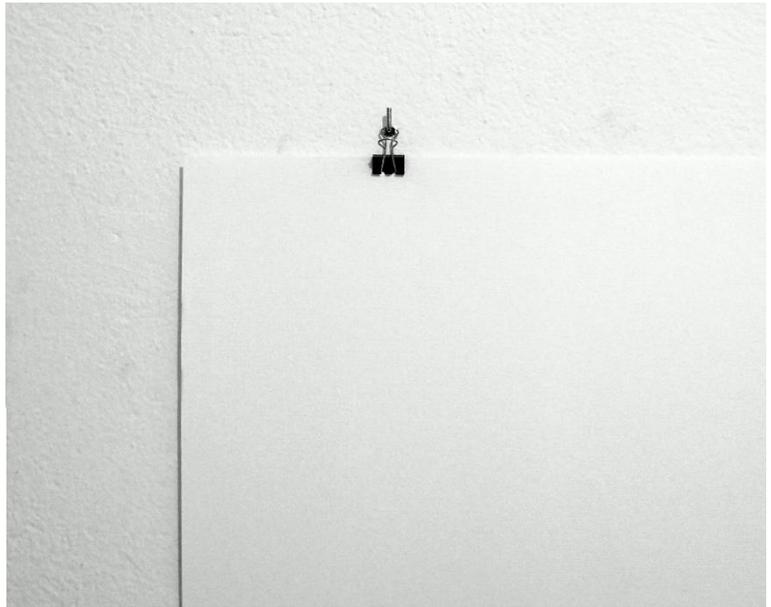
⁶⁷ Chris Burden comprou esse meteorito no *e-bay*, pelo simples motivo de ser o maior meteorito que tinha visto em um site de compras, e com frete grátis. Só após algum tempo que o artista passou a relacionar o meteorito com o Porsche, que também estava em seu depósito (apud RUSSETH, 2013).

direcionamento de seu título, conforme já discutido no texto. O ponto comum entre esses trabalhos pode estar na capacidade dessas obras proporem uma nova leitura para os objetos envolvidos, ou a reavaliação do que se está tentando equilibrar na “balança”.

Com base nos procedimentos utilizados em *Trabalho e Renda*, e por meio de analogias, foi possível uma aproximação com as obras de Chris Burden, e, também, com o trabalho de José Resende. Os sistemas estruturais desses projetos são convergentes, visto que todos os trabalhos, de alguma forma, lidam com o equilíbrio físico, e, a partir disso, constroem suas respectivas poéticas. Apesar dos procedimentos de contrapor e balancear pesos serem similares, no campo semântico essas obras se distanciam entre si, pois cada uma constrói seu discurso a partir das especificidades dos materiais utilizados, ou da indicação nominativa que cada obra carrega consigo.



(imagem anterior e atuais)
Lucas Costa, *Forma equilibrada*, 2016–17
Camada espessa de óleo sobre papel
(equilibrado na parede pela disposição
dos clips)
50 x 65 x 2 cm (cada)



Forma equilibrada, 2016-17

Os papéis são dispostos na parede através do equilíbrio entre a forma espessa de tinta óleo localizada no papel (seu peso) e a localização do clip, que mantém esse papel pendurado e no prumo. A disposição do trabalho é feita somente através de peso e contrapeso, como uma espécie de balança de dois pesos. Algo similar com o que ocorre em *Trabalho & Renda* (2021).



Meritocracia

“Os que chegaram no topo acreditam que seu sucesso é obra sua, evidência de seu mérito superior, e que os que ficam para trás merecem seu destino da mesma forma.”

Michael Sandel

Há algum tempo, tem me chamado a atenção o modo como os espaços sociais (casa, escola, trabalho, igreja) estão pautados por uma suposta lógica do mérito. A organização desses ambientes está frequentemente ligada à manutenção do poder, e os argumentos que embasam tais decisões, ao que tudo indica, estão ligados à ideia de merecimento. É provável que o ideal meritocrático seja natural e desejado em uma sociedade; o problema parece estar na sua execução, pois surgem diversos pontos cegos que não conseguimos resolver, principalmente em nossa realidade brasileira.



Lucas Costa, *Meritocracia*, 2021
(Imagem anterior e ao lado)
Escoras de eucalipto e cintas metálicas
570cm (altura) x 220cm (circunferência)

Visto de maneira retrospectiva, *Meritocracia* (2021) é um trabalho que se desenvolveu a partir dessas inquietações pessoais, e construído a partir de materiais cujas funcionalidades pudessem ser aproveitadas na escultura. Basicamente, a peça é constituída por um grande feixe, feito com 38 escoras de eucalipto similares entre si, medindo aproximadamente três metros de altura. No centro do arranjo, uma dessas escoras está sustentada no topo pelas outras que estão na base, pressionadas por cintas metálicas. Assim, a escora central, mesmo tendo o mesmo tamanho das outras, alcança praticamente o dobro da altura do feixe.

Esse esquema de montagem do trabalho acaba sugerindo, por conta de seu título, a lógica do modelo meritocrático de maneira um pouco irônica. Em teoria, o termo “meritocracia” é um sistema de recompensas baseado exclusivamente nos méritos individuais de cada pessoa, não levando em consideração sua origem social, sua riqueza, ou mesmo suas relações individuais — fisiologismo, nepotismo ou cooptação. Idealmente, esse modelo desenvolveria uma sociedade mais justa, visto que as conquistas de cada um seria o resultado de suas ações individuais.

Entendido dessa forma, a alegoria que a escultura desenvolve consigo parece duvidar desse sistema de organização social, pois o modo que o trabalho cria uma imagem de poder é, em certa medida, um pouco distante do enunciado teórico que a meritocracia prevê. Isto porque o feixe está disposto verticalmente por conta de um conjunto de escoras que formam a sua base. Da mesma maneira, a amarração do conjunto é essencial para que a escora central se mantenha no alto. Esse processo de construção da escultura, a meu ver, parece mais próximo do funcionamento do modelo meritocrático, quando este é colocado em prática e observado os seus efeitos no dia-a-dia.

O termo “meritocracia” foi criado pelo sociólogo britânico Michael Young (1915-2002), na obra *The Rise of the Meritocracy*

(1958), como tentativa de descrever uma espécie de distopia social que aconteceria em um futuro próximo, caso as medidas governamentais e as iniciativas de setores da sociedade continuassem a valorizar determinadas atitudes comportamentais.

Nesta distopia, Young analisa os fatos históricos ocorridos na Inglaterra a partir de 1870, período que, segundo o autor, a meritocracia parece ganhar forma.⁶⁸ O texto reconstrói, pela narrativa de um personagem situado no ano 2033, os fatores que levaram o país a mudar seu critério de organização social. Com base nos fatos ocorridos até 1958 (ano de publicação do livro), o autor deduz um futuro em que o mérito fosse o único modelo vigente e, a partir dessa hipótese, descreve as possíveis consequências.

Em sua narrativa, a eficácia do sistema meritocrático alcança seu apogeu no ano de 2033, em que é possível saber o coeficiente de inteligência dos indivíduos antes mesmo do nascimento, determinando assim a função de cada um na sociedade — sua educação, seu trabalho e a sua classe social. A segregação constituída pelo poder econômico, antes balizada pelo princípio da hereditariedade, agora era definida pelo princípio do mérito. Com isso, o autor introduz a noção

⁶⁸ A importância de a educação ter se tornado compulsória, do patronato ter sido abolido do serviço civil e a competição passado a ser a regra para a admissão, são fatores cruciais para que a meritocracia, segundo Young, seja um modelo dominante em 1870, data de tais eventos. Por isso, o autor estabelece esse ano como o marco inicial da era moderna e toma a Inglaterra, local desses eventos, como destaque da Revolução Intelectual (PIZA, 1985, p. 212).

de que a meritocracia é um sistema que está em oposição à aristocracia, mas que também produz desigualdade social.⁶⁹

No fim da história, o personagem narra uma convulsão social contra o sistema, em que as classes baixas estavam revoltadas porque a meritocracia era tão eficaz que acabava justificando tecnicamente a desigualdade social. Era impossível nesse modelo atribuir o insucesso às contingências, tudo se tornou responsabilidade direta do indivíduo. O ressentimento crescente das classes menos favorecidas gerou grandes revoltas, e ao fim somos informados que o personagem narrador, que era defensor do sistema, morreu em um dos confrontos do ano de 2034.

Mais de 60 anos se passaram desde a publicação de Young, e a meritocracia está cada vez mais atual no debate público. O que era uma espécie de previsão satírica acerca dos efeitos colaterais desse modelo, hoje parece ter se tornado uma realidade alicerçada sob tais consequências. Nos EUA, por exemplo, o filósofo Michael Sandel (2021, p. 29–31) credita a ascensão de Donald Trump e sua vitória nas eleições presidenciais de 2016 ao ressentimento crescente que o trabalhador comum nutria da elite econômica, somado ao medo de perder seu espaço (ou sua voz) em um mundo globalizado — imigração, revolução tecnológica, choque de

⁶⁹ O conceito de aristocracia remete a um sistema de castas privilegiadas de natureza hereditária que difere da natureza individual do sucesso defendido pela meritocracia. Dentre os vários casos em que esses conceitos se misturam, há um emblemático no ensino superior dos EUA, em que pais ricos pagaram propinas para que agentes alterassem as notas escolares de seus filhos, ou para que fossem admitidos em times esportivos, de modo que eles pudessem ingressar nas universidades mais prestigiadas sem precisar competir com os outros alunos de igual. Esse tipo de acesso pelas “portas laterais” é um exemplo de atitudes aristocráticas que distorcem o modelo meritocrático. Para mais informações sobre o esquema, ver o documentário: “Operation Varsity Blues: The College Admissions Scandal” (2021).

culturas etc. O “Sonho Americano”⁷⁰ cada vez mais inalcançável, percebido pelo status social e econômico diminuído dessas pessoas, acabou gerando um populismo nacional que não assola somente os EUA, mas grande parte do mundo.

Contudo, também parece razoável os argumentos de que a meritocracia nos países desenvolvidos tende a propulsionar iniciativas individuais com ótimos resultados, mesmo que ainda apresentem diversos problemas operacionais e/ou conceituais, como os exemplos citados acima. O ponto pacífico entre aqueles que defendem o princípio meritocrático é justamente a possibilidade de ascensão do indivíduo nos espaços sociais sem a dependência direta de forças externas.⁷¹

Porém, no Brasil, por conta de nosso contexto, essa realidade parece estar ainda mais distante. A condição básica para que o modelo seja colocado em prática de maneira razoável, é que o país tenha níveis baixos de desigualdade social, garantindo equidade de oportunidades para a população.⁷² O Brasil, mesmo sendo considerado pelo Banco Mundial (2022) um país de renda média-alta, é também o segundo com maior concentração de renda no mundo.⁷³

⁷⁰ *American dream* (em inglês) é um termo cunhado por James Truslow Adams (1931). Segundo o historiador, o “Sonho Americano” é um princípio norteador para a formação dos EUA como nação, em que “a vida deveria ser melhor, mais rica e mais completa para todos, e com oportunidades baseadas em suas habilidades ou conquistas”. Segundo Adams, “essa foi a maior contribuição, que os americanos já fizeram para o pensamento e o bem-estar do mundo”. Neste sentido, a meritocracia descende do “Sonho Americano”, pois comungam os mesmos princípios.

⁷¹ Existe uma vasta literatura sobre os “benefícios” da meritocracia na sociedade, em especial na psicologia voltada para o empreendedorismo e mercado de trabalho. Sobre o desenvolvimento dessa psicologia em torno da “mentalidade de sucesso”, conferir o trabalho de Carol Dweck (2017), professora de psicologia e criadora do termo *Mindset*.

⁷² O próprio criador do termo *American Dream*, James Truslow Adams, já tinha alertado que a igualdade de oportunidades era essencial. O “Sonho Americano”, segundo o autor, é justamente “a crença no homem comum e a insistência em ter, tanto quanto possível, oportunidades iguais em todos os sentidos com o rico” (ADAMS, 1931, p. 135, *tradução nossa*).

⁷³ Segundo relatório da ONU, de 2019 (antes da pandemia), o Brasil já ocupava a 2ª maior concentração de renda entre mais de 180 países. A renda dos 1% mais rico do país chegou a 23,3% de toda a riqueza brasileira (AGÊNCIA SENADO, 2021).

Com a pandemia, a desigualdade socioeconômica no Brasil foi exposta de maneira mais flagrante. Durante a primeira onda do coronavírus, em 2020, mais de 30% dos brasileiros solicitaram o auxílio emergencial (Agência Senado, 2021). A queda de rendimento do trabalho formal ocorreu principalmente entre a população mais pobre (de 59,4% em 2019 para 44,7% em 2020), ao passo que houve crescimento do trabalho informal, que chegou a mais de 50% do rendimento desse grupo de pessoas (IBGE, 2021 p. 51).

Mesmo com os programas de transferência de renda no País e a criação do auxílio emergencial para o enfrentamento do período de crise, essas ações não necessariamente resultaram em melhorias nas demais dimensões da qualidade de vida — como acesso à educação, saúde, trabalho e segurança alimentar (IBGE, 2021, p. 61). O índice de Gini⁷⁴, por exemplo, que mede a desigualdade e já havia chegado a 0,6279 entre os períodos de 2014 e 2019, subiu na pandemia para 0,640 no segundo trimestre de 2021, superando toda a série histórica pré pandemia (NERI, 2021, p. 10).

Esses dados indicam que a desigualdade social no Brasil tende a se manter alta e, por isso, as premissas básicas para termos uma sociedade mais justa e favorável à aplicação do modelo meritocrático se demonstram cada vez mais utópicas. Nossa realidade é tão complexa que esse modelo parece não dar conta, justamente porque não é levado em consideração, na prática, o ponto de partida de cada indivíduo — mais desigual do que nos países desenvolvidos.⁷⁵

⁷⁴ O coeficiente ou índice de Gini utiliza toda informação disponível sobre rendimentos de uma população, considerando a distribuição como um todo e sintetizando-a em um único valor que varia de 0 a 1, sendo 0 a situação de perfeita igualdade na distribuição dos rendimentos e 1, de total desigualdade (IBGE, 2021, p. 53–54).

⁷⁵ A desigualdade de renda também aumentou substancialmente desde a década de 1970 nos EUA. De acordo com dados de renda familiar do Censo dos EUA (2015), a renda familiar real começou a crescer muito mais entre o grupo de renda mais alta do que entre outros segmentos da sociedade americana.



Lucas Costa, *Meritocracia*, 2021
(detalhes)

Nesse sentido, o discurso meritocrático brasileiro⁷⁶, cada vez mais utilizado em diversos setores, em especial pela elite empresarial, se assemelha muito com a sugestão de Brecht, acerca da essência do fascismo, pois, para ele, “não há nada mais parecido a um fascista do que um burguês assustado”. Talvez, por conta da necessidade em justificar a disparidade em nosso contexto socioeconômico, criam-se teorias pautadas no mérito que legitimam o sucesso de alguns, ou mesmo a própria desigualdade — como Young já previa.⁷⁷

Com base nessas impressões, a escultura, por se chamar *Meritocracia*, pode expor essas contradições a partir de seu próprio esquema construtivo: a escora que está no topo é igual às outras; ela só está no ponto mais alto por conta das demais escoras à sua volta. O feixe também só fica de pé por causa de um grupo coeso de escoras. O sucesso, visto assim, não necessariamente ocorre por conta das especificidades do elemento que está no topo, mas sim por conta de circunstâncias de seu meio. Desta forma, o funcionamento do trabalho pode indicar a insuficiência conceitual do termo que lhe dá nome, mas também pode sugerir o que ocorre na prática com esse modelo.

Os aspectos compositivos do trabalho também são importantes para a construção dessa alegoria. O feixe de madeira, como elemento formal, pode simbolizar, em diversas

⁷⁶ Isso é um movimento internacional, mas parece que ganhou força no Brasil com o marketing digital, flexibilização do trabalho (consequente “pejotização”) e popularização de assuntos relacionados à investimentos financeiros e/ou empreendedorismo via *coaching* e mídias digitais – *podcasts*, cursos online etc.

⁷⁷ Analisando a realidade norte-americana, Michael Sandel (2021) e Daniel Markovits (2021) chegam a conclusões similares acerca da justificativa meritocrata para as desigualdades nos EUA.

culturas, a força estabelecida a partir da união.⁷⁸ Geralmente são apresentados na forma de gravetos, ou bastões, amarrados em sentido paralelo, indicando a força que eles possuem quando estão unidos. No Brasil, a metáfora do feixe é muito utilizada pelos povos indígenas de Roraima, principalmente em atos reivindicando a demarcação de suas terras.⁷⁹

No entanto, o que ocupa o nosso imaginário é a ligação do feixe com o Fascismo italiano.⁸⁰ Sem dúvida, esse movimento político cooptou todos os elementos sígnicos do feixe. O paradoxo está justamente na força coletiva, que pode resistir, mas também devastar através de sua liderança, ou das utopias criadas a partir disso.

A utilização do feixe na construção do trabalho é uma estratégia funcional, pois sua forma se dá através da união de forças dessas escoras. E pela sua própria configuração, a escultura tende a se afastar do princípio teórico meritocrático, mais ligado ao poder individual. É por essa razão, que faz sentido comparar o aspecto formal do trabalho com a simbologia do feixe, e tendo a escultura o nome que tem,



Noël Le Mire a partir de Jean-Baptiste Oudry

Ilustração para a fábula *O Velho e Seus Filhos*, de La Fontaine.

À direita, um dos filhos tentando quebrar um feixe de varas

Gravura, 1755–59

Bibliothèque Nationale de France

⁷⁸ O feixe de varas já era um elemento muito utilizado na Grécia Antiga. Há uma fábula, de Esopo, chamada “Feixe de varas”, muito conhecida na época (por volta de 600 a. C.) em que ele utiliza o elemento como uma expressão da força da união. Os romanos passaram a usar o feixe (ou *fusces*) com um cutelo amarrado, de conotação política, indicando os que detinham poderes legislativos, denominados genericamente de magistrados. Na França, La Fontaine utilizou o feixe em sua fábula “O velho e seus filhos”, em 1675, com a mesma conotação inicial de Esopo. Na Revolução Francesa, o feixe (sem o cutelo) passou a ser utilizado como um dos emblemas da França, ilustrando os ideais iluministas. Posteriormente, o cutelo também foi adotado em algumas insígnias francesas. Da mesma forma, a independência dos Estados Unidos nutriu-se do mesmo simbolismo e passou a adotar feixe em muitas de seus emblemas e monumentos, com ou sem cutelo. Muitos países viriam a incorporar este símbolo desde então.

⁷⁹ O feixe de varas é um símbolo da resistência dos povos da Terra Indígena Raposa Serra do Sol (HASHIZUME, 2017).

⁸⁰ A partir de 1919, em Milão, Benito Mussolini utilizou o símbolo do feixe para fundar o *Fasci Italiani di Combattimento* (FIC), ou seja, grupos de combate que intimidava a esquerda e dissidências quaisquer. Esses grupos passaram a proliferar pela Itália inteira, dando origem ao Fascismo e ascensão de Mussolini no poder (KONDER, p. 63–66).



Lucas Costa, *Meritocracia*, 2021
(detalhe)

também é possível uma aproximação discreta entre a meritocracia e aspectos do fascismo.⁸¹

Nesse ponto, a escala do trabalho também introduziu algumas características que eu julgava importante durante o processo de construção da peça. Um feixe de escoras roliças de eucalipto medindo três metros, em que a escora central alcança quase seis metros de altura, acaba adquirindo uma certa robustez que era desejada para o projeto. A peça montada, tendo a configuração de um feixe, transmite uma certa grandeza, que a meritocracia e o fascismo também exploram. As cintas metálicas que apertam as escoras funcionam com a mesma agressividade que esses modelos operam. É neste sentido que o feixe de eucalipto, pelo seu tamanho, pode desenvolver uma leitura mais simbólica da força.

Na construção civil — principalmente as de pequeno e médio porte — o eucalipto é muito utilizado no escoramento de elementos estruturais feitos em concreto, durante a cura de lajes, vigas, marquises etc. Esses pontaletes estão presentes no imaginário popular, de modo que a maioria das pessoas entendem o seu uso, mesmo quando essas escoras estão distantes de um canteiro de obras. Por conta dessa assertividade do material, e pelo seu nome autoexplicativo, o trabalho parece ficar mais literal, pois subentende-se a função de escoramento desses elementos. Mesmo quando essas escoras estão organizadas de maneira diferente, na forma de feixe, elas ainda trazem uma memória de sua função principal, importante para a leitura do trabalho.⁸²

⁸¹ Em uma entrevista, Marcia Tiburi (2017) fez uma associação interessante entre o Fascismo e a Meritocracia. Para ela, o fascista “é aquela pessoa na qual falta a dimensão do outro” e, por isso, há a “perda do senso de sociedade”. Para Tiburi, estamos em uma época de “ilusão individualista e, na sua exacerbação, ela é experimentada por nós como uma espécie de mérito próprio. O que a gente chama de meritocracia é o efeito da ilusão individualista”.

⁸² Tive essa impressão ao ouvir relatos de amigos e familiares sobre esse trabalho. A grande maioria das pessoas que falavam sobre o trabalho, entendiam do que se tratava aquela montagem e seu título.

A forma cilíndrica do trabalho, feita através de um esquema de montagem que simula as questões do próprio título, talvez se aproxime da obra *Babel* (2001), de Cildo Meireles (1948). Isso porque a instalação de Cildo é, basicamente, uma torre feita com diversos rádios, e sintonizados em frequências de vários lugares do mundo. Com isso, o trabalho parece ser uma construção quase literal do mito da Babel bíblica (Gênesis, XI, 1-9). Se nas escrituras a torre caiu e os povos passaram a falar diversas línguas, na torre de Cildo, esses idiomas coexistem estruturando uma torre iluminada pelos rádios, propagando ruídos, sons e falas em diversos idiomas. Apesar dessa coexistência, o trabalho também pode ser lido como uma espécie de massa sonora indecifrável e confusa — mesma leitura do mito de Babel.

De forma parecida que ocorre no trabalho *Meritocracia*, Cildo também articula título, materiais e aspecto formal do trabalho na construção de uma alegoria feita de elementos mais diretos. Por conta do título e forma de montagem, esses trabalhos tendem a não se distanciar muito de seus temas. Nesse sentido, são trabalhos mais delimitados em sua temática.

Outra instalação de Cildo que pode se aproximar dessa abordagem é a obra *Inmensa* (1986-2002). O título parece dar sentido ao trabalho, pois a expressão “*in mensa*” (em latim) significa “sobre a mesa”, ao passo que sua grafia e sonoridade lembra a palavra “imensa”.

A última versão desse trabalho, com cerca de 8m de altura, simboliza bem esse jogo fonético do título. A estrutura é composta por mesas e cadeiras de diferentes tamanhos e proporções, e que se sobrepõem como módulos. No topo dessa instalação está uma única peça, e que é a maior do arranjo. Já na base, estão situadas as peças menores que sustentam todas as outras que estão acima. Esse sistema estrutural é uma espécie de inversão da lógica construtiva mais usual, em que os elementos mais robustos tendem a ficar na base, até as estruturas menores — ou de menor peso — se



Cildo Meireles, *Babel*, 2001
Estrutura metálica e rádios
Aprox. 500cm (altura) x 200cm (diâmetro)
Tate Modern, Londres



Cildo Meireles, *Inmensa*, (1986-2002)
Aço Corten, 400 x 810 x 445 cm.
Inhotim, Brumadinho-MG

estabelecerem no alto. Essa estrutura incomum acaba chamando a atenção para seu esquema de montagem e, por conta disso, possibilita uma leitura metafórica dos modelos de hierarquia e estruturas de poder.

É claro que as questões sugeridas com esses trabalhos são apenas camadas que podem adensar suas semânticas, mas que também admitem outras interpretações, mesmo que os exemplos tenham esses títulos mais literais.

No caso de *Meritocracia*, percebo que a questão essencial, a meu ver, se dá a partir do diálogo entre forma e conteúdo. Quero dizer que as características dos materiais utilizados, bem como sua configuração formal no espaço, disparam algumas sensações — coesão, peso, grandeza etc. Essas sensações são canalizadas para um assunto específico quando temos conhecimento do título do trabalho. *Meritocracia*, dessa maneira, parece se desenvolver da relação entre a literalidade de seu título e as sensações que surgem de seu aspecto formal.

Desde o primeiro *insight*, na forma de uma imagem mental do trabalho, essas questões já estavam presentes. Me parece que depois de ter concluído o trabalho, observando ele de pé, essa relação dual entre objetividade e subjetividade ainda é o que mais me interessa, pois é uma espécie de “caroço”, difícil de verbalizar, mas que concentra de alguma forma todas as questões colocadas aqui.

Considerações finais

A linguagem tridimensional pode ser muita coisa hoje e, por isso, pode ser quase nada se tentarmos discriminar elementos essenciais para a linguagem na contemporaneidade. A minha impressão é de que a escultura pode ser realizada a partir de outras linguagens, e que um trabalho feito dessa forma pode ser chamado de escultura justamente porque a discute, mesmo que porventura o resultado não seja algo essencialmente tridimensional. Quando um procedimento escultórico se desdobra em uma fotografia, por exemplo, esse registro pode pensar a escultura e ser lido como tal.

No entanto, há uma parcela da produção artística que lida diretamente com procedimentos basilares da escultura. Muito das questões discutidas nesta tese estão relacionadas com a fisicalidade dos trabalhos apresentados, ou seja, de procurar estabelecer uma discussão a partir de atributos mais elementares da linguagem, de modo que fosse possível discutir o caráter de uma parcela da produção escultórica.

Devido ao modo de construção dos trabalhos discutidos aqui, a força gravitacional — percebida quando essas obras expressam mais claramente noções de equilíbrio, instabilidade, peso, leveza etc. — foi um fio condutor para se pensar a escultura, mesmo que os procedimentos discutidos se desloquem dos atributos físicos mais tradicionais à linguagem — estabilidade e permanência, por exemplo.

A partir de experiências com meu trabalho, procurei levar em consideração as leis da gravidade e suas consequências em uma parcela da produção escultórica, estabelecendo uma espécie de genealogia artística ligada às características instáveis da produção tridimensional — tensão, risco, impermanência, desequilíbrio etc.

O limite estrutural dos trabalhos discutidos nesta tese, que em muitos casos tinham uma certa instabilidade física e/ou desenvolviam uma tensão visual, foi um vetor para os textos produzidos, e que também incluiu questões importantes para a leitura das obras apresentadas aqui.

Por isso, mesmo que esses trabalhos sejam instáveis, eles acabam comentando a gravidade, pois expõem a nossa condição no plano tridimensional e facilita uma certa noção de volume, massa e equilíbrio. Assim, de acordo com a abordagem desta pesquisa, a instabilidade física parece propor novas formas de lidar com a escultura, ao mesmo tempo que também está próxima de ações basilares da prática escultórica — construção de volume no espaço. Isto porque, apesar de lidar com novos procedimentos de construção, essa instabilidade física acaba expondo no sistema desenvolvido suas noções de equilíbrio.

Me parece que a linguagem escultórica, mesmo com diversas mudanças nos procedimentos e materiais utilizados, tende ainda para uma relação física com o mundo. Ao que parece, a escultura ainda está com seus pés no chão e tentando novas formas de se estabelecer no espaço tridimensional.

Referências

Escultura: equilíbrio e instabilidade

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

GOZZER, Cláudia Maria França Silva. **Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação**. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2002.

HANOR, Stephanie. **Jean Tinguely: useless machines and mechanical performers, 1955-1970**. 360 f. The University of Texas at Austin. Tese de Doutorado, 2003. Disponível em: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/625>. Acesso em 25 mai. 2019.

KRAUSS, Rosalind E. **A Escultura no Campo Expandido**. Revista Gávea (reedição de 1984), Rio de Janeiro, p. 128-137, 2009.

MARQUES, Gil da Costa; UETA, Nobuko. **Mecânica**. Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada da USP, 2007. Disponível em: http://efisica.if.usp.br/mecanica/basico/centro_gravidade/. Acesso em 25 jun. 2019.

MUSEUM TINGUELY. Disponível em: <https://www.tinguely.ch/en/sammlung/sammlung.html?period=&material=&detail=9ec17fce-c2a5-4087-a4d4-8b8565c8790b>. Acesso em: 05 jun. 2019.

PINET, Hélène. **Rodin: do ateliê ao museu: fotografias e esculturas**. São Paulo: Base Sete Projetos Culturais, 2009.

PIZA, Daniel. O fim da escultura. **Revista USP**, São Paulo, n.42, p. 189-192, jun./ago. 1999. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/revusp/article/download/28470/30326>. Acesso em: 20 jun. 2019.

RODIN, Auguste; GSELL, Paul. **A arte: conversas com Paul Gsell**. Nova Fronteira, 1990.

RODMAN, Selden. **Alexander Calder**. Conversations with Artists. New York: Devin-Adair, 1957. Disponível em: https://calder.wpenginepowered.com/wpcontent/uploads/bibliography//Rodman_Alexander-Calder.pdf. Acesso em: 30 jan. 2023

STEINBERG, Leo. **Outros critérios: confrontos com a arte do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SERRA, Richard. **Escritos e entrevistas, 1967-2013**. (org) Heloísa Espada. São Paulo: IMS, 2014.

TINGUELY, Jean. **Homage to New York: A Self-Constructing and Self-Destroying Work of Art** (catálogo da exposição). The Museum of Modern Art – MoMA, 1960. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326185.pdf Acesso em: 21 jun. 2019

TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. 2ª ed. Cosac & Naify, 2001.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Castelo de Cartas

ASTRO, André. A física das roldanas. **Azeheb laboratórios educacionais**. Curitiba, jan. 2020. Disponível em: <https://azeheb.com.br/blog/a-fisica-das-roldanas/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

BAKER, Kenneth, **Minimalism: art of circumstance**. New York: Abbeville Press, 1988.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRAMPTON, Kenneth. Rappel à l'ordre: argumentos em favor da tectônica. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura (1965-1995)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 556-570.

_____. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HODGE, David. TRIP HAMMER, Richard Serra, 1968. **Tate Modern**. Londres, maio de 2014. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/serra-trip-hammer-t07350>. Acesso em: 25 maio 2020.

KRAUSS, Rosalind E.; SERRA, Richard; CRIMP, Douglas. **Richard Serra: Sculpture**. Museum of Modern Art, 1986. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2190_300296038.pdf. Acesso em: 26 maio 2020.

LABRA, Daniela. A arte processual em outra etapa. **Revista Número**, v. 9, 2006. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/numero-nove/danilabranove>. Acesso em: 15 jul. 2020.

MADERUELO, Javier. **El espacio raptado**. Madrid: Mondadori, 1990.

_____. **La pérdida del pedestal**. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994.

MORRIS, Robert. Anti-Form. **Artforum**, New York, v. 6, n.8, p. 31-36, abr. 1968. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/196804/anti-form-36618>. Acesso em: 16 jul. 2020

MÜLLER, Grégoire; GORGONI, Gianfranco. **The new avant-garde issues for the art of the seventies**. New York, Washington London: Praeger, 1972.

OLIVEIRA, Ivânia; MIZUKOSHI, José K. Centro de massa. **Leis de conservação**. Programa de Mestrado Nacional em Ensino de Física (MNPEF), Sociedade Brasileira de Física (SBF), Universidade Federal do ABC (UFABC), 2018. Disponível em: <http://propg.ufabc.edu.br/mnpef-sites/leis-de-conservacao/centro-de-massa/>. Acesso em: 17 jul. 2020

SERRA, Richard; ESPADA, Heloisa (Org.). **Escritos e entrevistas, 1967-2013**. São Paulo: IMS, 2014.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Davi

AMES-LEWIS, Francis. Donatello's Bronze David and the Palazzo Medici Courtyard. **Renaissance Studies**, vol. 3, no. 3, Wiley, 1989, pp. 235-51, <http://www.jstor.org/stable/24409868>. Acesso em: 15 set. 2021

ANDERSON, Sam. David's Ankles: How Imperfections Could Bring Down the World's Most Perfect Statue. **The New York Times Magazine**, 21 ago. 2016. <https://www.nytimes.com/2016/08/21/magazine/davids-ankles-how-imperfections-could-bring-down-the-worlds-most-perfect-statue.html?smid=url-share> Acesso em: 15 jun. 2021

EVERY, Charles. **Bernini: Genius of Baroque**. Thames & Hudson, 2006.

BÍBLIA, **Bíblia Sagrada**. Nova versão internacional. São Paulo-SP: Geográfica, 2000.

BASKINS, Cristelle L. Donatello's bronze "David": Grillanda, Goliath, Groom? **Studies in Iconography**, v. 15, p. 113-134, 1993. <http://www.jstor.org/stable/23923574>. Acesso em: 15 set. 2021

CORTI, Giacomo et al. Modelling the failure mechanisms of Michelangelo's David through small-scale centrifuge experiments. **Journal of cultural heritage**, v. 16, n. 1, p. 26-31, 2015. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207414000375>. Acesso em: 01 mai. 2021.

COSTAGLIOLA, Pilario et al. 500 Years Standing Up: Earthquakes from the Michelangelo's David Ankles Perspective. *Archaeology & Anthropology: Open Access*. **Crimson Publishers**, vol. 2, ed. 5. 2018. Disponível em:

<https://crimsonpublishers.com/aoa/pdf/AAOA.000546.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2021.

DODDOLI, Allene F. **The theme of David in Florentine sculpture of the early Renaissance**. Northern Illinois University, 1969. Disponível em:

<https://commons.lib.niu.edu/handle/10843/20245> Acesso em: 15 set. 2021

GAYFORD, Martin. **Michelangelo: uma vida épica**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GLEN, Thomas. Rethinking Bernini's David: Attitude, Moment and the Location of Goliath.

RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review, v. 23, n. 1-2, p. 84-92, 1996.

<https://www.erudit.org/en/journals/racar/1996-v23-n1-2-racar05646/1073295ar/> Acesso em: 4 out. 2021

ITALIANA DI SCIENZE, **Enciclopedia. Lettere ed Arti**, vol. XVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, v. 145, 1933. Disponível em:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/gonfaloniere_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gonfaloniere_(Enciclopedia-Italiana)/) Acesso em: 29 set. 2021.

JANSON, Horst Woldemar et al. **Iniciação à história da arte**. Martins Fontes, 1996.

NGUYEN, Andy. Massive 'David' statue, a replica of Michelangelo's work, topples at Glendale cemetery. **Los Angeles Times**. 11 mar. 2020. Disponível em:

<https://www.latimes.com/california/story/2020-03-11/massive-david-statue-a-replica-of-michelangelos-work-topples-at-glendale-cemetery>. Acesso em: 02 mai. 2021.

PAOLETTI, John T. **Michelangelo's David: Florentine history and civic identity**. Cambridge University Press, 2015.

PASCALE, Giovanni; LOLLI, Antonio. Crack assessment in marble sculptures using ultrasonic measurements: laboratory tests and application on the statue of David by Michelangelo. **Journal of Cultural Heritage**, v. 16, n. 6, p. 813-821, 2015. Disponível

em:<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207415000291?via%3Dihub>. Acesso em: 02 mai. 2021.

ROVIRA GIMENO, José María. Es-Cultura: El David de Gianlorenzo Bernini. **3ZU: revista**

d'arquitectura, núm. 3, 1994. Disponível em: <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/2287> Acesso em: 15 set. 2021

SANDERS, Kathryn. **Donatello, Michelangelo, and Bernini: Their Understanding of**

Antiquity and its Influence on the Representation of David. Department of Art and Art History, University of the Colorado, 2020. Disponível em:

<https://scholar.colorado.edu/downloads/vq27zp330> Acesso em: 10 mai. 2021

STRATHERN, Paul. **Arquimedes e a alavanca em 90 minutos**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1999.

Trabalho & Renda

FERGUSON, Kate. How German angst created the welfare state. **Deutsche Welle**, 29 mar.

2019. Business. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3Fbau>. Acesso em: 30. Nov. 2021

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua Terceiro Trimestre de 2021**. Rio de Janeiro: IBGE, 2021. Disponível em:

https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/2421/pnact_2021_3tri.pdf. Acesso em: 1 dez. 2021

LOPES, Nairo José Borges. Direito, Constituição e Estado de bem-estar Social: algumas

aproximações. **Revista Jus Navigandi**, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 19, n. 3865, 30 jan.

2014. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/26563>. Acesso em: 30 nov. 2021.

MENDONÇA, Erasto Fortes. As gerações de direitos humanos. Módulo II - Pobreza, Direitos Humanos, Justiça e Educação. **Curso de Especialização Educação, Pobreza e Desigualdade Social**. MEC / Secadi, 2015. Disponível em: <http://egpbf.mec.gov.br/modulos/mod-2/capitulo3-2.html>. Acesso em: 30 nov. 2021.

OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento social do século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

RUSSETH, Andrew. Weapons of Choice: Chris Burden Talks Porsches, Cannons, Sailboats and Meteorites. **Observer**, New York, 15 out. 2013. Artists. Disponível em: <https://observer.com/2013/10/weapons-of-choice-chris-burden-talks-porsches-cannons-sailboats-and-meteorites/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

Meritocracia

ADAMS, James Truslow. **The Epic of America**. Boston: Little, Brown, and Company, 1931. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.262385/page/n143/mode/2up?view=theater&q=dream>. Acesso em: 24 jan. 2022.

AGÊNCIA SENADO. Recordista em desigualdade, país estuda alternativas para ajudar os mais pobres. Reportagem: Cíntia Sasse. **Portal Senado Federal**, mar. 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2021/03/recordista-em-desigualdade-pais-estuda-alternativas-para-ajudar-os-mais-pobres>. Acesso em: 18 jan. 2022.

DWECK, Carol. **Mindset: a nova psicologia do sucesso**. Objetiva, 2017.

ESOPO. **Fábulas de Esopo**. Tradução e adaptação de Carlos Pinheiro. 2 ed. Publifolha, 2013.

IBGE. **Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira**. Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 2021. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101892.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2022

KONDER, Leandro. **Introdução ao fascismo**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009. Disponível em: <https://www.expressaopopular.com.br/loja/wp-content/uploads/2020/06/introducao-ao-fascismo.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2022.

LA FONTAINE, Jean. **Fábulas completas**. Centaur Editions, 2013.

HASHIZUME, Maurício Hiroaki. Desobediências político-epistêmicas de movimentos indígenas no Brasil e na Bolívia como aprendizagens contra-hegemônicas. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 114, p. 207-230, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/6835>. Acesso em: 04 jan. 2022.

MARKOVITS, Daniel. **A cilada da meritocracia: como um mito fundamental da sociedade alimenta a desigualdade, destrói a classe média e consome a elite**. 1 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

NERI, Marcelo C. Uma visão ampla e atual da desigualdade de impactos trabalhistas da pandemia no Brasil. Rio de Janeiro: **FGV Social**, 2021. Disponível em: https://www.cps.fgv.br/cps/bd/docs/Desigualdade_de_Impactos_Trabalhistas_na_Pandemia_Marcelo-Neri_FGV-Social.pdf. Acesso em: 25 jan. 2021

OPERATION Varsity Blues: The College Admissions Scandal. Direção: Chris Smith. Produção: Chris Smith, Jon Karman, Youree Henley. EUA: Netflix, 2021 (103 min).

PIZA, Sérgio Luiz de Toledo. Empresa, educação e meritocracia: a propósito de Michael Young. **Revista da Faculdade de Educação da USP**, v. 11, n. 1-2, p. 211-222, 1985.

SANDEL, Michael J. **A tirania do mérito: o que aconteceu com o bem comum?** 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2021.

TIBURI, Marcia. Entrevista Marcia Tiburi: A Democracia é colorida, o fascismo não. **Revista Matria**. Confederação Nacional dos Trabalhadores em Educação (CNTE) – ano 15, mar. 2017. Brasília: CNTE, 2003. Disponível em: <https://cnte.org.br/index.php/publicacoes/revista-matria/revista-matria-2017/64250-entrevista-marcia-tiburi-a-democracia-e-colorida-o-fascismo-nao> Acesso em: 27 jan. 2022.

U.S. CENSUS BUREAU. Real Household Income at Selected Percentiles: 1967 to 2014. **Current Population Survey, 1968 to 2015 Annual Social and Economic Supplements**, 2015. Disponível em: <https://www.census.gov/library/visualizations/2015/demo/real-household-income-at-selected-percentiles--1967-to-2014.html>. Acesso em: 24 jan. 2021.

WORLD BANK. **Poverty & Equity Data Portal**. Washington, DC, 2022. Disponível em: <https://data.worldbank.org/country/brazil?view=chart>. Acesso em: jan. 2022.

YOUNG, Michael. **The rise of the meritocracy**: 1870–2033. Thames and Hudson: 1958 / Penguin books: 1961 [Kindle].

Conversa de ateliê



Conversa com Túlio Pinto

São Paulo, 30 de maio de 2021

Túlio Pinto (1974) é bacharel pelo Instituto de Artes da UFRGS. Realizou mostras individuais em diversos espaços, como: Buraco no céu, Galeria Millan, São Paulo, SP (2020); Linha de terra, Fundamenta Sant'Apollonia e Piero Atchugarry Gallery, Veneza, Itália (2019); 41° 23' 20" N 2° 10' 34" E e 41° 25' 21" N 2° 12' 32" E: Três Tempos, Galeria Senda, Barcelona, Espanha; O Lugar Enquanto Espaço, Galeria Baró, São Paulo, SP; Athar, Galeria Piero Atchugarry, Garzon, Uruguai (2018); Ground Control, em Humo Gallery, Zurique, Suíça (2017); Onloaded: Túlio Pinto, Phoenix Institute of Contemporary Art (phICA) Phoenix, EUA (2015); De territórios, abismos e intenções, Santander Cultural, Porto Alegre, RS (2013); entre outras. Seu trabalho compõe coleções de instituições como Museu Marta Herford, Alemanha; Fundación Pablo Atchugarry, Manantiales, Uruguai; Fundação María Cristina Masaveu Peterson, Madri, Espanha; Piramidón, Centre d'Art Contemporani, Barcelona, Espanha; UFCSPA - Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre, RS; Coleção de arte do Phoenix College, EUA; Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, SP; Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, PR; MAC-RS - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS; Museu Nacional de Brasília, DF; entre outras.

Lucas Costa: Túlio, obrigado por aceitar o convite desta conversa. Talvez, esse encontro seja uma extensão do que ocorre no ateliê, algo mais informal sobre nossas práticas e troca de experiências.

Me conte como foi teu início de carreira.

Túlio Pinto: Primeiramente, eu cursei Publicidade, com 18 anos, mas não me formei. Nessa época, passei por 3 clínicas de recuperação. Em minha última internação, fiquei 9 meses em uma fazenda, onde eu consegui me recuperar e, desde então, não uso mais nada.

Eu não tinha nenhuma pretensão em ser artista, pois não tinha conhecimento de causa sobre isso. Minha família não tinha artistas, eu mesmo estudei em colégio militar; só sabia que eu tinha uma certa sensibilidade desde criança. Então, por conta disso, procurei a Publicidade, que era uma área criativa, a meu ver. Não sabia da carreira de artista...

L: Eu também não sabia como era, nossa área é muito “nichada”...

T: Por isso ingressei na Publicidade, que acabei largando para ir me tratar. Saindo dessa fazenda de recuperação, recebi uma sugestão, de um conhecido da família, para eu ir estudar arte como uma medida de me integrar novamente. Então, acabei entrando em um curso de pintura, oferecido pela prefeitura de Porto Alegre, e tive aulas com a artista Marilice Corona, uma pintora contemporânea que também leciona na UFRGS. Essa artista, logo no primeiro mês, sugeriu que eu procurasse estudar nessa Universidade. Em 6 meses, eu estava na UFRGS, no curso de graduação em Artes plásticas.

Nesse período, eu também já estava de olho nos cursos livres do Parque Lage (Rio de Janeiro-RJ); eu já não era mais tão ingênuo. Acabei indo para lá em 2005, e dentre os professores,

tive aulas sobre o processo criativo com Charles Watson. Esse professor abriu minha cabeça, foi um ponto de inflexão. Nesse momento, tive contato com coisas desconhecidas para mim até então; me foi apresentado diversas abordagens do processo criativo em outras áreas. Isso me trouxe coisas adormecidas, como uma lembrança de infância que me veio ao ver os vídeos do Richard Long removendo pedras.

Quando eu era bem pequeno, por volta dos 6 anos, durante as viagens de férias, eu levava comigo algumas pedras coletadas no Rio de Janeiro, e deixava essas pedrinhas no destino de chegada, que era Porto Alegre, como se fosse a nova morada delas. Uma brincadeira de criança, sacou?

L: Sim... entendi o processo.

T: Naquele momento do curso, com o Charles Watson, percebi que essa memória de infância tinha mais camadas discursivas, estéticas etc. Foi aí que comecei a me descolar da pintura e procurar coisas do mundo, mais cotidianas. No entanto, quando voltei para a UFRGS, ainda me encontrava em um curso com ênfase na pintura. Cursei pintura por mais 6 meses até que pedi para o Nuno Centeno — colega que eu fiz no Parque Lage, e que hoje é galerista — mostrar as fotos de algumas pinturas minhas ao seu pai. Ele administrava um espaço de arte na cidade do Porto, em Portugal.

Nunca tive de medo de mostrar o trabalho para os outros, não tenho receio de críticas. Isso me ajudou, pois, o pai do Nuno me encaixou na agenda expositiva naquele espaço, no final de 2005. Essa foi minha primeira experiência, mesmo antes de terminar o semestre da graduação, que acabei trancando a matrícula. Só comecei a graduação, de fato, em 2006.

Por conta de tudo que falei até agora, me considero um artista tardio, comecei mais velho nesse meio.

L: Eu fiquei pensando nas coisas que você falou. Me chamou a atenção essa questão sua com as pedras durante a infância,

e que desdobrou em outras coisas em seu processo criativo. Isso aconteceu comigo também.

Durante o curso de graduação na Unesp, quando eu comecei a experimentar outros materiais, me lembrei de uma coisa que eu fazia na escola, durante as aulas vagas. Eu tentava equilibrar alguma cadeira da classe apenas com seus 2 apoios, ao invés das 4 pernas do assento. As emendas do piso já eram o suficiente para que a cadeira pudesse se manter equilibrada. Eu cronometrava o tempo que a cadeira ficava naquela configuração. Essa atividade ficou esquecida até eu começar a trabalhar com materiais ordinários, nas aulas de Linguagem Tridimensional. Me parece que é uma memória física: é só mexer nos materiais e tentar formar algo que, naturalmente, vem à tona essas experiências anteriores.

T: É uma espécie de *Déjà-vu*.

L: Sim! Parece que a experiência anterior surge imediatamente do inconsciente. A sensação não é saudosista, de modo algum, é algo que você simplesmente aciona novamente...

T: Está colada na pele!

L: Sim, e agora volta de outra maneira, com outra função no trabalho.

Para você, o seu trabalho é escultura? Você acha que cabe esse termo na sua produção, ou se interessa mais por outras nomenclaturas?

T: Eu aceito ser escultor, as pessoas entendem. Elas vão imaginar que você trabalha com o tridimensional, com o espaço... eu prefiro me colocar como um articulador, um orquestrador...

L: Um compositor?

T: É um tipo de composição mesmo; colocar suspenso, bemol etc. Me parece alguma composição atonal. Nosso trabalho tem a ver com isso: são aproximações inesperadas de coisas que naturalmente não se encontrariam, pois são anti-

engenharia ou, ao menos, desafiam a ordem natural das coisas. Quero dizer que nossos trabalhos ficam de pé, mas podem não ficar. São mais parecidos com uma composição atonal do que com a escultura tradicional, no meu entender.

L: Sim, é uma espécie de arranjo, tanto no sentido estrutural, como no musical...

T: Exatamente. Prefiro me colocar como um orquestrador do que como um escultor. Não me vejo esculpindo absolutamente nada. O que é esculpido em alguns dos meus trabalhos, se assim eu posso dizer, são as bolhas de vidro. Quando nós processamos essas bolhas, é o material de contato que acaba moldando esse vidro, como um registro positivo. Isso flerta mais com a monotíпия do que com a escultura, entende?

L: Sim. Rodin falou algumas coisas desse tipo em seu ateliê para o Paul Gsell (RODIN apud GSELL, 1990). Ele dizia que a escultura era um movimento nuclear, algo que expandia de fora para dentro. Ele entendia o ato de esculpir como um processo de inflar a figura, e não retirar. Mesmo sendo um processo de adição (modelagem) ou subtração (entalhe), é possível pensar no procedimento escultórico como algo que está expandindo, inflando. Assim, segundo ele, a escultura mantinha uma certa naturalidade ou vivacidade.

Eu te perguntei sobre essa questão da escultura porque é algo latente para mim. Eu me preocupava, de certo modo, com o seu uso.

T: Eu me preocupo em chamar as coisas pelos nomes que elas têm. Eu até posso chamar algumas peças minha de escultura, mas elas se parecem mais com *assemblage*. Existe uma fricção nos trabalhos que fica confuso eu chegar em uma conclusão.

L: Depois que eu soube que o Richard Serra chama suas peças de escultura, eu entendi algumas coisas. Ele descreve algumas coisas...

T: Você conhece aquele texto dele sobre o peso do navio?⁸³

L: Exato...

T: É algo da infância dele também, que nós comentamos sobre a memória e a prática...

L: Isso, ele diz também, em uma conversa com Hal Foster⁸⁴, que trabalhar com determinada linguagem é questioná-la. Se ele usa outro termo que não seja a escultura, ele não questiona o que essa palavra significa. Nesse sentido, ele está mais interessado em expandir esse termo, do que criar outros. Isso é uma operação da linguagem, segundo ele. Já o Donald Judd, por exemplo, chamava os seus trabalhos de “objetos específicos”. Sol Lewitt chamava apenas de “estrutura”, que também é muito bom, pois qualquer escultura tem um princípio estrutural, responde à força gravitacional. Talvez seja possível um retorno ao termo escultura, não sei...

T: Eu acho que isso pode ser entendido por vários nomes. O trabalho não se esgota no artista, ele deve ser visto pelo observador. Em certo sentido, o trabalho ganha mais força porque consegue reverberar em mais instâncias de entendimento (pode ser escultura, pode ser objeto, pode ser instalação etc.).

L: Concordo contigo. Isso pode ser muito interessante, mas acho que não exclui o termo escultura. Após os anos 70, mesmo com as diversas nomenclaturas que surgiram, é bonito ver o Serra se intitulando escultor. No caso dele, parece que o trabalho fica mais aberto.

T: Ele tem cacife para fazer isso, não é?

Um “rabo de baleia”, um artista menor, não consegue bancar isso. O Serra é um artista “peso-pesado” nessa seara de

⁸³ Richard Serra (2014, p. 143–149) comenta em seu texto “Peso”, sobre um acontecimento que o impressionou durante a infância. Ao visitar um estaleiro com seu pai, presenciou a descida de um navio ao mar. Essa experiência o fez pensar sobre a ideia do peso durante toda a sua carreira.

⁸⁴ Ibid., p. 249–296.

conflitos, tem força no debate. Eu acho que precisamos nos preocupar com o trabalho, com a coisa em si.

L: Quando comecei a testar alguns materiais, tentando construir algo, eu percebi a influência da gravidade nas soluções encontradas. Comecei a me dar conta de que a escultura comenta sua própria essência, respondendo à gravidade, ou aturando essa lei. Se ela não ficar de pé, a escultura, intencionalmente, terá que ficar deitada, como sempre ocorreu com Carl Andre. De qualquer forma, isso ainda está latente, é um processo estrutural.

Você também sente que, no início do processo, as coisas precisam ficar de pé?

T: Hoje sou mais tolerante com o *devoir*. No início eu era mais apegado às questões formais do trabalho. *Trajétórias ortogonais*, por exemplo, que são cubos de madeira formando uma linha suspensa — através da pressão exercida por barras de concreto —, é uma anti-engenharia. Tanto que a linha criada pelos cubos chega a abaular, formando uma catenária⁸⁵.

Quando eu fiz isso no meu ateliê, o trabalho conseguiu ficar montado por vários dias. Então, expus esse trabalho em uma sala do Instituto Goethe Porto Alegre, e após 4 ou 5 dias, o trabalho caiu... e eu não queria que caísse; na minha cabeça não funcionava a queda.

L: Esse trabalho nunca tinha caído em seu ateliê?

T: Não, pois o ateliê era em um subsolo, ele se chamava “Atelier Subterrânea”, não tinha as micro vibrações que um prédio acaba absorvendo, como é o caso do instituto Goethe. No ateliê, esses tremores eram dissipados no solo.

L: E como foi lidar com isso?



Túlio Pinto, *Trajétórias ortogonais*, 2009
Barras de concreto e cubos de madeira,
130 x 320 x 400 cm. Coleção do artista.

⁸⁵ Catenária. [Geometria]. Curva plana que representa a curva formada pelo peso de um fio flexível suspenso em duas extremidades (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2021).

T: Quando caiu, me chamaram. Fui até lá sem saber o que fazer, achei que tinha acabado com o início da minha carreira. Cheguei no instituto um pouco defensivo, me preparando para justificar algo inesperado. O diretor de lá, Reinhard Sauer, uma pessoa muito sensível, percebendo minha aflição, me disse o seguinte:

— Túlio, calma... eu acho que você ainda não entendeu o seu trabalho.

Mais relaxado, pedi para que ele me explicasse:

— Seu trabalho também é aquilo que está caído no chão, e não somente quando está montado. Você está lidando com coisas muito tênues entre estar e não estar; você está lidando com a gravidade, com coisas muito sensíveis.

Eu era muito “verde” (risos), ainda não tinha me dado conta dessas questões. Após essa conversa, eu resolvi fotografar o trabalho caído — ele parecia um jogo de varetas no chão. Na sequência, remontei o trabalho com o registro fotográfico disposto na parede, com data e hora da queda.

Quando o trabalho caiu novamente, fiz o mesmo procedimento, e assim sucessivamente. Os blocos foram se machucando com as quedas, as fotos viraram um diário visual do trabalho. Acho que o trabalho cresceu com isso, virou outra coisa. Ele acabou ficando mais cinematográfico.

L: Me parece que os seus trabalhos posteriores têm ligação com as mudanças assumidas em *Trajatória ortogonais*, como é o caso do *dispositivo temporário*, em que a pilha arqueada de cadeiras pode cair, caso o balão de borracha (que pressiona esse arranjo) murche.

T: Então... os trabalhos lidam com limites e, por conta disso, eu comecei a entender que não vou conseguir impor minha vontade em tudo que faço (risos). Quando os materiais são frágeis, o colapso é iminente. Isso me trouxe outra questão: como lidarei com o sistema ou com o mercado? Eu não posso



Túlio Pinto, *dispositivo temporário#2*, 2011.
Cadeiras e balão, 240 x 70 x 190 cm.
Coleção do artista.

montar um trabalho na casa de um colecionador, por exemplo, e aquilo cair na cabeça dele, ou do filho, ou do cachorro. Isso não pode matar alguém, entende?

L: É uma preocupação legítima...

T: Isso gera algumas arestas que você precisa lidar. É necessário abrir concessões, ou promover mutações no trabalho. Os balões de vidro existem em alguns trabalhos porque já existiram balões de verdade (de borracha, inflados com ar). Conforme você comentou sobre o *dispositivo temporário*, se o balão murchar, o trabalho colapsa.

L: Isso fica bem claro com duas escoras suas, também. Uma delas repousa sobre um balão inflado, *Tempo – ciclo de 31 dias*; já a mais recente, *Cumplicidade#12*, que você montou na galeria Millan⁸⁶, a configuração é a mesma, mas o balão é de vidro.

T: Então, eu já trabalhava com vidros planos, geralmente inclinados a partir de sistemas construídos com pedras e cordas. Também já trabalhava com aço, concreto e balão de borracha. O que eu fiz foi testar o funcionamento do vidro soprado com esses materiais, em uma nova situação. Eu percebi que era uma espécie de monotipia que ocorria durante o contato dos materiais com esses balões de vidro. Fui experimentando e a coisa fluiu; foi uma mutação que ocorreu e eu absorvi isso.

Os trabalhos desse tipo são perenes, mas ainda podem quebrar. Eu já tive que repor algumas peças por conta disso e, mesmo assim, me dão mais segurança.

L: Aquele trabalho seu, *Cumplicidade#8*, em que o cubo repousa sobre uma bolha, me parece muito delicado. A quina do cubo em contato com o vidro me deixou surpreso, não imaginaria que pudesse dar certo...



Túlio Pinto, *Tempo – ciclo de 31 dias*, 2010. Barra de concreto e balão. 160 x 37 x 60 cm. Coleção do artista.



Túlio Pinto, *Cumplicidade#12*, 2019. Mármore e vidro soprado, 160 x 43 x 41 cm. Coleção do artista

⁸⁶ “Buraco no céu”, Túlio Pinto. Exposição individual. Anexo Millan, São Paulo-SP. 14 mar. – 7 abr. 2020.



Túlio Pinto, *Cumplicidade#08*, 2016
 Vidro soprado e aço Corten
 90 x 80 x 80 cm. Galeria Piero
 Atchugarry – Gárzon, Uruguai.



Túlio Pinto, *Athar#02*, 2018
 Bolha de vidro e vigas de aço
 150 x 347 x 347 cm. Galeria Piero
 Atchugarry – Gárzon, Uruguai.

T: Parece muito frágil, mas as pessoas têm uma leitura equivocada do vidro, existe uma tendência em achar esse material muito fraco, e não é. Nesse trabalho, a bolha tem um formato meio ovoide. Essa forma é muito poderosa, basta pensarmos na resistência do ovo sob pressão vertical.

L: Esse formato distribui muita carga, é verdade...

T: Eu compartilho da perplexidade que o observador tem ao ver esses trabalhos. Eu também sou observador do meu trabalho. Mesmo sabendo que uma ideia pode dar errado, tento materializar e conformar ela. Mas quando dá certo, o material me surpreende e eu fico perplexo também: eu pareço aquele símio olhando para o Obelisco em 2001!⁸⁷

L: É mesmo uma sensação de deslumbre. Aquele trabalho que você montou no Uruguai, que são 3 vigas H pressionando uma bolha de vidro, também emite isso!

T: Aquilo é um projeto absurdo, se chama *Athar#2*. Esse trabalho tem quase uma tonelada de viga. Conforme eu fui montando em outros espaços, essas vigas foram ficando ainda maiores e mais esguias. Isso foi justamente para aumentar a carga e ver até onde eu poderia ir...

L: E o modelo disso é feito como? Você usa uma maquete, ou trabalha as “cabeças” das vigas, de encontro com o vidro?

T: Sim, fazemos com os ângulos de chegada das vigas para conformar o vidro soprado nessas “cabeças”. São pedaços menores dessas vigas, que pressionam o vidro ainda quente. Depois de “amassar” o vidro, é possível montar o trabalho com as vigas maiores e pesadas...

⁸⁷ Túlio se refere a um trecho do filme “2001: uma odisseia no espaço” (1968), em que os símios (primatas) descobrem um obelisco e ficam perplexos com sua monumentalidade. Diante do inexplicável, os símios tentam entender aquele monolito preto, rodeando a pedra, observando sua altura, tentando uma aproximação com o toque.

L: Processo engenhoso, não é tão simples o procedimento. Se, na hora da montagem, uma das vigas acabar pressionando mais uma área do que outra, estilhaça todo o vidro.

T: Pois é! Sempre me perguntam se tem um engenheiro calculista por trás dos projetos. Nunca teve, até porque, para calcular uma área amorfa acaba sendo muito difícil; precisaria de equipamentos de escaneamento muito complexos. Não funciona.

L: É melhor ser empírico.

T: Sou totalmente empírico, e prefiro me consultar com a equipe que sopra esses vidros. Eles têm muita experiência com o material e seu comportamento.

L: Tudo que falamos até agora envolve técnica e risco. Eu penso muito sobre isso, pois geralmente os trabalhos são montados em contextos institucionais. Nós dependemos desse contexto para o trabalho alcançar o público. Há uma preocupação com a segurança nesses espaços, e já houveram problemas dessa natureza com o próprio Richard Serra.⁸⁸ O ateliê é mais controlado, já o espaço expositivo prevê visitação.

T: É preciso arriscar. Em 2013, eu montei uma exposição individual na galeria Baró⁸⁹. Entre os trabalhos expostos, estava um cubo de aço que pesava 800 kg, em posição losangular ao solo — que eu chamo de Linha de Terra⁹⁰. O cubo ficava nesta posição devido uma placa grande de vidro que o transpassava.

Com essa posição, surgem alguns problemas. Eu tenho uma amiga, Cláudia, que foi minha professora na faculdade de geometria descritiva. Ela é engenheira calculista e, por isso,



Túlío Pinto, *Linha de terra#3*, 2013
Aço Corten e lâmina de vidro
275 x 300 x 275 cm. Coleção particular.

⁸⁸ SERRA, Richard. op. cit., p. 272.

⁸⁹ “Ground”, Túlío Pinto. Exposição individual. Galeria Baró, São Paulo—SP, 2013.

⁹⁰ Em Geometria Descritiva, a interseção ortogonal entre os planos de projeção (vertical e horizontal) determina a Linha de terra (MACHADO, 1985, p.14).

muita coisa eu mostro para ela. E ao apresentar o projeto desse trabalho, antes da montagem, ela foi categórica em me dizer que não daria certo aquela configuração. Mas já era tarde, eu já tinha iniciado o trabalho, a montagem já estava prevista. Decidi fazer, mesmo com a sua negativa.

Então, após a montagem, convidei a Cláudia para ir na abertura, pois ela estava em São Paulo também. Quando ela se deparou com o trabalho, me disse um pouco espantada, que aquilo não era para estar acontecendo. Mas aconteceu, e isso é legal de tu constatar, pois é uma pessoa que entende os números, entende a matriz do problema, e que de alguma forma, teve que rever alguns conceitos na prática. Pode ter sido uma sorte minha, mas o fato é que a coisa ficou de pé durante toda a exposição.



Lucas Costa, *Castelo de Cartas*, 2019

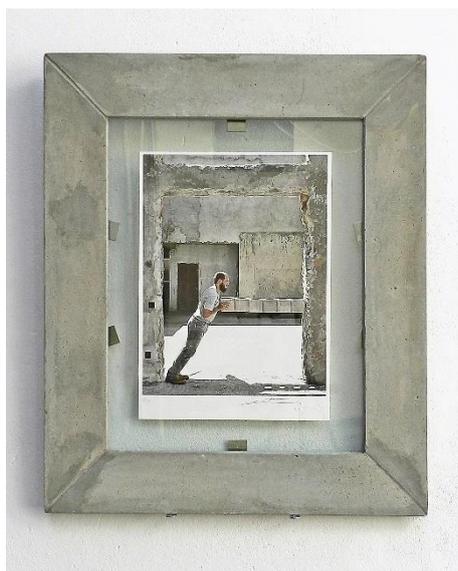
L: Em 2019, montei o *Castelo de cartas*, que é um trabalho feito com ardósias, uma barra de concreto e um sistema de roldanas. É, de fato, um castelo de cartas feito com placas de ardósia. Esse nome é uma referência ao trabalho homônimo de Serra.

Meu trabalho, apesar de resistir de pé durante toda a exposição, me causou uma agonia durante a abertura, pois sabia que, se houvesse um esbarrão nesse arranjo, tudo podia ruir, como é, geralmente, um castelo de cartas. Estava difícil para eu ficar nesse ambiente, observando a circulação de público no mesmo espaço do trabalho.

T: Eu vi esse trabalho, realmente funciona. Também vi aquela série tua de fotografias, em que você se coloca na arquitetura (*Série estrutural*). Tem muito a ver com o *Trajelórias ortogonais!*

L: Quando fiz esse trabalho, percebi a similaridade com o seu. Os procedimentos estão muito próximos.

T: Sim, muito próximos. As barras de concreto no meu trabalho têm a mesma função que você fez ao empurrar aquela pilha de blocos (risos).



Lucas Costa, *Viga viva* | *Série estrutural*, 2013-14. Concreto armado, vidro, inox e fotografia. 71 x 61 x 6 cm. Coleção Marcos Sancovsky

L: É o ato de pressionar, com as ferramentas trocadas (risos). De qualquer modo, essa *Série estrutural* está protegida pela ação, que foi orientada para fotografia. Não tinha público, o risco era só meu. Já no seu trabalho, *Trajatórias ortogonais*, você montou no espaço expositivo, e teve que solucionar os problemas da queda. Eu não tinha essa experiência de montar algo tão instável em uma sala expositiva, só me ocorreu com *Castelo de cartas*.

Parece que esses trabalhos testam seus aspectos formais através de seus atributos físicos; a forma é obrigada a se submeter à gravidade. Não é como uma pintura, que aceita as mais diversas formas. Isto porque não utilizamos sistemas rígidos de fixação, como a solda, por exemplo.

T: O seu trabalho, *Davi*, tem uma escala maior, não é?

L: Sim, mede 2,90 m de altura e pesa em torno de 270 kg. Este trabalho pode ser um “problema” com a queda no ambiente expositivo. De qualquer forma, é difícil isolar qualquer trabalho desse tipo em uma exposição.

T: Não dá para isolar e não dá para ter interação também. Em relação à segurança, resolvi “bancar” o trabalho na Baró sem fitas de demarcação, pois isso acabaria prejudicando o trabalho com ruídos gráficos. Te perguntei da escala de *Davi* porque, em meu caso, o próprio trabalho, com o seu tamanho e configuração, acabou gerando uma área de segurança para ele mesmo. Ninguém se aproximava do cubo, pois ele mesmo avisava que era uma armadilha. A escala do trabalho parecia que soava: perigo, se afaste!

L: Entendi! O risco físico só foi possível de ser lido com a escala. Dessa maneira, o trabalho se isolou naturalmente.

T: Sim, essa experiência me mostrou algo do plano filosófico. De algum modo, a escultura acaba esculpindo a pessoa, pois no momento que o observador percebe que existe um risco,



Lucas Costa, *Davi*, 2021

aquele objeto, mesmo inanimado, está agindo sobre a pessoa. Ela não se permite chegar perto em prol de sua saúde física.

L: É interessante você falar isso, porque todos os trabalhos discutidos aqui carregam consigo uma ideia de finitude, acho eu. Essa possibilidade de “se acabar” pode ser entendida na queda, ou mesmo na desmontagem, pois os trabalhos não mantêm a configuração de que foram expostos. Nesse sentido, penso parecido contigo: o observador, ao se dar conta da finitude do trabalho, também percebe que é finito: ele pode ter a consciência do risco físico que a peça o alerta. São sensações.

T: Sim, a pessoa se dá conta dela mesma. Ela se percebe em todos os seus aspectos. Nesse sentido, o trabalho acaba moldando a pessoa, ela se dá conta dos seus limites. É como na infância, em que você aprende sobre limites na colisão com o mundo, a partir da dor, é essencialmente físico. Essa fisicalidade é um dado da escultura.

L: Essa fisicalidade pressupõe, sempre, a gravidade. Não parece que a gente sempre está retornando ao âmago da coisa?

T: Acho que isso é um ponto muito importante para trabalhos dessa natureza. O trabalho funciona para trazer algo invisível, que é a força gravitacional, à tona. Todo mundo sente essa força, mas não está aqui para a gente ver e tocar. O trabalho materializa, de certa forma, aquilo que a gente esquece que existe, pois há outras coisas para se preocupar no cotidiano.

L: É como a radiação que não vemos, que está fora do espectro visível, sem cor.

T: Exatamente.

L: Mas quando a escala não é tão grande, não podemos contar com esse alerta intrínseco ao trabalho. Com *Castelo de cartas*, talvez pela sua escala ou aparência — remete a uma atividade lúdica dos castelos de cartas com baralho — o público não se afastava tanto. Algumas pessoas chegaram a tocar no

trabalho, tentando conferir se não havia alguma simulação, truque ou algo do tipo. Por conta disso, durante a abertura, eu fiquei a maior parte do tempo fora da galeria...

Em sua exposição individual⁹¹ no Uruguai, parece que alguns trabalhos não tinham uma escala suficiente para manter as pessoas a uma distância segura, apesar das chapas de vidro sugerirem um certo cuidado. Como foi a sua experiência nessa exposição?

T: Foi a mesma situação que ocorreu contigo. Na abertura, eu preferi não estar ali dentro vendo a circulação (risos).

L: E a gente acaba torcendo para terminar a abertura logo, que é o teste mais crítico da exposição, não é? (risos).

T: Sim... são armadilhas mesmo. De qualquer forma, haviam pessoas orientando o público de que aqueles trabalhos estavam realmente em balanço. Com aquele cubo montado na Baró, que eu comentei anteriormente, eu não conseguia dormir direito durante todo o período da exposição. Sempre sonhava que aquilo estava caindo.

L: A gente acaba entrando na mesma frequência do trabalho.

T: Nós somos acionados junto com o trabalho.

L: Algum outro trabalho caiu durante a exposição, além daquele que foi montado no Goethe Porto Alegre?

T: Sim, um deles estava na Baró, durante essa montagem de 2013. O trabalho se chamava *Situação de encontro*, e era formado por um cubo de 6 toneladas de areia, e com uma chapa de vidro transpassada. Quando eu estava montando o cubo, socando areia úmida na forma, eu decidi colocar a chapa na diagonal, para evitar uma simetria exagerada. No momento da desforma, a parte menor de areia adernou. Eu entendi que



Túlio Pinto, *Situação de encontro*, 2013.
Areia e vidro, dimensões variáveis.
Coleção do artista.

⁹¹ “Athar”, Túlio Pinto. Exposição individual. Galeria Piero Atchugarry, Garzon, Uruguai, 2018.

esse desmoronamento ocorreu devido ao corte da chapa: o vidro comprometia a área menor de areia, que era mais frágil.

No entanto, a chapa de vidro não caiu e aquilo acabou criando uma espécie de paisagem. Deixei daquele jeito para a abertura da exposição. O vidro ficou grudado na parede plana de areia, e o lado que adernou, formou uma montanha caótica, sem controle. Eu achei esse encontro, que o vidro transparente separava, de uma beleza que eu não previa! Não mexi em mais nada, o trabalho virou uma poesia visual pura (risos).

L: É importante assumir coisas que o trabalho te indica, e nesse caso, o trabalho funcionou muito bem.

Você constrói o trabalho na cabeça ou vai desenhando e testando os materiais?

T: As três coisas. Geralmente eu penso em algo, faço alguns desenhos, e posteriormente faço a maquete eletrônica. Com o projeto já *renderizado*, apresento para execução em alguma galeria ou edital.

L: Comigo é parecido também. Existem trabalhos que surgem a partir de testes, e que vão se adensando a partir dessas experimentações. Mas também existem trabalhos que são construídos mentalmente, uma espécie de “estalo” e perseguição dessa ideia.

T: Sim! Uma espécie de gatilho disparado.

L: É isso mesmo, esses trabalhos que são resolvidos dentro da cabeça, já te dão uma certeza que irão funcionar, pois já foram testados de várias formas durante um pensamento alongado sobre aquilo.

T: Eu costumo dizer que me teletransporto para o próprio material (risos). Eu consigo me colocar no lugar desses materiais e entender como aquilo poderá funcionar. É um pouco estranho esse processo, mas é assim que funciona...

L: Exato (risos). É um processo mais cerebral. Isso me ocorreu com o *Davi*. Pensei por muito tempo se aquilo

funcionaria. No momento de fazer a peça, foi até mais burocrático, pois era só vencer os obstáculos de produção — concretagem, escoramento e levantamento daquela massa.

T: O nome “Davi” é algo muito indicativo do que ocorre nesse trabalho. A coisa conformada e o nome da coisa conformada parece que “fecha a roda”, está muito próximo da forma que eu penso, também. É interessante quando o trabalho, mesmo antes de existir no plano físico, já existe na cabeça, já está pronto de alguma maneira. Isso te dá uma confiança, você sabe que irá funcionar.

L: Sim, você passa a acreditar nos procedimentos que serão utilizados na concretização do trabalho.

T: Já existe uma experiência por trás, uma familiaridade com os materiais...

L: Levando em consideração o que conversamos até o momento, como você lida com a interação nas artes visuais, uma tendência cada vez mais consolidada?

T: Gosto de deixar claro que o trabalho não é interativo. A exposição recente⁹² que fiz no MARGS foi um desafio, porque o pessoal do museu teve que pensar em uma sinalização que não afetasse o trabalho. Lá, eles tiveram que desenvolver sinalização e comunicação que explicassem que os trabalhos não eram simulacros.

A exposição ficou montada durante 1 ano, apesar de ficar fechada por um bom tempo devido à pandemia. De qualquer forma, eu tive um tempo de prova me atestando que o trabalho resiste por períodos longos. Por isso, eu costumo dizer que o meu ateliê existe nesses espaços, pois é na montagem e durante as exposições, que o trabalho é testado.

L: Em uma conversa que tive com o Nelson Felix, em 2014, ele comentou sobre o trabalho responder a ele mesmo, de não

⁹² “Túlio Pinto – Momentum”, Túlio Pinto. Exposição individual. Pinacoteca – MARGS, Porto Alegre–RS. Dez. 2019 – dez. 2020.

se importar mais com o uso de elementos que facilitassem a sua instalação, mesmo sabendo que isso poderia interferir na leitura do trabalho. Ele me disse que “num momento da carreira, você tem certa maturidade e só responde a você mesmo. Tudo que está ali é linguagem e fim de papo.”⁹³



Vista da exposição *Azul e Unicórnio*
Túlío Pinto, galeria Baró, 2016

Me lembrei disso, pois, na galeria Baró, você fixou o trabalho *Cumplicidade#4* com parafusos. Eu não tinha visto essa solução em seu vocabulário. Depois, eu vi uma outra versão desse mesmo trabalho, agora no chão, sem necessidade de fixação, que eu achei mais acertada a solução. Como você define o processo de montagem de determinado trabalho?

T: Na verdade, esse trabalho é de chão mesmo. Colocamos na parede pelo espaço da galeria ser muito estreito. O trabalho era perto da porta, se estivesse no chão, certamente tropeçariam nele, ia quebrar.

L: O trabalho assume uma outra lógica com a montagem. Foi uma questão para você essa fixação?

T: Eu prefiro a solução inicial de chão. Conheço um colecionador que tem a última edição desse trabalho (é um múltiplo). Na casa dele, o trabalho ficava em uma mesa. Recentemente, fui tomar um café lá e vi que agora está instalado na parede. Ele me disse que o trabalho, na mesa, já quase caiu algumas vezes... pois esbarram no objeto, ele já até pegou a peça no ar, uma vez! Então, como havia a opção de fixação na parede, ele acabou tomando essa decisão antes que houvessem maiores problemas. O trabalho solicitou uma solução que eu não gosto tanto, mas que funciona nesses espaços...

L: É uma questão de abrir algumas concessões, como você já tinha comentado. No ambiente institucional, até por segurança, isso pode ocorrer, não é?



Túlío Pinto, *Cumplicidade#04*, 2013
Aço carbono e vidro soprado
37 x 37 x 37 cm. Coleção particular

⁹³ FELIX, Nelson; COSTA, Lucas, 2014.

T: É lógico... eu abro algumas concessões, não tenho problemas com isso.

L: Eu me percebo mais purista nesse sentido...

T: Eu já fui assim também, às vezes é um problema que criamos com isso, mas ninguém enxerga. Isso que o Nelson Felix colocou para ti, eu também já passei, e já entendi. O Nelson é uma referência para mim também.

O cubo grande montado na Baró, por exemplo, também foi vendido. Ele não foi montado na casa do colecionador da mesma forma que eu o montei na exposição. Nessa coleção particular, o cubo está pinado no chão. Eu já sei que as forças operantes funcionam, pois já montei conforme tinha concebido. O dado já está dado, já compreendi a operação. Agora eu vou pinar esse trabalho, não preciso testar ele sempre... a parte formal e estética do trabalho já está conformada, é a mesma!

L: Faz sentido, Túlio. Eu estava pesquisando sobre as *Prop Pieces* do Richard Serra e descobri que ele fixou um trabalho na Califórnia, pois sua estrutura não resistia aos tremores da região, por conta dos terremotos (HODGE, 2014). Essa peça, *Trip Hammer*, foi feita em 1988, mas a série foi iniciada no final dos anos 60. Talvez, por ele já ter lançado as bases dessa série e, de alguma forma, já ter entendido o seu funcionamento, é possível que a fixação não era mais um problema para ele. Já fora uma operação resolvida no passado...

T: Sim, esse trabalho é muito bom! Você pode trabalhar a disposição disso de uma forma mais segura posteriormente. O seu trabalho, *Davi*, por exemplo, já foi testado. Se agora, você quiser apresentar ele com um pino, vai ser o mesmo trabalho, só que mais seguro, tu entendes?

L: Sim, entendo o que você está me dizendo, e entendi sobre o que o Nelson me falou. São coisas parecidas. Mas ainda fico pensando nessa operação...

T: O aspecto formal está dado, e você já sabe que funciona. Não é um simulacro, aquilo foi testado, de fato. Essa é uma maneira de não restringir o trabalho, pois essa montagem mais purista acaba reduzindo um trabalho a um universo muito menor, entende?

L: É uma questão de lidar institucionalmente. Para mim, não está muito claro até onde podemos tensionar esses limites. Estou ciente que, assumindo a natureza do trabalho, o projeto pode ser rejeitado por questões de segurança.

De qualquer modo, me questiono até que ponto as soluções de estabilidade podem tornar o trabalho cenográfico. Em nossa frente de trabalho, que lida de uma maneira mais limítrofe com a gravidade, essas questões são mais delicadas.

T: Eu entendo, estamos lidando com o peso das coisas...

L: Sim, são coisas da mesma família.

Na Ucrânia, em 2014, você trabalhou com gelo e alcatrão, e esses trabalhos acabaram absorvendo uma certa efemeridade dos materiais em sua configuração. Como foi esse processo?



Túlio Pinto, *Linha de terra#7 - uma questão de estação*, 2014.

Cubo de aço e cubo de gelo
275 x 300 x 275 cm.

T: Nunca tinha trabalhado com esses materiais. Na Ucrânia, a única condição que eu coloquei para a instituição, era a de estar em residência durante o inverno, justamente para eu trabalhar com o gelo e o degelo em meu processo criativo. Em um dos trabalhos que eu fiz lá (*Linha de terra#7 - uma questão de estação*) foi utilizado um cubo de aço e, um outro menor, de gelo. Esse cubo de aço mantinha uma posição de “linha de terra”. Essa posição foi mantida com o apoio do cubo de gelo, que transpassava o cubo de aço. As temperaturas chegaram a -30° durante a montagem desse trabalho e, com o passar do inverno, o cubo de gelo foi derretendo e adernando, modificando a posição do outro cubo. Chegou um momento em que o cubo de aço estava sozinho, em sua posição usual, na paisagem.

Esse processo foi utilizado também com cadeiras no trabalho *Waiting room*. Em cada cadeira, havia uma pedra de gelo sob um de seus pés. Com o passar do tempo, as cadeiras retornavam para sua posição comum, por conta do derretimento das pedras. O trabalho são 2 fotografias: a montagem das cadeiras com o gelo; e as cadeiras em outra configuração, após o degelo.



Túlio Pinto, *Waiting room*, 2014
Díptico fotográfico
12 cadeiras e gelo, dimensões variáveis.

Também trabalhei com alcatrão em uma fábrica que utilizava a matéria prima para produção de combustível. Essa substância espessa é muito interessante, inclusive é objeto da experiência mais longa da ciência⁹⁴. O alcatrão é parecido com o vidro, tem alta viscosidade. Se você colocar alcatrão em uma pipeta, ele só vai gotejar após uns 7 anos. É parecido com um vitral antigo: se você observar a sua base, possivelmente o vidro estará abaulado. Ele vai escorrendo, pois ele não é sólido. Nós entendemos o vidro como um material sólido, mas ele não é. Ele só tem outro tempo para escorrer a partir da gravidade.

O trabalho, (*Time cut*) realizado nessa fábrica, consistia em mudar o fluxo do alcatrão para uma forma cúbica de 1x1m. Após a desforma, o cubo era perfeitamente liso, de superfície plana e sólida. A partir disso, eu pensei: se eu pressionar esse cubo com uma lâmina, ela irá atravessá-lo com o tempo, pois o cubo é feito de um líquido de alta viscosidade. Isso era o que eu tinha entendido até então.

Lá dentro da fábrica, onde foi realizado esse trabalho, um engenheiro veio até mim e me mostrou alguns desenhos e esquemas gráficos que ele tinha feito. Eu não entendi nada, pois ele não falava inglês — foi difícil minha comunicação na



Túlio Pinto, *Time cut*, 2014
Alcatrão e aço, dimensões variáveis

⁹⁴ Túlio se refere ao *The Pitch Drop experiment* (experimento da gota de piche), de Thomas Parnell, primeiro professor de Física na Universidade de Queensland, Austrália. O experimento, iniciado em 1927, demonstra a fluidez e a alta viscosidade das substâncias betuminosas (como é o caso do alcatrão). O experimento utiliza o piche dentro de um funil, e abaixo, um recipiente para o gotejamento. 87 anos após o corte do funil, apenas nove gotas caíram — a última caiu em 2014 e, a próxima gota, está prevista para cair em algum momento desta década.

Ucrânia. Só entendi depois o que ele estava tentando me mostrar: os cristais do alcatrão se conformaram de tal forma, que o cubo parecia estar sendo desbastado, até o ponto de virar uma esfera. O engenheiro queria me antecipar essa mutação, que eu só percebi depois, ao ver as fotos que me enviaram. O trabalho acabou se esculpindo sozinho, com o tempo.

L: Esses trabalhos dizem muito sobre o estado das coisas, do tempo que elas se desenvolvem. É lógico que os trabalhos que lidam com uma questão estrutural também falam de tempo, mas os realizados na Ucrânia dependem bastante do tempo para se construírem, assim como os seus respectivos discursos.



Túlio Pinto, *Nadir#8*, 2014
Aço, vidro, cordas e pedras
204 x 260 x 80 cm. Coleção do artista.

T: Sim, mas também acontece com os trabalhos mais ligados à fisicalidade, pois os vetores de força estão se anulando; está acontecendo algo ali. Nesse sentido, um trabalho como essa escada (*Nadir#8*), por exemplo, os vetores estão se anulando para que a equação resulte em um trabalho de pé. É uma performance constante do material. O fator *tempo*, mesmo que resulte em zero, devido a anulação de forças, é sempre constante na maioria dos meus trabalhos.

L: Sim, concordo. Mas é algo mais abstrato. Estou dizendo que, nos trabalhos da Ucrânia, há uma reconfiguração do objeto durante o tempo, enquanto que nos outros, essa configuração tenta persistir, justamente pela ação dessas forças. É um processo meio inverso que utilizou na Ucrânia, a meu ver.

T: Sim, com certeza. Eu aproveitei essa oportunidade para me testar, para testar outros processos e incluí-los em um contexto escultórico. Eu acho essencial as residências artísticas para testar algumas coisas que podem ser incluídas no meu processo criativo. É algo confortável para errar.

Em minha última exposição na Millan, que eu comentei anteriormente, houve uma queda. O trabalho caiu e eu tive

que voltar para a prancheta. Para ser incluído na exposição, eu tive que pinar o trabalho. Tem a ver com isso, quando se está dentro de um circuito.

L: Os trabalhos de parede que você fez nessa galeria também são muito interessantes, me parece que você testa bastante esses arranjos. São estratégias muito distintas, você não replica as soluções que usa no chão, por exemplo.

T: Sim, você acaba invertendo os pontos de apoio, o chão acaba se tornando a parede, em certo sentido. Mas a maneira de trabalhar muda totalmente.

L: No trabalho *Abismos#2*, por exemplo, você lida com uma mesa de uma forma muito particular, também. O sistema me lembrou *Orange Under Table* (1949), do Calder. Para mim, nos dois casos, é um processo complexo de peso e contrapeso, mas que o trabalho em si, se demonstra mais leve e simples.

O Calder parece com o brinquedo “passarinho equilibrista”: basta qualquer ponto de apoio, que ele se equilibra pelo bico. A possibilidade de a escultura ser frágil, é um ganho que Calder nos proporcionou...

T: Eu também gosto do Calder, vi umas esculturas gigantes dele, no exterior, que me fez repensar o que estou fazendo. Tem tudo a ver com o que a gente faz, mas o Calder tem algo flutuante mesmo. Diferente da ideia de peso em Serra, o Calder parece flutuar com o peso, são coisas complementares...

L: Eu tenho a impressão que o Serra parece mais pesado do que é; e Calder parece mais leve do que é...

T: Sim, faz sentido. As esculturas grandes do Calder, que eu já tive contato, parecem muito leves, mesmo eu sabendo que é pesado. Já nos trabalhos do Serra, eles parecem enfatizar mais o peso que o aço tem, como é o caso das *Torqued Ellipses*.

L: Eu me interesseo muito pelas *Prop pieces* do Serra. Me interesseo pela produção inicial dele porque são coisas



Túlio Pinto, *Abismos#2*, 2013
Mesa, vidro, cubo de granito e cabo de aço, 360 x 100 x 200 cm.
Galeria Millan, São Paulo-SP

possíveis de eu fazer agora, de eu explorar esse ambiente de escala humana, de trabalhar com os próprios braços... algo possível, sabe como é?

T: Sim, coisas que podem ser possíveis... mesmo porque o Serra também não tinha braços para ajuda-lo naquela época, e agora ele tem mais braços para conseguir explorar outros procedimentos.

L: É verdade, foi difícil ele achar uma siderúrgica que conseguisse construir as *Torqued Ellipses*, que você comentou. Uma chapa quebrou no meio, a outra trincou, ninguém queria fazer aquilo. Até mesmo o *software CATIA*, desenvolvido pela indústria aeroespacial francesa, teve que ser usado, com auxílio do engenheiro Rick Smith, responsável pela adaptação do programa⁹⁵ para as coisas difíceis do Frank Gehry... ele não mudou somente a forma de trabalho de uma siderúrgica, ele acabou incluído novos procedimentos na escultura⁹⁶.

T: Isso é muito potente quando acontece, mudar todo um sistema de trabalho...

L: No final, o processo vai angariando outras coisas para o domínio artístico, como você comentou sobre a sua experiência com o alcatrão, que é um processo similar.

T: Respeitando as proporções, esse cubo de alcatrão que eu fiz na Ucrânia, que pesava algumas toneladas, também modificou o layout produtivo da fábrica que eu estava trabalhando, pois, o sistema de encanamento que vertia esse líquido, fora desviado para encher a forma do cubo.

L: Sim, quando a gente está pensando em arte, fazendo algo relacionado à arte, a gente acaba acionando outras áreas no processo criativo e na execução. Procuramos algum domínio

⁹⁵ O *Digital Project* é um aplicativo baseado no software *CATIA V5* e desenvolvido pela *Gehry Technologies*, uma empresa de tecnologia de propriedade do arquiteto Frank Gehry.

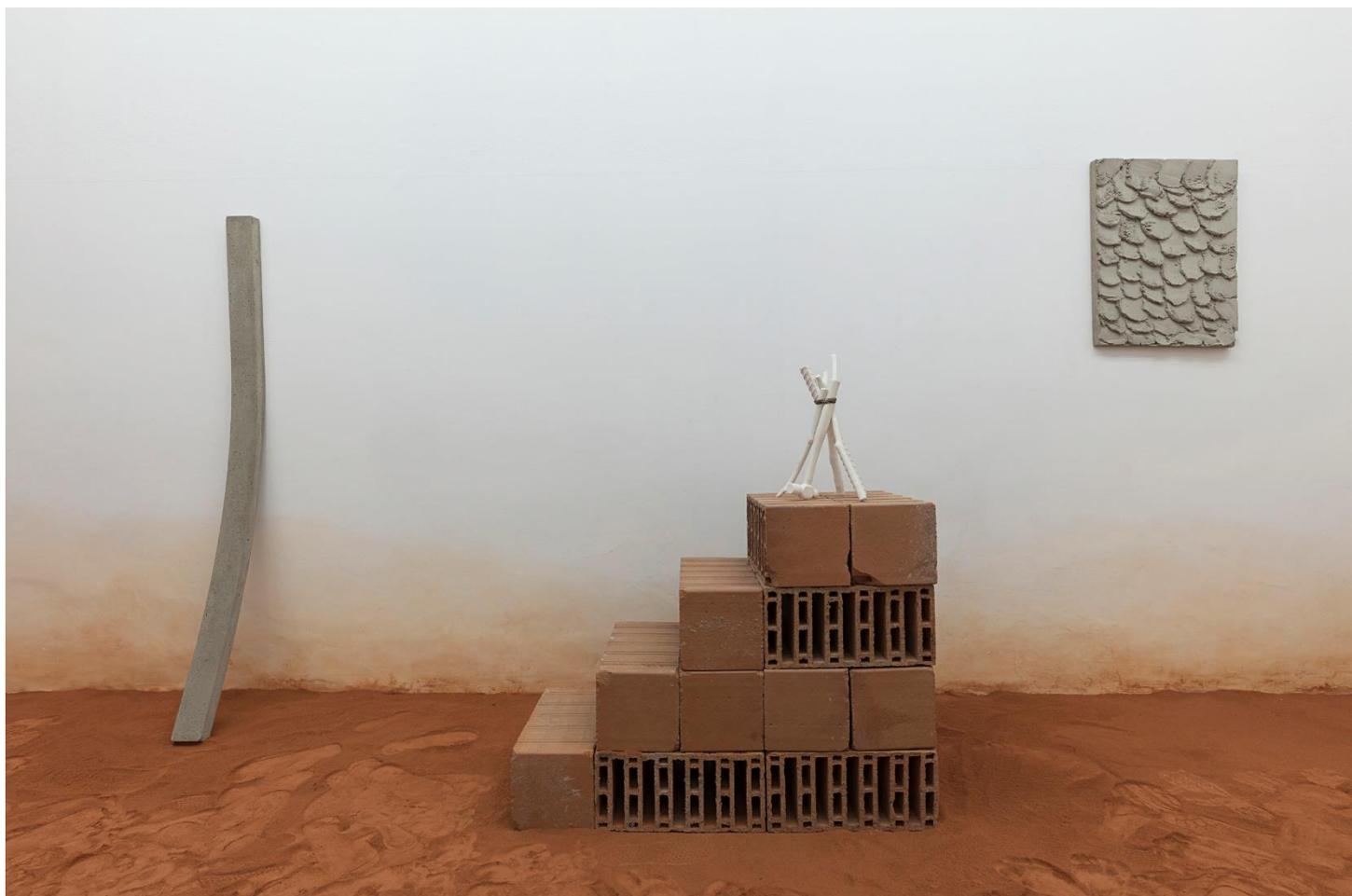
⁹⁶ Sobre mais informações do processo de construção das primeiras *Torqued ellipses*, ver SERRA, Richard. op. cit., pp. 193–225.

de como aquilo irá se processar, a partir de experiências anteriores com o próprio trabalho.

T: Existe um lugar comum entre todos nós...

Referências

- FELIX, Nelson; COSTA, Lucas. **Conversa com Nelson Felix**. ARS (São Paulo), v. 12, p. 116-127, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.96742>. Acesso em: 10 abr. 2021
- HODGE, David. Trip Hammer. **Art & Artists**, Tate Gallery, 2014. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/serra-trip-hammer-t07350> Acesso em: 10 abr. 2021
- KUBRICK, Stanley; CLARKE, Arthur C. EUA/Reino Unido. **2001: uma odisseia no espaço** (1968).
- MACHADO, Ardevan. **Geometria Descritiva**. São Paulo: Ed. Atual, 1985, p. 14.
- PINTO, Túlio. **Athar / Túlio Pinto**. Catálogo. Porto Alegre: Publicato editora, 2018. Disponível em: https://issuu.com/pieroatchugarrygallery/docs/athar_expor_t_issuu_singlepages_50mb Acesso em: 28 mai. 2021
- Pitch Drop experiment. **School of Mathematics and Physics**. The University of Queensland, Austrália. Disponível em: <https://smp.uq.edu.au/pitch-drop-experiment> Acesso em: 15 jun. de 2021.
- RODIN, Auguste; GSELL, Paul. **A arte: conversas com Paul Gsell**. Nova Fronteira, 1990.
- SERRA, Richard. Heloisa Espada (org.). **Richard Serra: escritos e entrevistas (1967-2013)**. São Paulo: IMS, 2014.



Conversa com Bruno Cançado

3 de junho de 2021

Lucas Costa: Bruno, teu trabalho parece se inserir em um complexo arte-arquitetura, de modo que a sua linguagem se aproxima, ou é construída, neste âmbito. Dentro desse escopo mais geral, eu percebo alguns vetores mais específicos. Me parece que você se interessa por uma paisagem urbana, que é uma paisagem construída, assim como a arquitetura é uma construção.

Qual sua relação com esse contexto de ação? A escolha por determinados materiais é balizada por esse contexto?

Bruno Cançado: Eu gosto de caminhar e visitar os canteiros de obras que vou encontrando. Eu sempre me interessei pela cidade, mesmo antes de pensar em escultura. Fui estudar arte somente aos 27 anos; me formei em comunicação antes disso. Então, meu interesse nesses contextos se principia com a antropologia cultural, que tive contato na comunicação. Sempre me interessou a pesquisa etnográfica, voltada para cultura urbana.

Quando comecei a trabalhar com escultura, eu fui para o concreto. Minha experimentação com esse material foi me levando a outros. Então, alguns desses materiais são escolhidos de uma forma consciente, já outros acabam entrando em meu processo por acaso, a partir da experiência e da prática no ateliê.

Um dos meus primeiros trabalhos se chama *Corpo de prova II*. Esse vídeo foi uma espécie de coincidência: quando eu comecei a visitar esses canteiros de obras, eu encontrava alguns cilindros de concreto em vários desses canteiros. Esses cilindros se chamam corpos de prova⁹⁷. Eles são produzidos para serem submetidos a testes de resistência. Com o

Bruno Cançado (1981) é graduado em Comunicação Social pela PUC Minas e em Artes Plásticas pela Escola Guignard UEMG. Desde 2010 participa de exposições coletivas no Brasil e no exterior. Realizou as individuais “Jardim”, na Central Galeria, São Paulo; “Trinca”, na AM Galeria, Belo Horizonte; e “Thin Failure”, na Hudson D. Walker Gallery, Provincetown, EUA. Tem sido contemplado com prêmios de residências artísticas como Bemis Center for Contemporary Arts, EUA, 2013; Fine Arts Work Center in Provincetown, EUA, 2014/2015; Instituto Sacatar, Bahia, 2015/2016. Foi contemplado com Prêmio Bolsa Residência da Feira SPArte 2014 na Fundação Bienal de Cerveira, Portugal. Em 2012 foi selecionado para o Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura Brasileiro para a realização da mostra “Drawing To No End” em Portland, EUA. Seu trabalho integra as coleções do MAC Niterói e Museu de Arte do Rio.



Bruno Cançado. *Corpo de prova II*, 2009-10. Still do vídeo, 5min33s.

⁹⁷ Corpo de prova, na construção civil, é uma amostra cilíndrica de concreto, preparada para testar a resistência do concreto à compressão e elasticidade, através de uma prensa hidráulica.

resultado desses testes, é possível saber o traço⁹⁸ do concreto que você precisa para construir sua casa, por exemplo.

Então, esse conhecimento técnico do objeto foi a premissa para que o trabalho acontecesse. O vídeo é uma espécie de dança/confronto entre o corpo humano (meu pé, minha perna) e o corpo de prova (o cilindro).



Bruno Cançado. *Assentamento*, 2010
Cubo de concreto, banco de madeira,
cabo e grampo de aço, dimensões
variáveis.

Depois eu fiz outro trabalho, ainda na faculdade, que era um cubo que se equilibra sobre um banco. Esse trabalho (*Assentamento*) também surgiu pela experiência com os materiais. Eu já vinha trabalhando com cubos de concreto, mas de outra forma. Eu tinha dois desses cubos — cada um pesava em torno de 150 kg — que eu ficava brincando/testando pelo ateliê. Em uma dessas movimentações, eu pensei em dependurar esses cubos em uma viga de aço do espaço, para forçar aquela arquitetura. Eu queria dependurar 300 kg em um ponto só.

Nesse processo, eu comecei a usar o mobiliário do ateliê para me ajudar no içamento desses cubos. Eu percebi algo interessante surgindo com esse mobiliário que eu utilizava, ele trazia uma certa complexidade que o trabalho não tinha até então. Eu estava mais focado em questões ligadas à transformação da cidade, à rua; e a mobília me trouxe algo da intimidade dos espaços, ela é um elemento da casa. Eu percebi que nesses cubos de concreto que se apoiavam sobre bancos e mesas havia uma espécie de confronto entre dois ambientes — o público e o privado.

Comecei então a pensar na relação dos materiais. Se esse mobiliário é feito de madeira, o que seria essa conversa da madeira com o concreto? A madeira está ligada ao concreto, ela é, frequentemente, a própria fôrma que molda esse concreto. É comum encontrarmos os veios da madeira

⁹⁸ Traço, na construção civil, é a forma de exprimir a proporção entre os componentes da mistura composta de cimento e agregados (geralmente areia e brita) que formam o concreto.

impressos na superfície de estruturas de concreto. No entanto, a madeira tem uma “temperatura” diferente do concreto, e isso vai gerando toda uma complexidade para o trabalho.

L: Aproveito para te colocar algumas questões:

Há um trabalho seu, desse mesmo período, que é formado por uma mesa e, repousada nela, está uma forma de concreto cilíndrica, que contorna essa mobília de modo transversal. Parece uma referência abstrata ao corpo, pois esse concreto abraça, de certa maneira, a mesa. A sensação é de que esses materiais distintos convivem bem no trabalho.

Percebo isso acontecendo em outros exemplos. Seu trabalho posterior, *Sem título (Jantar)*, constituído por uma placa de concreto apoiada em cima de duas mesas, poderia ser um embate entre os materiais. Mas essa placa, que está flambada⁹⁹, parece criar uma situação de convivência mais dócil, ao meu ver.

No mesmo ano (2013), você fez o trabalho *Sem título (Estar)*, que tem o mesmo processo construtivo do *Jantar*. Me parece que essa peça abaulada de concreto, agora encostada em uma parede, é uma espécie de encontro amistoso com a arquitetura, como fora com as mobílias, no caso de *Jantar*.

Finalmente, o trabalho *2x4*, que é uma coluna de concreto curvada, e que se apoia em uma parede, também sugere um alto controle do material a favor dessa arquitetura. Isso porque o concreto, nesse trabalho, tem o formato ideal para se relacionar com uma parede.

Esse grupo de trabalhos se desenvolvem a partir de uma relação de força e equilíbrio, mas também despertam algo em torno do macio ou confortável, mesmo sabendo que o concreto está mais relacionado à dureza. O concreto parece



Bruno Cançado. *Sem título*, 2010-11
Madeira e concreto, 85 x 80 x 75 cm.
Coleção Sattamini / MAC Niterói



Bruno Cançado. *Sem título (Jantar)*, 2013.
Concreto armado e mesas de madeira
90 x 320 x 150 cm.



Bruno Cançado. *Sem título (Estar)*, 2013.
Concreto armado, 50 x 150 x 130 cm.

⁹⁹ Termo usado, na construção civil, para designar a encurvadura de um elemento estrutural. A flambagem é considerada uma instabilidade elástica, sendo considerada um erro de cálculo construtivo.



Bruno Cançado, 2 x 4, 2015
 Concreto armado; 165 x 8,7 x 35 cm.

abraçar a mobília, ou encostar na arquitetura, procurando alguma relação mais amistosa nessas estruturas.

B: Sim, pode ser... em alguns trabalhos, meu pensamento se aproxima disso. Minha atenção ao fazer esses trabalhos estava voltada ao ato de transformar esse material (o concreto) que, muitas vezes, está ligado a uma certa monumentalidade, e dar a ele uma outra escala, que é a humana. Apesar de ter uma referência muito forte da arquitetura, o concreto acaba tendo uma conversa com o corpo humano nesses trabalhos. A relação que se cria ao ver esses trabalhos é a partir do nosso corpo, algo muito forte ali.

Quanto a sua impressão de amistosidade, eu sinto isso mais no trabalho “Estar”, e não me parece que ocorre com o trabalho “Jantar”, pois este trabalho tem uma suposta instabilidade que é desconfortável.

Eu fiz esses dois trabalhos em uma residência artística nos EUA. Ao término da residência, abrimos os ateliês para visita das pessoas da cidade. Em uma dessas visitas, chegou uma pessoa achando um absurdo aquele trabalho (*Jantar*), dizendo que aquilo poderia cair, machucar alguém, etc. O assistente que havia produzido o trabalho comigo estava presente na hora. Ele, irritado com o que a pessoa argumentava, deu um chute em um dos pés da mesa para provar que ali não tinha nenhum risco (risos).

L: Ele tinha muita confiança no seu trabalho (risos).

B: E realmente a mesa nem mexeu, tem todo o peso do concreto sobre ela, que estabiliza tudo. De qualquer forma, surgiram esses desconfortos, de que aquilo é muito arriscado. Você entende?

L: Sim, entendi. A impressão que dá é que a placa curva de concreto vai acabar cedendo todo o arranjo. Você tem razão, apesar da forma curva aproximar as coisas e apaziguar visualmente uma determinada configuração, conforme eu percebo, ela também acaba tensionando o seu trabalho. Essa

placa abaulada, que está apoiada nas mesas, poderia causar o desabamento do todo com o seu peso, existe esse dado também...

B: Exatamente... outra coisa que vejo, é a sensualidade dessas formas. Tem algo não muito consciente que nos atrai; e isso me interessa muito. A escultura não é somente da razão, ela está no âmbito das sensações também, ela demanda todos os nossos sentidos. Isso é o que completa a experiência do trabalho.

L: Sim, está um pouco suspenso... essa questão que comentou sobre o equilíbrio instável me interessa bastante. Mesmo o trabalho sendo estável tecnicamente, como o rapaz provou com um pontapé, sua visualidade pode sugerir essa instabilidade.

A madeira e o concreto são duráveis. Então, essa instabilidade não é uma questão de perenidade, e sim da configuração que determinado trabalho assume ao se colocar de pé, de uma forma menos rígida. Essa maneira de montar os trabalhos ocorre de forma natural ou é um pressuposto para os trabalhos existirem?

B: Não é um pressuposto. Muitos trabalhos são dessa forma, mas alguns não.

De qualquer modo, eu me interesso muito pela ideia de que o trabalho acontece ali e, depois, pode se desfazer. Quando ele é desmontado, aqueles materiais voltam a ser o que eram antes. Eu sempre pensei em instabilidade como movimento e acho que... na verdade, tudo está em movimento, os materiais estão em movimento, está tudo em transformação. Nesse sentido, a escultura é como se a gente tivesse congelado aquele momento, e que depois ela vai continuar como outra coisa.

L: É como o “Instante decisivo” de Cartier-Bresson (1952), em que ele discorre sobre o momento certo que acontece a fotografia. Em nosso caso, a escultura é, justamente, esse momento decisivo. O antes e depois pode não ser escultura...

B: Exatamente...

L: Ao contrário dos trabalhos que comentei anteriormente, parece haver um embate mais direto entre os materiais no trabalho que é um cubo de concreto, com uma das quinas estourada pela ação de uma pedra de rio. A pedra está repousada nesse canto desbastado do cubo. O procedimento escultórico utilizado nesse trabalho é como se fosse uma agressão ao concreto, um ato similar ao de esculpir, de talhar algo...



Bruno Cançado. *Sem título*, 2017
Concreto e pedra de rio, 36 x 55 x 55
cm. aprox. Cortesia galeria Central

Penso muito nas questões que o Michelangelo apontou com o ato de esculpir. Para ele, a escultura está mais para a subtração — *per forza de levare* (apud WITTKOWER, 2001, p. 129). Geralmente, trabalhamos com o concreto em um processo inverso que se assemelha com a modelagem, com a adição de material através da fôrma. Nós moldamos o concreto, não talhamos ele.

Nesse seu trabalho, apesar de ter a adição, que é a única forma de fazer concreto, você quebra essa lógica acertando uma das quinas desse bloco com uma pedra. E essa pedra redonda é muito emblemática, pois o rio também a desbastou.

Me parece que aquela questão entre algo da natureza e algo submetido a um processo humano está latente no trabalho. Faz sentido, para você, esse embate?

B: Eu acho que sim, pode ser o primeiro trabalho que tenha esse embate.

Nesse trabalho específico, eu estava pensando no que é fazer escultura e como é esculpir. Aquela pedra não tem arestas, ela foi esculpida pelo fluxo do rio; e a pedra, por sua vez, derruba uma das arestas do cubo. Visto assim, existe ali uma ideia de continuidade da escultura, que tem a ver com a ideia de movimento que eu comentei a pouco.

L: A pedra desbastada pelo rio pode ser uma escultura...

B: Exatamente... a pedra é uma escultura. E a minha relação com a natureza vem através da arquitetura, pela construção, como você indicou no início desta conversa. De qualquer forma, a arquitetura tem mesmo essa dimensão: ela é uma imposição... não sei se essa é a palavra certa..., mas ela se inicia através de um embate com a natureza, no espaço onde algo será construído.

Essa questão está muito presente nos canteiros de obras, pois nesses ambientes, apesar da construção, a natureza ainda está ali. A terra, a madeira, muitos troncos, por exemplo, que também serão utilizados no processo de construção. É um ambiente que vemos a progressão desse embate...

L: Sim, ainda no escoramento dessas construções, já são utilizados esses troncos...

B: Exatamente... no escoramento, no mobiliário que é construído pelos trabalhadores a partir da necessidade daquela obra. Uma bancada de trabalho, uma mesinha para um filtro de água... enfim, a natureza está ali também como uma solução.

L: Em cada região, a solução é diferente, pois os materiais utilizados também mudam. Em cidades menores, como é o caso de Hortolândia-SP, onde eu vivo, ainda é possível ver essas soluções que você está falando, principalmente com o uso de tábuas e escoras de eucalipto. A madeira está presente desde a fundação da obra.

B: Sim, e é bonito, não é? Eu gosto muito dessas soluções... são feitas com uma inteligência que não prestamos muito atenção. É uma inteligência mais ligada à experiência, ao trabalho manual, adquirida a partir da convivência com essas coisas...

L: Concordo...

Você montou uma sala na Central Galeria (São Paulo-SP), para participar da exposição virtual da *Art Basel*, que dialoga



A Few Inches from the Surface, Bruno Cançado. Central Galeria / Art Basel OVR: Miami Beach. Fotografia: Everton Ballardin. Cortesia Central Galeria.

com esses canteiros de obras. Há um trabalho seu, feito de três formas cilíndricas de concreto branco armado, amarradas entre si, formando um tripé. Existem outros trabalhos nessa sala que têm esse mesmo padrão de arrumação.

Esse sistema me lembra algo vernacular, da cultura popular. Quando eu fui na Casa de vidro, da Lina Bo Bardi, eu vi um tripé formado por galhos amarrados, na área externa. Essa estrutura era, na verdade, a *cadeira beira de estrada* (1967), que a arquiteta tinha feito. Segundo ela, esse sistema de amarração e escoramento é algo muito comum em beira de estradas no Nordeste. Em uma de suas viagens, esperando um ônibus no acostamento de uma estrada, ela teve contato com tripeças desse tipo, que são muito comuns por lá. Além dessa referência, há uma série de projetos na Casa de vidro que têm uma matriz popular.

Quando eu vi seus trabalhos mais recentes, principalmente dessa exposição, percebi alguma similaridade com a pesquisa desenvolvida pela Lina. É um processo que frequenta os sistemas de organização mais intuitivos da nossa cultura, como é o caso de um canteiro de obras. Isso me parece uma fonte da arquitetura vernacular e de soluções difundidas pelo saber popular.

B: Você foi direto ao ponto, é isso... (risos)

É legal você ter falado da Lina, pois é uma pessoa que eu ando pesquisando, principalmente para esses trabalhos, pois ela tem uma relação muito forte com a cultura popular. É exatamente essa relação que comentou. E os chamo alguns trabalhos dessa exposição de exercícios de arquitetura, pois são como construir uma tenda: você vai apoiando uma coisa em outra até aquilo ficar de pé.

Apesar de eu me interessar por isso há muito tempo, só agora parece estar mais claro no trabalho. No meu processo, eu não me interesso apenas pela apropriação de uma coisa e seu deslocamento de contexto, eu prefiro criar em cima disso. Eu

gosto de trabalhar desta maneira, pois a coisa vai ficando mais complicada...

Eu fiz um trabalho em 2019 que é um arco de adobe¹⁰⁰. O arco é uma estrutura elementar mas importante no desenvolvimento da arquitetura. Eu acabo construindo essa estrutura de uma forma vernacular. Só havia, nesse arco, terra e palha. Não sei como aquilo ficou de pé (risos).

L: Essa técnica de adobe não é tão simples de acertar...

B: Não... e é utilizada de outra forma, não é para construir arcos.

L: O traço do adobe deve ter uma umidade certa, precisa de uma proporção ideal de argila e areia. Não é com qualquer terra que você consegue fazer um bom adobe.

B: Exatamente, não é qualquer terra...

L: Esse esforço para deixar o arco de pé, é algo que também estou pensando há algum tempo. Eu intuo que a linguagem tridimensional é um pouco autorreferente... ela fala dela mesma, pelo menos na fase inicial da construção de uma escultura. Como nós estamos submetidos à gravidade, a primeira regra é: como deixar a coisa de pé? O trabalho só existe a partir de alguma resposta à essa lei.

No trabalho que a gente faz, pelas suas próprias características, isso é mais óbvio. Os construtivistas, por exemplo, já tinham deixado a força gravitacional muito clara em seus respectivos sistemas formais.

Mas um Michelangelo, que trabalhava com mármore, também teve que lidar com isso. Seu “Davi”, que tem mais de 5m de altura, também se esforça para ficar de pé, pois a escultura está com várias fissuras nos tornozelos da figura (CORTI, 2015). Essas pequenas rachaduras são um problema real que os



Bruno Cançado. *Sem título (Arco)*, 2019
Madeira, concreto e adobe
Dimensões variáveis

¹⁰⁰ Adobe, na construção civil, é uma argamassa feita a partir de terra (areia e argila) e fibras (palha), socada em moldes para a criação de elementos de vedação (paredes não estruturais).

restauradores estudam para assegurar a estabilidade da peça (PASCALE; LOLLI, 2015). Pequenos tremores na galeria da academia de Florença podem derrubar Davi, assim como já ocorreu com algumas das réplicas nos EUA, que desabaram por conta dos tremores da região em que estavam instaladas (NGUYEN, 2020).

B: Ao mesmo tempo, é muito bonito que pequenos tremores podem derrubar um Davi...

L: Sim, eu também acho. E por isso, eu ando pensando que a escultura sempre retorna à base, ao que é essencial. E o que é comum a todos, é justamente como deixar algo de pé.

B: Sim, a gravidade é o primeiro embate para o trabalho existir, ela é uma certeza. Ela vai contestar tudo aquilo que está na sua cabeça, tudo que você imaginou. Ela vai te falar:

— Não... isso que você está pensando não tem jeito, não é assim que vai ser. (risos)

L: É uma prova dos nove...

B: No entanto, é também o momento que você pode aceitar uma mudança no trabalho, e que pode ir além do que você pensou inicialmente. Eu acho maravilhoso quando ocorre a transformação do que estava planejado.

L: Todo escultor percebe que não faz o que quer; na verdade, a gente faz o que pode. Não conseguimos vencer a lei gravitacional, é algo dado. Podemos até driblar isso com técnicas de fixação e estabilidade do volume. Para alguns artistas, isso funciona.

Estou imaginando um exemplo... Pense no Amilcar de Castro e, como contraponto, em um Franz Weissmann. Este artista parafusava e soldava as partes da escultura que, através dessas técnicas, atingia determinada configuração. Já o Amilcar utilizava o corte e a dobra; esses procedimentos tinham que resolver todo o sistema estrutural de uma peça, caso contrário, a escultura não existiria.

Nesse sentido, o Amilcar está próximo de um Richard Serra, assim como o Weissmann se assemelha mais com um Tony Smith, ou Picasso. Mas no fundo, todos tiveram que pensar nesse problema inicial da escultura; as técnicas de estruturação é que são diferentes. A regra do jogo se inicia de igual para igual, e você joga da maneira que achar melhor.

Só é um problema, para mim, quando as operações utilizadas parecem cenográficas. Acho que essas operações devem ser honestas, ou seja, parecerem com o que de fato são. Nesse caso, me percebo purista em algum sentido...

B: Eu também não lidava bem com essas coisas, principalmente com os acasos. Agora lido um pouco melhor. Ainda fico muito tenso, principalmente na montagem dos trabalhos. Na hora da exposição, você ainda não tem certeza se o trabalho ficará de pé. Temos que lidar com vários fatores que não dominamos muito bem.

Ao mesmo tempo eu sou atraído por essas coisas que estão além do meu domínio. Porém, apresento todos os dados do trabalho para as pessoas que irão vê-lo. Não têm artifícios, está tudo ali, a sua forma de construção é bastante clara. Eu acho que a experiência acaba sendo mais forte quando a pessoa tem noção de tudo que está acontecendo. Ela tem noção dos pesos, ela sabe como os elementos estão presos, ela sabe o que pode acontecer ali. Isso é importante para mim.

L: Essa tensão que você comentou que sente, na montagem e apresentação do trabalho, ocorre com todos nós que estamos nessa frente de trabalho. Quando abriu uma exposição que eu participava com o trabalho *Castelo de cartas*, eu também não consegui ficar por muito tempo dentro da galeria, na abertura, devido essa aflição.

Me parece que essa tensão é a mesma que o trabalho opera. Você e o trabalho parecem estar na mesma frequência.

B: Há uma responsabilidade com aquilo que está montado.



Lucas Costa, *Castelo de Cartas*, 2019

L: Você acha que existem melhores nomenclaturas que dão conta da escultura?

B: Quais nomenclaturas?

L: Instalação, *site specific*, objeto etc.

B: Eu gosto de trabalhar com a palavra escultura porque quando se fala em escultura, já vem um conhecimento histórico com essa palavra, algo da tradição. Quer queira, quer não, o meu trabalho lida com isso, e acho que o seu também. Eu quero ecoar essas coisas, eu quero que essa carga histórica faça parte do meu trabalho.

Eu me vejo trabalhando com escultura; e eu uso essa denominação de linguagem em alguns casos. Há trabalhos que eu chamo de desenho, e as pessoas dizem que não é desenho, mas eu os chamo de desenho, pois quero que o raciocínio esteja ligado a esse contexto, entende? Eu quero que seja visto neste lugar.

L: Já houve casos de trabalhos que não deram certo na montagem?

B: Eu achei que não conseguiria fazer o trabalho com a pedra de rio (*Sem título*, 2017). Eu tinha feito um teste no ateliê, em menor escala. Mas o tempo de cura do concreto acaba mudando, então o momento de desformar o cubo era outro. Nessa desforma, o cubo deveria manter a sua aparência formal, mas não poderia estar totalmente curado. Basicamente, ele deve estar “verde”, para que eu consiga destruir uma das quinas com a pedra. Esse é o procedimento geral.

Mas quando eu montei esse trabalho no espaço, com sua escala maior, não tinha um domínio desses tempos e não funcionou da forma que eu previa. O peso do cubo começou a desfazer sua configuração, pois a desforma foi precoce. Depois, em um novo teste, eu demorei muito para desformar

e, por isso, o concreto já estava muito firme, não funcionou também. Foi difícil chegar no momento certo do trabalho.

Outro trabalho difícil de construir, foi aquele com adobe (*Sem título – arco*) que eu tinha comentado brevemente. Esse arco fica apoiado em uma mesa e uma pilha de blocos de concreto. Na hora de monta-lo, achei que o adobe estava firme, mas também não estava.

Esse arco tinha uma curva muito intensa que eu não conseguiria fazer com a madeira. Acabei fazendo a fôrma em isopor cortado em CNC¹⁰¹..., mas é lógico que a água não saía do barro, e o arco não curava nunca (risos). A parte superior da fôrma — que era aberta, por onde eu socava a terra — já estava bem seca. Por isso, achei que todo o adobe já estava curado, ele ficou ali na fôrma por mais de um mês.

L: Você tinha falado sobre criar tensão com materiais distintos em um mesmo trabalho. Parece que, nesse caso, foi isso que ocorreu...

B: Exatamente... são três materiais e três elementos de lugares diferentes que estão ali. E cada um tem seu papel para manter esse trabalho em pé...

Na verdade, esse trabalho tem cunhas que não foram planejadas, mas estão servindo de apoio. O arco foi feito deitado e, na hora de colocar em pé, uma parte se desfez porque ainda não estava firme... achei que o trabalho não iria existir, mas ele conseguiu ficar de pé, com a ajuda dessas cunhas.

L: Então, você conseguiu levantar a primeira peça de adobe, não foi preciso refazer o molde, substituindo o isopor?

B: Foi a primeira versão... até porque ele tinha que acontecer, foi montado para a exposição. Ou ele existia ou ele não existia...

¹⁰¹ CNC – Controle Numérico Computadorizado. Refere-se ao controle de máquinas ferramentas programáveis por computador.

L: E o adobe secou durante a exposição?

B: Exatamente, o arco curou durante a exposição.

L: E quando acabou a exposição, ele pôde ser desmontado?

B: Na desmontagem, o arco se desfez...

Aliás, eu tenho uma exposição no CCBB Belo Horizonte, em que esse trabalho será apresentado. Então, precisei fazer um outro arco de adobe com um novo procedimento. O molde foi feito em pé, para que a desforma seja feita no mesmo posicionamento que o trabalho assume montado. A fôrma é de madeira, só o ângulo curvo que é de isopor. O trabalho está aqui em meu ateliê curando, será transportado na fôrma e desmontado já em cima dos outros elementos que compõem o trabalho.

L: O adobe tem uma questão técnica difícil de resolver em seu trabalho, pois ele precisa ser muito bem socado na fôrma para que ele tenha uma resistência suficiente, e quando existe uma curva na fôrma, esse procedimento fica mais difícil de fazê-lo, não é?

B: Penso que adobe é utilizado para resistir compressão, não é para resistir flexão. Ele é ideal para fazer tijolos, para construir uma parede. Ele não lida bem com o eixo X...

L: Sim, o trabalho acaba girando em torno da resistência dos materiais. Seria mais fácil fazê-lo de concreto, mas a escolha foi pelo adobe. Isso impõe uma certa dificuldade à execução do projeto. O trabalho acaba ficando mais forte, no sentido discursivo, pois está claro que o material escolhido não tem a resistência para tal. Essa precariedade adensa o trabalho.

B: Exatamente.

L: Já em um outro trabalho seu, *Coluna I*, feito de concreto armado branco, e que a parte superior parece ter sido “fatiada”, você optou em trocar a areia por pó de mármore no traço do concreto. Além dele manter o traço mais branco, ele também diminui a retração do concreto, evitando trincas

na cura. Isso faz com que o concreto tenha melhor tração, flexão e compressão. Estudos demonstraram que o uso do pó de mármore no concreto aumenta em 16% a durabilidade do material (COURA, 2009).

De algum modo, *Coluna I* leva em consideração a resistência dos materiais. É um caminho oposto ao que escolheu no trabalho *Sem título (arco)*, com adobe. Você levou em consideração essas características ou é mais uma questão estética para ti?

B: É uma questão formal, e é também uma questão da escultura clássica: o mármore branco. Mas achei interessante o dado técnico que levantou do pó de mármore no traço do concreto; isso me faz pensar outras coisas também.

L: Acho que é uma visão complementar à sua. E nesse trabalho, a fatia da coluna não é muito fácil de fazer. Quem trabalha com concreto, ou com fôrmas, sabe que não é tão simples o que você fez... não é igual uma massa de argila, por exemplo, que a operação de fatiar é mais simples e direta.

B: Não, não é...

L: Existe uma segunda coluna, *Coluna II*, composta por quatro barras e unidas por uma cinta de aço. Três dessas barras são de madeira, e a única feita de concreto é curva. Há uma engenhosidade na execução desse trabalho, assim como também há na *Coluna I*. Diferente do que houve no arco de adobe, em que a improvisação era mais forte — as cunhas demonstram isso —, nessas colunas, parece haver um domínio total de técnicas construtivas aplicadas à um trabalho de arte.

Quero dizer que essas colunas são mais comprometidas com o ato de construir a partir de algo mais projetado, sem desvios de execução. É isso que estou chamando de engenhosidade. Na arquitetura, as colunas são elementos estruturais básicos. Então, é impossível não relacionar esses trabalhos a partir de elementos construtivos, feitos com técnicas da construção civil, mas que tem a ver com a poética.



Bruno Cançado. *Sem título (coluna) I*, 2017
Concreto armado branco
(cimento branco, pó de mármore e brita)
136 x 35 x 21 cm.
Coleção particular. Cortesia Central
Galeria



Bruno Cançado. *Sem título (coluna) II*, 2017
Madeira, concreto armado, ferro,
parafusos e porcas, 170 x 60 x 35 cm.
Coleção particular.

B: Sim, esses trabalhos aconteceram da forma que eu tinha projetado. Não houveram mudanças, com exceção da amarração entre as colunas, que eu não sabia muito bem quantas cintas metálicas seriam necessárias.

L: Eu já trabalhei com fôrmas também, sei que não é fácil conseguir aquela peça “fatiada” de modo tão natural, como foi feita na *Coluna I*. Também não é fácil de projetar a curva ideal para que a peça de concreto, na *Coluna II*, estabilize todo o arranjo.

B: Eu utilizo o próprio tensionamento do compensado de madeira para que a curva seja mais natural. Com esses trabalhos, eu percebi que eu precisava fazer maquetes. Nesses modelos, eu utilizo o mesmo material e os mesmos procedimentos, a única coisa que muda é a escala, e isso acaba mudando tudo: é outro peso envolvido no processo. De qualquer forma, as maquetes me ajudam a prever como será o funcionamento do trabalho. Para essas colunas, os testes deram certo. Não houve consulta de engenheiro calculista para isso.

No caso da *Coluna II*, as quatro barras, atadas pela cinta metálica, já alcançaram a estabilidade. Viraram uma peça só. Essa barra curva de concreto, que dá uma sensação de instabilidade, quando amarrada nas barras de madeira de demolição, na verdade traz mais estabilidade.

L: A sensação que eu tenho é inversa. O concreto parece que será sempre mais pesado, tenho a impressão que ele se sobrepõe às colunas de madeira. A curva de concreto parece que pode empurrar e derrubar o arranjo...

B: Mas as colunas de madeira são pesadas, pois a madeira de demolição utilizada nesse trabalho é bem densa. A amarração da cinta metálica é, também, fundamental para a estabilidade do trabalho.

L: A experiência com os materiais vai melhorando, também. Com o tempo, nossa intuição vai se apurando nos projetos.

Eu tenho essa sensação com o meu trabalho. Alguns podem ser solucionados mentalmente, sem necessidade de esboços prévios.

Mas já há outros que necessitam de tentativa e erro para se realizarem. Isto ocorreu com um trabalho meu, que é um vídeo. Basicamente, a ação era andar sobre um batente de madeira, que eu tinha escorado em um pontalete. Era uma espécie de ponte, que eu tinha montado, a partir de um apoio arquitetônico naquele espaço de intervenção.

Resumidamente, a ação era caminhar nessa “ponte” construída. No momento que eu chegava próximo à parede, na hora de retornar à outra extremidade, esse arranjo cedia, e eu tinha que pular. Não funcionava conforme eu tinha planejado, era muito instável aquele arranjo para percorrê-lo..., mas no final do dia, deu certo. Eu sabia que aquilo era possível, me faltava treino.

B: O conhecimento que vem da experiência é uma coisa muito importante. Com isso, você consegue resolver alguns trabalhos e pensar soluções para projetos futuros. Para mim, isso é fundamental.

L: Existe um trabalho que você fez em 2018, chamado *Cavalete*, que eu me interesse bastante. Esse trabalho parece se apropriar do que é considerado um erro construtivo na arquitetura. Seu trabalho é formado por uma barra flambada e dois cavaletes, basicamente. Esses elementos lembram muito o contexto da construção civil. E na engenharia civil, uma viga flambada é uma viga que foi calculada errada, entende?

B: Esse trabalho eu fiz nos EUA. Os cavaletes são muito utilizados nas cidades americanas, não só nas construções, mas também como elemento limitador de passagem. Então havia um diálogo com esse contexto mais específico. Então, eu construí um cavalete que iria impedir a entrada na galeria,



Lucas Costa, *Ponte*, 2017
Ação orientada para vídeo, 4'00"
Residência artística Projeto POSADA³
Espaço Cultural Casa Torta
Campinas-SP

mas, no entanto, esse elemento curvo também sugere que o cavalete pode ser transposto.

L: Uma barreira meio inútil...

B: Exatamente, inutilizar a própria barreira. E tem essa questão que você comentou também de utilizar uma viga que faz o oposto que ela deveria fazer, se pensarmos na arquitetura. Essa viga é maior do que o próprio espaço, ela vai de parede a parede, não de forma perpendicular à parede, mas na diagonal. Parece uma entrada forçada do trabalho nesse espaço.



Bruno Cançado, *Cavalete*, 2018
Trave de concreto armado, armações
usadas de madeira, grampos de aço,
compensado
92,7 x 580 x 68 cm.

L: Sim, tem aquela sedução da curva, que você comentou anteriormente.

O processo de feitura não é tão simples, novamente. A princípio, parece que a viga flambou acima desses cavaletes; ou seja, a caixaria foi montada ali, e com o peso do concreto, ela acabou arqueando. Isso era o que ocorreria em uma obra civil, caso vissemos uma viga flambada. Mas é impossível de ter ocorrido isso com o seu trabalho, pois uma viga livre não pode arquear dessa forma na caixaria. Então, a caixaria já tinha esse formato.

No entanto, quando você coloca cavaletes para sustentar essa viga, você acaba induzindo um entendimento de que o trabalho foi construído daquela maneira, sobre os cavaletes, e que a caixaria abaulou...

B: Eu apresento o trabalho de uma determinada forma, mas ele foi produzido em outra posição.

Geralmente, a impressão que a gente tem ao ver um determinado trabalho, é que ele foi feito da mesma forma que está apresentado. Nossa percepção do fazer está próxima da apresentação. Mas nem sempre é isso que ocorre...

Os cavaletes contribuem para essa sensação. Os cavaletes não estão perpendiculares ao solo, eles estão inclinados. Existe a sensação da pressão que as paredes fazem no trabalho,

também. Isso traz todo o espaço para a obra, que é uma das coisas que eu gosto neste trabalho.

L: E na Central Galeria você parece ativar o espaço com o material, também. O pó de telha, que você usa no chão, acaba se tornando uma espécie de canteiro de obras. É um elemento que parece ligar todos os trabalhos da sala.

B: Sim, ele criou uma unidade. Os trabalhos daquele projeto eram em sua maioria brancos, alguns de porcelana e outros de concreto branco, então havia uma idéia de que o pó iria manchar as esculturas. O pó também criou uma experiência sensorial, você pisa aquele espaço com atenção, ele criou uma certa tensão.

L: Em sua próxima exposição, no CCBB Belo Horizonte, você está dando continuidade a esse processo?

B: Essa exposição deveria ter ocorrido há dois anos... mas consegui adaptar a proposta depois de aprovada, exatamente para abarcar também o que estou pensando agora. Muito dos trabalhos discutidos aqui serão apresentados nesta exposição. Vamos ver como vai ser...



Jardim, Bruno Cançado
Exposição individual, CCBB Belo Horizonte, 2021.
Fotografia de Jomar Bragança
Cortesia AM Galeria

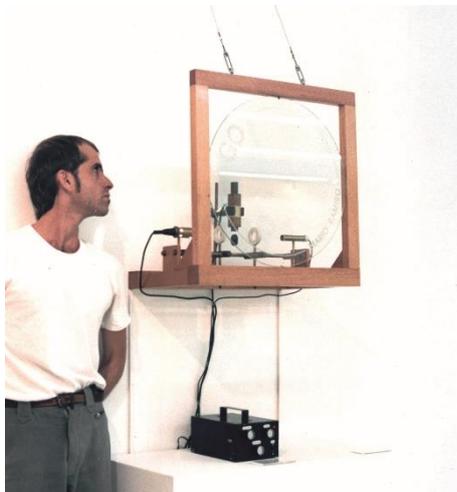
Referências

- CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo. 1952. In: BACELLAR, Mario Clark (Org). **Fotografia e Jornalismo**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes (USP), 1971, pp. 19-26.
- CORTI, Giacomo et al. Modelling the failure mechanisms of Michelangelo's David through small-scale centrifuge experiments. **Journal of cultural heritage**, v. 16, n. 1, p. 26-31, 2015. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207414000375>. Acesso em: 01 mai. 2021.
- COURA, Cláudia Valéria Gáveo. **Análise experimental sobre a substituição do agregado miúdo por mármore triturado na confecção de concreto**. 2009. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <http://mcct.sites.uff.br/wp-content/uploads/sites/461/2018/10/teseclaudia.pdf> Acesso em: 01 jun. 2021
- NGUYEN, Andy. Massive 'David' statue, a replica of Michelangelo's work, topples at Glendale cemetery. **Los Angeles Times**. 11 mar. 2020. Disponível em: <https://www.latimes.com/california/story/2020-03-11/massive-david-statue-a-replica-of-michelangelos-work-topples-at-glendale-cemetery>. Acesso em: 02 mai. 2021.
- PASCALE, Giovanni; LOLLI, Antonio. Crack assessment in marble sculptures using ultrasonic measurements: laboratory tests and application on the statue of David by Michelangelo. **Journal of Cultural Heritage**, v. 16, n. 6, p. 813-821, 2015. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207415000291?via%3Dihub>. Acesso em: 02 mai. 2021.
- WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. Martins Fontes, 2001.



Conversa com Mario Ramiro

Mario Ramiro (1957) é artista multimídia formado pela Universidade de São Paulo. Foi integrante do grupo de intervenções urbanas 3NÓS3 e do movimento de arte e tecnologia brasileira dos anos 80. Sua produção reúne intervenções urbanas, redes telecommunicativas, esculturas, instalações ambientais, fotografia e arte sonora. É mestre em fotografia e novas mídias pela Kunsthochschule für Medien Köln (Escola Superior de Arte e Mídia de Colônia), na Alemanha, e doutor em artes visuais pela Universidade de São Paulo. É professor do Depto. de Artes Plásticas e do programa de PósGraduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. Entre inúmeras mostras coletivas, participou de quatro edições da Bienal de São Paulo e da Bienal de Havana.



Mario Ramiro, *Gravidade Zero*, 1989

Lucas Costa: Olá, Ramiro. Obrigado pela disponibilidade em aceitar o convite para esta conversa. Estou fazendo uma pesquisa de doutorado sobre as relações entre escultura e gravidade. Eu percebo em meu trabalho artístico questões ligadas à instabilidade estrutural, e desde o mestrado, venho pesquisando como essas características mais instáveis de produção passaram a ser admitidas na escultura a partir do século XX. No meu entender, anteriormente a linguagem escultórica estava mais ligada à ideia de permanência e estabilidade; não é à toa que os artistas utilizavam materiais mais duráveis, assim como diversas soluções técnicas para manter a solidez da escultura.

Percebo que alguns escultores passaram a trabalhar no limite do equilíbrio físico, ora deslocando o eixo de gravidade da peça, como no *Balzac* de Rodin e nas esculturas de Degas, ora construindo uma estrutura mais frágil que se auto equilibra, como em Calder e Tinguely, ou até mesmo chegarem ao ponto dessas soluções estruturais serem o tema do trabalho, como é o caso das *Prop Pieces* de Richard Serra. Então, resumidamente, minha pesquisa procura estabelecer conexões entre as mudanças que houve na escultura e suas relações com a força gravitacional.

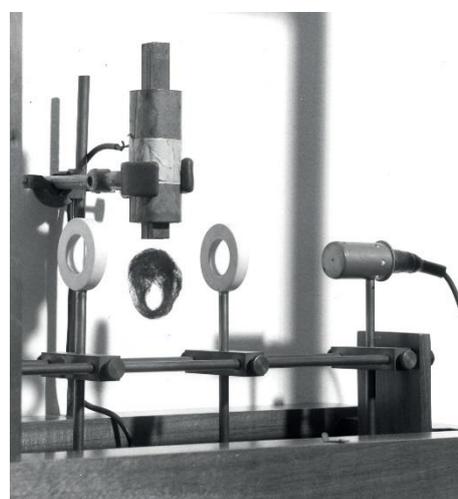
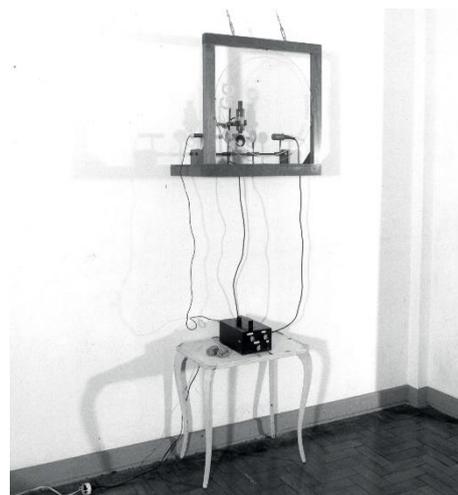
Durante a minha qualificação de doutorado, os professores Sérgio Romagnolo e José Spaniol (meu orientador) me chamaram a atenção para seu trabalho *Gravidade Zero* (1989), pois essa obra poderia ser uma espécie de contraponto às referências e argumentações que eu venho desenvolvendo na tese. Me parece que seu trabalho realmente traz uma abordagem diferente do que seria a linguagem escultórica sem a influência direta da gravidade, pois esse trabalho em específico tende a diminuir a força gravitacional a partir de seu próprio funcionamento.

Gostaria de saber se a gravidade, além de ser um ponto de partida desse seu trabalho, também afeta de maneira mais geral a sua poética.

Mario Ramiro: Naquele período, no final dos anos 1980, sem dúvida alguma.

Esse trabalho foi apresentado no MAC, em uma exposição chamada “Pura Arte”, em que o Sérgio Romagnolo também participava. Mas eu entendia o *Gravidade Zero* dentro de uma rede histórica. E uma grande referência para mim naquela época foi o László Moholy-Nagy. Ele foi um artista que trabalhou em torno da escultura, especialmente quando surgiu o acrílico. Até então, todos os materiais utilizados pelos escultores eram opacos, já o acrílico possibilitou a criação de esculturas translúcidas. A questão da transparência sugere, digamos assim, uma leveza da estrutura.

De maneira mais específica, eu me inspirei em uma foto do Moholy-Nagy, de um período em que ele já tinha deixado a Bauhaus (Alemanha), por conta da guerra, e estava no *Institute of Design in Chicago*, instituto que fundou nos Estados Unidos.¹⁰² A fotografia a qual me refiro retrata ele (Moholy-Nagy) segurando uma mangueira de ar comprimido. Essa mangueira fazia com que uma espécie de cinzel levitasse com o ar disparado. Ali já estava um pouco implícita essa noção de



Mario Ramiro, *Gravidade Zero*, 1989
Mogno, latão, lentes, eletroímã,
fotosensor, circuito 110V, palha de aço,
vidro, mesa. Dimensões variáveis.

¹⁰² Em 1922, a Associação de Artes e Indústrias foi estabelecida em Chicago para promover a aplicação do bom design na indústria a fim de competir com os produtos europeus. A Associação esperava estabelecer uma escola para treinar artistas e designers para trabalharem na indústria. Os acordos com a *School of the Art Institute* não deram certo e alguns dos membros da Associação de Artes e Indústrias recorreram à Bauhaus como modelo do que sua escola deveria ser. Walter Gropius foi convidado em 1937 para criar uma escola em Chicago, mas ele já tinha sido nomeado na Universidade de Harvard. Por isso, Gropius indicou Moholy-Nagy — um de seus colaboradores mais próximos da Bauhaus.

Moholy-Nagy foi fundador e diretor da *The New Bauhaus: American School of Design*, entre 1937 e 1938. O currículo da escola era essencialmente o mesmo da Bauhaus alemã, acrescido de algumas disciplinas ministradas por professores da *University of Chicago*. Após problemas financeiros, a instituição não prosseguiu com seu programa, levando Moholy-Nagy a fundar, em 1939, sua própria escola — *The School of Design in Chicago*. Em 1944, a instituição foi remodelada e renomeada como *Institute of Design in Chicago*. Desde 1949, o instituto fundado por Moholy-Nagy faz parte atualmente do *Illinois Institute of Technology* (IIT), nomeado de *Institute of Design* (MOHOLY-NAGY, H., 2022).



Moholy-Nagy, *Levitating a Chisel*, 1946. Publicado postumamente em seu livro *Vision in Motion* (1947).

que os novos meios possibilitariam o advento de novas linguagens.

Você também deve saber que o Moholy-Nagy foi muito importante no que diz respeito a ideia da arte por telefone. Em 1922, seguindo aqueles princípios de impessoalização que os artistas estavam buscando, Moholy-Nagy fez uma pintura por telefone. Ele ligou para uma fábrica de cartazes e ditou as coordenadas para a execução dessa pintura, em três tamanhos diferentes. É uma pintura feita por transferência em chapa metálica, que em alemão, coincidentemente, se chama *emaille*.

Por esses motivos, Moholy-Nagy foi muito inspirador para a minha pesquisa, especialmente para o *Gravidade Zero*. Interessante notar que quem está hoje em Chicago, só que no *Art Institute*¹⁰³, é o Eduardo Kac, artista pesquisador que também tem vínculos com esse tema da gravidade, pois ele acabou de lançar no espaço um objeto literalmente em gravidade zero, em uma dessas viagens que são feitas para a estação espacial.¹⁰⁴

Mas voltando ao *Gravidade Zero*, eu havia recebido uma planta de um levitador magnético do Instituto de Física da USP de São Carlos, por intermédio do Prof. Giorgio Moscati. Quem me apresentou esse professor foi o Agnaldo Farias — meu amigo de longa data. Então, esse professor me colocou em contato com um técnico do instituto, me ajudando a criar o

¹⁰³ O Eduardo Kac está no *The School of the Art Institute of Chicago*, escola que aparentemente não avançou nos acordos com a Associação de Artes e Indústrias de Chicago acerca da implantação de um programa de treinamento para o trabalho na indústria, conforme citado na nota anterior.

¹⁰⁴ *Inner Telescope* (2017) foi realizado na Estação Espacial Internacional (ISS) com a cooperação do astronauta francês Thomas Pesquet. A obra de Kac foi concebida especificamente para gravidade zero, e feita no espaço por Pesquet seguindo as instruções do artista. Consiste em uma forma que se assemelha com um “M” transpassado por um tubo. Visto de um certo ângulo, revela a palavra francesa “MOI” (que significa “eu”, ou “eu mesmo”); de outro ponto de vista, vê-se uma figura humana com o cordão umbilical cortado. Segundo o artista, este “MOI” representa o eu coletivo, evocando a humanidade, e o corte do cordão umbilical representa nossa libertação dos limites gravitacionais (KAC, 2022).

sistema presente em *Gravidade Zero*. O detalhe interessante nessa história é que o Prof. Moscati já tinha trabalhado com Waldemar Cordeiro, quando este artista estava iniciando seu projeto de Arteônica (arte feita com computador).

As questões em torno da gravidade zero e das telecomunicações, que eram foco do meu interesse nos anos 80, acabaram se cruzando. Eu tinha feito uma fotomontagem que mostrava o meu perfil com um telefone levitando. Era exatamente uma junção de duas pesquisas que eu estava conduzindo naquela época, relacionada à gravidade zero, que era justamente a supressão da base da escultura, e as alterações no tempo feitas pela telecomunicação.¹⁰⁵

Isso me leva à uma outra influência que eu tive nesse período, que era o Prof. Willem Flusser. Flusser foi, para minha geração, um filósofo que escrevia como se tivesse escrevendo para artistas, porque ele discutiu várias questões que os artistas também se inspiravam. Isso era importante para a gente dar suporte teórico-filosófico para os nossos trabalhos.

O Prof. Flusser também foi fundamental para minha ida à Alemanha, por conta de uma bolsa do serviço alemão de intercâmbio acadêmico (DAD). Em 1988, Flusser esteve em São Paulo para participar de um seminário chamado “Casa da Cor”, e junto com ele veio o Prof. Gottfried Jäger — artista e teórico da chamada fotografia generativa. Eu estava nesse evento e já mantinha uma certa relação de correspondência com o Prof. Flusser. Foi assim que, com uma “ousadia” própria dos jovens, eu consegui que eles visitassem meu ateliê, onde estava montado o trabalho *Gravidade Zero*. Foi ali que Flusser sugeriu ao Jäger que eu poderia ir para Alemanha.

Então foi assim que — através de uma carta de recomendação do Prof. Flusser e, com a mesma honra, do Prof. Walter

¹⁰⁵ Ramiro explicou que o uso das telecomunicações, naquela época, estava mais ligado ao tempo, ou seja, a telecomunicação possibilitaria o indivíduo superar o espaço para, assim, operar no tempo.



Mario Ramiro, *Escudo*, 1986
Mica, manta de amianto, madeira,
resistência 110V. Dimensões variáveis



Mario Ramiro, *Escudo 2*, 1986
Madeira, alumínio, tela de alumínio e
ferro, resistência 110V.
Dimensões variáveis

Zanini — eu consegui a bolsa do DAD e fui para Alemanha pesquisar exatamente esses campos de invisibilidade.

E na mesma época que eu fiz o trabalho *Gravidade Zero*, eu também estava produzindo algumas esculturas de calor...

L: A série *Campo de Força*, não é?

R: Isso, porque tinha uma questão da invisibilidade, pois o *Gravidade Zero* me interessava não só pela perspectiva histórica de superação da escultura da base, mas especialmente por ter ali um campo invisível, ou seja, um campo eletromagnético que sustentava aquele objeto no espaço. E é esse mesmo campo eletromagnético que, de uma certa forma, estava ligado às irradiações invisíveis de calor na série *Campo de Força*. No caso do trabalho *Gravidade Zero*, existia um campo de invisibilidade que segurava um objeto no espaço. E as esculturas de calor, por sua vez, produziam um volume invisível aos olhos, mas sensível ao tato em volta desses objetos.

Por isso, o meu interesse não estava concentrado somente no problema da superação do pedestal, como já comentei, e sim pela invisibilidade, que de uma certa forma sustenta essas coisas.

Mas claro, teoricamente, eu nunca consegui resolver muito bem isso, até estou retomando o *Gravidade Zero* agora, e que podemos falar posteriormente. Mas a questão da invisibilidade me interessava porque está além da interface arte/ciência, havia ali uma questão filosófica, quase religiosa, uma vez que grande parte do mundo sensível que a gente conhece é mantida por forças invisíveis.

L: Nosso espectro visível é muito reduzido, não é?

R: Exatamente, tudo aquilo que está além da nossa percepção sensorial, de uma certa forma, sustenta esse mundo material, tangível, visível...

Então, teoricamente, ali havia a possibilidade de, utilizando esse sistema de levitação magnética, criar objetos ferrometálicos para reagir com um campo invisível, e que não teriam mais as condicionantes da escultura tradicional, que é essa tal lógica do monumento discutida por Rosalind Krauss, que a grosso modo, se constrói através de uma base larga que vai se reduzindo e se afinando em uma estrutura piramidal, onde o ápice é também o assunto da escultura.

Então, através da gravidade zero, seria possível criar objetos fora de uma lógica da escultura convencional, em que as direções “acima” e “abaixo” seriam subvertidas. Eu não consegui lograr isso totalmente, porque o objeto flutuante do trabalho tem um volume maior na parte superior; e ele também é sustentado pela parte de baixo, que é mais fina e leve. Seria quase que uma espécie de paradoxo de sustentação do objeto no espaço. É claro, isso tem a ver com a questão que você disse no início desta conversa, sobre a impermanência da escultura.

Existem alguns trabalhos que podem exemplificar isso, como é o caso da dupla de artistas suíços Fischli/Weiss. Há um vídeo muito conhecido dessa dupla, de 1987, chamado *The walk the things...*

L: É um sistema muito parecido com a abertura do programa “Rá-Tim-Bum”, da TV Cultura...¹⁰⁶

R: Isso... um sistema de reação em cadeia. A dupla Fischli/Weiss tem várias esculturas instáveis que, na verdade, existem na fotografia. Então esses cruzamentos entre as linguagens, especialmente a fotografia como um meio que se acopla à escultura, me interessou desde então.

¹⁰⁶ Na abertura deste programa (animação combinada com *live-action*) existe uma curiosa sequência de eventos que faz com que um soprador apague uma vela de aniversário. Essa reação em cadeia — geralmente complexa, mas que é criada para executar tarefas simples — é conhecida como “máquina de Rube”. Rube Goldberg (1883–1970) foi um artista e inventor americano, autor de diversos projetos dessa natureza (WOLF; GOLDBERG, 2000).

Então, veja que tudo isso é uma junção de interesses: o artista, na maioria das vezes, trabalha em um campo de relações. E hoje, praticamente todos os artistas estão no campo experimental porque é o que diferenciava os artistas que seguiam trabalhando dentro de uma “chave moderna”. Digamos que o artista moderno era uma espécie de detentor de uma técnica e, ao se aprofundar em determinada linguagem, construía também sua carreira. Eu, como muitos colegas de minha geração — e também os artistas de hoje em dia —, trabalhamos com experimentos em diversos campos. Isso até cria um problema para o mercado, pois eu nunca fui o tipo de artista que desenvolve uma linha de trabalhos que vai se aprofundando até virar objeto de desejo de um colecionador. Eu sempre tive uma produção muito variada e com diversas linguagens.

Esses interesses também são compartilhados pelo Eduardo Kac, que sempre foi um parceiro meu em alguns trabalhos ao longo desse período. E o Kac, junto com o Ricardo Basbaum (curiosamente dois judeus cariocas), se pautaram justamente para uma formulação teórica dessas questões. Como te disse anteriormente, o Kac conseguiu colocar um objeto em gravidade zero, o que realmente pode ser uma continuidade interessante da problemática que eu comecei a desenvolver lá nos anos 80 com o meu trabalho, e que agora também retomo essa questão.

L: Sim, claro... Me conte um pouco sobre esse processo de reformulação do trabalho *Gravidade Zero*.

R: Eu estou retomando esse trabalho porque fui indicado no começo do ano para o prêmio “*Ars eletrônica*”, um evento internacional que anualmente recebe indicações de artistas para concorrer a um grande prêmio. E para esse evento, eu resolvi reativar o *Gravidade Zero*, elaborando três projetos que eu batizei de “Besus”, “Musk” e “Branson”. São nomes de três bilionários que estão tentando colocar as suas naves em gravidade zero. Esses bilionários não são artistas, mas é gente

com tal “poder de fogo” que realmente conseguem realizar esse sonho de libertação dos corpos da gravidade.

Estou tentando viabilizar esse projeto junto à galeria Zipper, que me representa, para a produção desses 3 novos levitadores. Quero refazer o *Gravidade Zero* usando um sistema de levitação magnética a partir de foto sensores que regulam o campo magnético de um eletroímã. Atualmente é possível fazer esses levitadores com placas *Arduino* e uma série de outras tecnologias que facilitam seu desempenho...

L: Em 1989, seu trabalho fazia levitar uma forma, feita em palha de aço, de dimensões reduzidas. Para esse novo projeto você está pensando em trabalhar com uma escala maior, ou mesmo a superação de mais peso?

Digo isso porque o que mais me intrigou na primeira versão desse trabalho, é que a força gravitacional ainda se demonstra bem forte, visto que o levitador magnético construído mantém suspensa uma palha de aço, que é leve. Eu fico pensando como seria um projeto para fazer levitar uma peça de chumbo, por exemplo...

R: Isso é um problema enorme...

Não sei qual seria a possibilidade... porque a princípio, mesmo com um sistema de *Arduino*, seu funcionamento seria com eletroímãs. E eletroímãs precisam de elementos ferromagnéticos. Então não é somente o peso que dificulta, mas o chumbo teria que ter uma liga/estrutura de ferro para que isso seja possível. No entanto, se você ver a maioria dos projetos atuais de levitadores magnéticos, eles conseguem fazer levitar peças muito maiores com sistemas eletromagnéticos bem reduzidos.

O *Gravidade Zero*, de 1989, na verdade é um paradoxo, porque ele tem muita base para pouca escultura. É realmente uma estrutura muito grande em relação ao que ela faz levitar, que de fato é muito pequena. Tanto que meu projeto atual é usar uma câmera HD, em circuito fechado, que capta a imagem

desse objeto e o projeta em uma parede oposta de modo ampliado. Isso faz com que a imagem saia daquela estrutura reduzida fisicamente para ser observada em um campo maior.

A questão do peso sempre foi um problema para a escultura. Tem até uma anedota que diz que Michelangelo “zombava” de Da Vinci porque este queria fazer uma estátua equestre e não conseguia fazê-la justamente porque a posição do cavalo empinando não permitiria a estabilidade da escultura, ainda mais sustentando a figura do rei.

L: Na pintura, isso se sustenta.

R: Na pintura, na fotografia, no mundo digital, é tudo “maravilhoso”, não é? O mais bonito na escultura é o que diz respeito mais diretamente aos nossos corpos: é uma questão material mesmo. E quando você fala de matéria, você fala de peso, de massa. E quando você fala de massa, você acaba falando da velha problemática da gravidade. Então, de qualquer modo, esse tema continua sendo muito desafiante.

Também há um artista americano, Tommas Shannon, que trabalha com imãs naturais através da repulsão de campos de igual polaridade. Ele também conseguiu fazer estruturas muito estéticas, de fatura moderna, com formas geométricas muito simples e que ficam naquela repulsão por conta dos imãs embutidos. Com essas formas em suspensão, esse artista consegue um equilíbrio muito difícil em suas esculturas.

Então, isso nos leva a quê? A ideia de uma certa magia desses objetos em flutuação. Por isso, para explicar a levitação, eu sempre me apoiei nas ilustrações e fotografias de mágicos fazendo aquele número em que a garota assistente levita no espaço. Essa imagem, para mim, é uma espécie de supersigno da escultura, pois esse truque de mágica é muito performativo. Isso porque você pega um corpo submetido à gravidade e, por um ilusionismo, você sugere que aquele corpo está livre da força gravitacional pela interferência do mágico. Então esse

ilusionista, para mim, pode ser visto como uma paródia do artista.

L: É como um dribble, que ocorre muito rapidamente e parece que a gente perdeu algum momento...

Você comentou sobre o cavalo do Da Vinci, e eu acho que o Degas — que tem alguns exemplos de esculturas equestres modelados em cera — também lidou com essa questão. Eu tenho a impressão de que ele utilizou cera justamente para testar a gravidade, e ver se aquela posição (do cavalo pulando) conseguiria se estabelecer no espaço sem anteparos. Mas também há uma dessas peças no MASP, forjada em bronze, em que há uma haste de apoio sustentando o cavalo à sua base. De qualquer maneira, as peças que não têm essas hastes parecem funcionar mais.

Isso também ocorre com as suas esculturas de bailarinas (*Grande Arabesque*), pois sugerem movimentos que se sustentam, digamos, por si só, porque o eixo de gravidade está resolvido nessas peças. Apesar do exemplo do cavalo com uma haste entre a base e sua barriga, parece que Degas, na maioria das vezes, modelava seu trabalho seguindo os fundamentos estruturais da peça, ou seja, construía uma escultura sem o auxílio de elementos alheios às formas da própria figura.

Eu me lembrei disso porque me parece que Degas, apesar de trabalhar com escultura somente no final de sua carreira, entendeu bem as especificidades dessa linguagem, articulando bem o peso para que aquilo se constituísse formalmente. O equilíbrio físico parece sempre anteceder o equilíbrio formal na escultura. Com as outras linguagens, como você disse anteriormente, isso não é algo essencial..

R: E é importante não esquecermos da dança, porque especialmente os bailarinos do início do século XX, como Vaslav Nijinski, por exemplo, o controle do corpo é feito de tal maneira, que a plástica é justamente esse controle formal.



Mario Ramiro, *Gabinete Fluidificado*, 2017
Cerca de 300 fotografias de
“fantasmas” produzidas no Brasil,
montadas em envelopes translúcidos.
Dimensões variáveis
Zipper Galeria, São Paulo

Esse equilíbrio formal — para ficarmos no termo que você usou — é criado de tal forma que o salto (do bailarino ou da bailarina) os colocam em situação de imponderabilidade. Isso acontece em poucos segundos, e se a gente relacionar dança e escultura, especialmente essa dança mais tradicional, o bailarino serve como um apoio para o “voo” da bailarina. Ele tem essa função de sustentação, tal como a haste que você comentou na escultura de Degas, para que o corpo da bailarina possa demonstrar uma graça, uma certa leveza no ar. E, novamente, não há como discutir essas conquistas sem citar a relação entre arte e ciência, que animava muitos artistas da passagem do século XIX para o século XX. Degas foi um desses artistas que se contrapôs ao preconceito da época quando utilizou a fotografia como referência para as suas pinturas e esculturas, pois essa forma de trabalhar era vista como uma espécie de plágio. Portanto, esses artistas estão envolvidos em torno do campo da arte e ciência. Não há como abordar esses assuntos sem falarmos disso.

Depois que eu me interessei por fotografias de espíritos no Brasil, durante minha pesquisa de doutorado (2008), me dei conta de que esse tipo de fotografia — que supostamente registraria emanações espirituais — também mostra esses corpos espirituais/astrais em uma condição de imponderabilidade. Os “fantasmas” (aspas aí o tempo todo) também seriam corpos, tal como o próprio Allan Kardec descreveu no livro dos espíritos, com materialidade até certo ponto. À medida que esse corpo se apresenta, suas partes mais inferiores se desvanecem no ar. Isso pode evocar uma ideia de corpo flutuante, etéreo, gasoso, que tem uma certa materialidade, mas que se desfaz no ar.

L: Sim, essa pesquisa mais recente sua (fotografias de espíritos) tem algumas afinidades com *Gravidade Zero*. Assim como você já antecipou, *Gravidade Zero* é uma espécie de escultura que se constrói fora do espectro visível. Me parece que a lógica desse trabalho, desde sua gênese, está às voltas da

radiação eletromagnética, que a gente não vê, mas está aí e é capaz de levantar até algo mais pesado, se a gente tiver ferramentas para isso, como já comentou sobre os projetos atuais de levitadores magnéticos. Então, além desse trabalho específico, todos os outros que eu me atentei mais, como a série *Campo de Força*, *Esculturas de Parede*, e as *Schlierenfotografias* que conseguem captar essas auras de calor dos corpos, parecem que estão em lógica similar, fora do espectro visível de radiação.

Parece que tudo está operando nesse campo de invisibilidade, conforme me disse. A técnica utilizada fora desse espectro visível opera justamente para trazer essas coisas para o espectro visível. Na fotografia, essa operação do registro do invisível é até mais didática, pois aquele fenômeno ocorre e o campo de calor é registrado. Na série *Campo de Força* isso também acontece, mas pelo tato, visto que aqueles objetos escultóricos emitem uma outra zona de volume no espaço através do calor. Cada peça ganha um volume adicional porque você não consegue tocá-la, a depender da emissão de calor que cada resistência (instalada nos objetos) é capaz.

Essas operações fazem com que seja possível materializar a radiação que a gente não consegue ver. É como uma onda de rádio, em que o próprio equipamento consegue captar e decodificar aquilo em linguagem e, assim, deixar a radiação mais inteligível.

R: Exato, todos esses trabalhos gravitam em torno do eletromagnetismo. Eu estudei em colégio técnico e sempre me interessei por essas questões. Quando eu fui para a Escola Superior de Arte e Mídia de Colônia, após um período na Academia de Arte de Dusseldorf, o diretor Siegfried Zielinski, que é um teórico da mídia, me influenciou muito. Assim como Flusser e Marshall McLuhan, Zielinski foi um autor que baseou seus estudos na chamada genealogia da mídia. Em minhas aulas, eu também sigo essa linha evolutiva das técnicas midiáticas, porque a cada invenção de uma nova tecnologia,



Mario Ramiro, *Cerca*, 1992
Cobre, mica e resistência 220V
Dimensões variáveis



Mario Ramiro. *Light Turbulences (Le champ du force)*, 1997
Schlieren fotografia

também ocorre uma alteração da percepção. McLuhan ainda acrescenta que há uma extensão do sistema nervoso central com as novas mídias, especialmente com a fotografia e o cinema, que são consideradas as primeiras mídias, proporcionando essa extensão como uma prática cultural.

Então, para te responder, a fotografia permite que a gente registre essas manifestações fora do nosso campo perceptivo e consiga tornar o desconhecido em algo sensível. A fotografia tornou possível evidenciar essas manifestações todas, tal como os “espíritos” procuraram, ainda no século XIX, evidenciar a hipótese da existência de comunicação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos por meio da fotografia. Então, quando a gente fala de fotografia, a gente fala de confluências de técnicas, pois ela só foi possível inicialmente pela física, pela óptica, e sobretudo pela química.

Por isso, esse assunto tem a ver com a interface entre arte e a ciência. Os textos mais recentes do Prof. Zanini discutiam isso também, ele estava muito interessado em debater essas questões; não foi à toa que ele trouxe o Prof. Flusser para a 16ª Bienal de São Paulo (1981), no qual ele era curador.

Além disso, quando eu era aluno da ECA USP, foi também o Prof. Zanini, com a ajuda de Regina Silveira e Júlio Plaza, que trouxeram o Flusser e seu ex-assistente Gabriel Borba para debaterem a sua filosofia com os jovens ali na ECA. Essa aproximação foi muito importante porque a gente precisa de alguns autores que dê sustentação para as nossas intuições que, por muitas vezes, não está muito apoiada em teoria nenhuma: é pura experiência.

L: Gostaria de te colocar uma questão:

Me parece que seus trabalhos que comentamos a pouco, caminham para uma certa imaterialidade. Eles vão se desmaterializando até chegarem na fotografia. Digo isso porque, apesar de estarem ligados à linguagem tridimensional, alguns de seus trabalhos necessitam de outros meios para se

formalizarem, e que já não estão mais estritamente ligados à uma certa fisicalidade. Tem algo em comum com os trabalhos da dupla Fischli/Weiss, que você comentou. Como você entende essas questões de ampliação da escultura em outras nomenclaturas, como *objeto*, *instalação*, *site specific* etc.?

R: Pelo simples fato de estarmos na universidade, é preciso nominar. Universidade quer dizer, inicialmente, a “casa da ciência”, e quando o artista lutou para fazer parte ou ser incorporado às chamadas artes liberais — lembrando que *liber*, do latim, quer dizer “livro” — o artista poderia contribuir para o engrandecimento do teu campo de conhecimento através da linguagem que ele dominava. E para isso, o artista precisou nominar.

A gente se torna o que é recebendo um nome: você é o Lucas Ribeiro de Melo Costa, e eu sou o Mario Celso Ramiro de Andrade. Nos deram nomes para essa massa indeterminada que cada um de nós somos, e que se transforma aos poucos, e que depois voltaremos à degradação, ao pó.... Mas durante esse período, você tem um nome e uma identidade. Inclusive hoje em dia, por exemplo, há um debate entre os jovens, discutindo sua própria identidade e procurando sair de uma relação já normativa.

Então, eu acho que dar nome, buscar uma identidade... tudo isso é sobre como você vai designar determinada coisa. É preciso lembrar também que *desígnio* tem a mesma raiz da palavra “desenho”. O desenho dá forma para a ideia. Então eu acredito que a gente precisa encontrar um nome para as coisas novas que vão surgindo. É inevitável achar um nome para uma nova manifestação, pois outras similares aparecerão e poderão ser identificadas também.

Uma vez eu vi um filme de faroeste, e havia um caubói que tinha levado um tiro e estava prestes a morrer. Ele seria enterrado no deserto e, por isso, o caubói pediu para que colocassem o seu nome junto de seu corpo, pois quando

achassem sua ossada, saberiam quem tinha sido enterrado ali. Isso tudo é para que você não morra em meio à indistinção.

Então, essas categorias que você citou, especialmente para nós que fazemos pesquisa em arte, são ferramentas úteis para nos orientar nesse “cipoal de manifestações” que estão ocorrendo o tempo todo. Talvez as nomenclaturas podem ser vistas como caixas de ferramentas que a gente pode abrir, desmontar, ver como funcionam certas coisas...

L: E se víssemos a escultura como uma Linguagem Mater dessas outras nomenclaturas que eu mencionei, uma classificação mais abrangente? Por exemplo, faz sentido eu chamar de escultura teu trabalho *Gravidade Zero*? Porque me parece que esse trabalho discute uma tradição...

R: Sim, é mesmo...

Mas o tema é muito complicado, pois na verdade o termo “escultura” está muito relacionado a esculpir ou desbastar, que basicamente é extrair matéria. O contrário disso seria modelar, e hoje nós temos modelagem eletrônica, digital etc. Eu prefiro designar tudo isso como as artes do campo da tridimensionalidade. A própria performance integra a tridimensionalidade, uma vez que a performance está ligada ao corpo. Mas falta um termo para designar esse grupo heterogêneo, não temos essa palavra ainda, mas eu prefiro sempre colocar o grupo de trabalhos que eu faço hoje no campo da tridimensionalidade.

Onde leciono, na ECA USP, estão eu e a Lucia Koch na área de Linguagem Tridimensional. A Lucia, por exemplo, trabalha a instalação utilizando basicamente a luz. Grande parte do seu trabalho se utiliza da luz filtrada que banha os espaços. A gente chama essa coisa de imaterial, mas a luz não é tão imaterial assim, pois são fótons em movimento produzindo todo o espectro. Então veja só: o trabalho da Lucia está mais para instalação luminosa do que para escultura.

Atualmente, eu estou mais interessado no som como manifestação no campo da tridimensionalidade, uma vez que o som se propaga no espaço, portanto ele ocupa um volume no espaço.

L: Ao mesmo tempo o som é muito abstrato, ele permeia tudo...

R: Sim, ele atravessa tudo. Nós temos uma perspectiva sonora muito mais profunda do que a nossa perspectiva visual. Você consegue ouvir coisas que estão além do seu campo visual, e esse som preenche o espaço.

Mas o maior volume que existe na terra é a atmosfera. E a gente não vê a atmosfera, com exceção de certas condições como, por exemplo, uma montanha que ganha tons azulados à uma certa distância de nós, devido à filtragem da atmosfera. E esse volume gasoso está bem preso ao campo gravitacional; somente após a ionosfera que a gravidade deixa de exercer sua influência direta.

Gostaria de abrir um parêntese neste ponto, pois há uma coisa muito bonita na ionosfera. Na época que eu comecei a pesquisar e trabalhar com telecomunicações e arte, eu quis conhecer mais sobre o radioamador. Esses equipamentos — mesmo antes dos satélites — já eram utilizados para a comunicação à longa distância. As antenas utilizadas por esses radioamadores eram capazes de disparar uma onda tão forte que batia na ionosfera e refletia para uma distância muito maior do que a transmissão em linha reta.

Então, veja que o volume da atmosfera tem uma certa “fiscalidade” que permite uma onda de rádio bater lá e transmitir para um outro lado da terra. Por isso, a nossa noção de materialidade também é muito relativa, porque a gente não considera o ar uma grande escultura...

L: Sim... e isso já é um tema recorrente. Houve uma exposição do Olafur Eliasson no Sesc Pompéia em que uma sala inteira

do prédio estava envolta por uma bruma densa.¹⁰⁷ A gente perdia a referência espacial naquela sala, e só era possível avistar uma pessoa quando ela já estava muito próxima. De alguma forma, essa instalação buscava materializar o vazio, ou seja, dar um volume visível ao ar.

Eu também percebo essa tentativa de materialização nas fotografias que você fez entre 1995-1997, registrando as ondas de calor dos objetos a partir da técnica Schlieren.¹⁰⁸ Me parece que isso também é uma maneira de dar volume às coisas invisíveis. Conforme você já comentou, esses fenômenos talvez nem sejam tão imateriais, do modo que a Lucy Lippard (1997; 2013) indicava sobre a desmaterialização do objeto de arte. Talvez seja o caso de pensar se algo matérico é somente aquilo que está no espectro visível...

R: Exatamente, mesmo no campo da performance em que há uma ênfase na experiência. E a experiência, tal como a geração dos anos 70 defendia, deveria ficar apenas naquele momento, ou seja, ela não teria permanência. E o que a gente vê, especialmente hoje, quando você vai na SP Arte, por exemplo, é só permanência da performance. São, por exemplo, registros do Paulo Nazareth andando a pé, descalço, até a América do Norte.¹⁰⁹ A experiência dele nos é transmitida através de imagens...

L: Francis Alÿs também trabalha muito em torno dessa experiência registrada...

¹⁰⁷ A instalação citada é “Seu caminho sentido” (*Your felt path*, 2011), montada para a exposição “Seu Corpo da Obra”, de Olafur Eliasson, no SESC Pompéia, entre outubro de 2011 e janeiro de 2012.

¹⁰⁸ A fotografia Schlieren é uma técnica que permite registrar as turbulências atmosféricas ao redor de corpos quentes. Inventada pelo físico alemão August Toepler, em 1864, para estudar o movimento supersônico, ela é amplamente utilizada na engenharia aeronáutica para fotografar o fluxo de ar em torno de objetos.

¹⁰⁹ Ramiro se refere à uma viagem que Nazareth fez de Minas Gerais até os Estados Unidos, em 2011. A partir de performances documentadas, esculturas sociais, desenhos e retratos biográficos em vídeo e filme, Nazareth apresentou em suas exposições posteriores a sua experiência a partir dessas documentações da viagem.

R: Sim, e o interessante do Francis Alÿs é que ele documenta performances a partir da pintura, do desenho, e não somente através da fotografia e do vídeo.

Enfim, essas filtragens são muito interessantes e, para voltar ao tema, talvez a gente ainda não tem uma nomenclatura para designar tudo isso. Daí o nosso papel, a nossa importância como pesquisadores na universidade. O que a gente chama de história da arte, curiosamente, em alemão é chamado de *Kunstgeschichte*, que quer dizer “ciência da arte”. Então, essa ciência da arte estaria justamente nesse campo do improvável, de percepções, de relações, de aproximações, desenvolvendo um discurso que possa ser compreendido pelos nossos pares.

No meu entendimento, temos que ser mais claros. Se um dia um físico procurar sobre os problemas da gravidade na escultura, ele tem que entender sua tese, por exemplo. Talvez a gente não consiga entender completamente a tese de um físico sobre o campo eletromagnético, mas como a arte é uma instituição que vem sendo terrivelmente atacada, especialmente nos dias de hoje, a gente precisa descaracterizar aquela visão romântica do artista sonhador...

L: Eu também acho isso um ponto essencial. Sua fala me lembrou muito a preocupação que Donald Judd tinha em tratar seu trabalho de modo mais matérico possível, como algo do mundo, de tratar as coisas como elas realmente são, e não da subjetividade de determinado artista....

Sobre o tema específico da relação da escultura com a gravidade, eu percebo que ao verbalizar sobre essas coisas, a gente cai em um campo de obviedades, pois a escultura está submetida à força gravitacional e, portanto, é um problema físico que todos têm uma noção razoável. Mas se não discutirmos essas coisas tão essenciais à escultura, entendo que a linguagem pode se tornar muito subjetiva. Quero dizer que o problema de vários escultores até hoje é o de colocar a

escultura de pé. E quando essa questão estrutural não é analisada, me parece que o problema também não está claro.

Então essa é a questão que estou tentando desenvolver em minha pesquisa, a de deixar mais claro um problema que parece ser óbvio: da escultura em pé. Não me parece que esse assunto está ultrapassado, mesmo com todas as indicações desde os anos 60 sobre a desmaterialização do objeto de arte.

E pensando no teu trabalho *Gravidade Zero*, eu não o percebo como algo que vence a gravidade, mas sim, de como ele acaba demonstrando a capacidade da força gravitacional. O trabalho traz à tona essa força invisível, pois está claro o equipamento que temos que construir para que uma pequena escultura consiga flutuar. Sob esse ponto de vista, me parece que o trabalho enfatiza um problema que Michelangelo encontrou lá atrás com o seu gigante *Davi*, que foi o de manter aquilo de pé. O problema da gravidade para a escultura continua aí, mesmo que a gente já tenha tecnologia para anular essa força gravitacional. Anulando ela, de alguma forma, se está falando dela...

Por isso eu te perguntei sobre as nomenclaturas, pois o termo “escultura” parece evocar essa tradição de forma mais eficaz.

R: Então... isso é sobre matéria, trabalhar com a materialidade. Me veio a lembrança o Andy Warhol, um artista que eu tenho estudado mais por conta do meu interesse entre música e arte. O Andy Warhol tem aquela série dos suicidas, que são registros de corpos caindo. E no período que ele estava se aproximando do grupo *Velvet Underground*, por volta de 1966-67, ele produziu as *Silver Clouds*, que são aqueles balões prateados no seu estúdio *Silver Factory*. Esses balões são muito simples: uma película de poliéster preenchida com gás hélio. E é assim que ele produz uma instalação flutuante, pois o espaço era preenchido com esses balões.

A conversa em torno da obra do artista é mais interessante do que focar em uma produção específica. Por exemplo, as *Silver*

Clouds discutem alguma coisa, mas visto a partir da obra de Andy Warhol, elas conversam com os suicidas e com outros trabalhos cujo o tema é do corpo caindo. Então, essas conexões vão aparecendo a partir do diálogo que se cria entre esses trabalhos.

Para voltar na questão da escultura, é interessante ver também um tema que motivou muito a mim e ao Eduardo Kac, na época em que estávamos trabalhando juntos com telecomunicação, que foi a comemoração dos 100 anos da Torre Eiffel (1889). Quando estava próximo de seu centenário, foi realizado um concurso internacional para colocação de um objeto em órbita terrestre que pudesse ser visto a olho nu. Na época, ganhou um projeto de um grupo francês, que era basicamente um anel de luz. Isso poderia ser visto daqui da terra, com intensidade ou tamanho similar à da lua.¹¹⁰

Então veja como é curioso: a Torre Eiffel, para a história da escultura, tem um papel muito importante porque é tal como o Torres Garcia e o Picasso, pois ao invés de fundirem a escultura, eles passaram a soldar. E o que é a Torre Eiffel, se não uma escultura gigante montada e construída na paisagem?

E a homenagem desse concurso, que nunca foi realizado, seria colocar tal princípio construtivo no espaço. Então a prática da escultura, apoiada à tecnologia aeroespacial, chegaria nesse lugar. E o foguete que levaria esses balões, para mim, é a metáfora da desmaterialização, pois até hoje, os foguetes de colocação de satélites saem da terra em um tubo incandescente e, à medida que ele vai se distanciando da terra,

¹¹⁰ Concurso realizado em 1986, pela *Eiffel Tower Corporation*. A proposta vencedora foi de um grupo de arquitetos de Paris chamado "Groupe Spirale", que propôs uma grande estrutura circular chamada *Anneau de Lumiere*. Essa estrutura era formada por 100 balões (6 metros de diâmetro cada), espaçados entre si e formando um círculo luminoso de 24 quilômetros de circunferência. Colocada em órbita, a 'escultura' seria vista por um observador na Terra como um círculo ligeiramente maior que a Lua. No entanto, o projeto *Anneau de Lumiere* provou ser muito instável para manter sua forma em órbita e, como também houve muita resistência dos astrônomos, o projeto foi cancelado (MALINA, 1991).

acaba perdendo materialidade até ser reduzido à uma parte muito pequena. E é essa parte minúscula (a nave) que entra em órbita e que traz os astronautas de volta para a terra.

Então, o foguete é uma metáfora dessa suposta desmaterialização da arte. O que a gente consegue ver nos anos 20 do século XXI é que a arte não se desmaterializou totalmente. Ainda existem fortes interfaces com o campo da matéria, sem desconsiderar tudo que está sendo feito hoje no universo digital, mas que não se trata fundamentalmente de escultura. Enquanto estivermos um corpo, e não um avatar, o nosso corpo é o que nos coloca como esculturas vivas na superfície do planeta.

Referências:

ANDRADE, Mario Celso Ramiro de. **O gabinê fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil: a representação do invisível no território da arte em diálogo com a figuração de fantasmas, aparições luminosas e fenômenos paranormais**. 2008. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

KAC, Eduardo. **Inner Telescope**, 2017. Eduardo Kac, 2022. Disponível em: <https://www.ekac.org/inner-telescope-new.html> Acesso em: 07 set. 2022

KRAUSS, Rosalind E. **A Escultura no Campo Expandido**. Revista Gávea (reedição de 1984), Rio de Janeiro, p. 128-137, 2009.

LIPPARD, Lucy R. (Ed.). **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972**. Univ of California Press, 1997.

_____; CHANDLER, John. **A desmaterialização da arte**. Arte & ensaios, v. 25, n. 25, p. 150-165, 2013.

MALINA, Roger F. **In defense of space art: The role of the artist in space exploration**. In: International Astronomical Union Colloquium. Cambridge University Press, 1991. p. 145-152. Disponível em: <https://adsabs.harvard.edu/full/1991ASPC...17..145M> Acesso em: 10 dez. 2022

MOHOLY-NAGY, Hattula. **Institute of Design: a brief history**. Moholy-Nagy Foundation, 2022. Disponível em: <https://www.moholy-nagy.org/teaching/> Acesso em: 07 set. 2022

RÁ-TIM-BUM. Dir. Fernando Meirelles. São Paulo: TV Cultura, 1990.

ELIASSON, Olafur. **Seu corpo da obra**. Org. Jochen Volz. São Paulo: Edições Sesc e Associação Cultural Videobrasil, 2011.

WOLFE, Maynard Frank; GOLDBERG, Rube. **Rube Goldberg: Inventions!** Simon and Schuster, 2000.

