

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Instituto de Artes - Campus São Paulo

FLAVIO DOS SANTOS CERQUEIRA

ELEMENTOS DA ESCULTURA BRASILEIRA:
Diálogos do plano à instalação.

São Paulo
2026

FLAVIO DOS SANTOS CERQUEIRA

ELEMENTOS DA ESCULTURA BRASILEIRA:
Diálogos do plano à instalação.

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título Doutor em Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais

Orientador(a): Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo

São Paulo
2026

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

C416e Cerqueira, Flavio dos Santos, 1983-

Elementos da escultura brasileira: diálogos do plano a instalação /
Flavio dos Santos Cerqueira. – São Paulo, 2026.
127 f.: il. color.

Nome artístico do autor: Flavio Cerqueira.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo.

Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Escultura brasileira - Séc. XXI. 2. Escultura moderna. 3. Arte
moderna - Séc. XXI - Brasil. 4. Composição (Arte). I. Romagnolo, Sérgio
1957-. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São
Paulo. III. Título.

CDD 730.981

Bibliotecário responsável: Felipe Augusto S. dos S. Rio Branco - CRB/8 9104

FLAVIO DOS SANTOS CERQUEIRA

ELEMENTOS DA ESCULTURA BRASILEIRA:

Diálogos do plano à instalação.

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título Doutor em Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais

Orientador(a): Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo

São Paulo, 25 de junho de 2026

Banca Examinadora:

Dr. Bruno Marcelino de Oliveira

Prof. Dr. Daniel Albernaz Acosta
UFPEL - Instituto de Artes – Pelotas

Prof. Dr. José Paiani Spaniol
UNESP - Instituto de Artes - São Paulo

Prof. Dr. Mauricio Pinto Adinolfi
Faculdade Santa Marcelina

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo – Orientador
UNESP - Instituto de Artes - São Paulo

Para Katia e Martin

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao meu orientador Sergio Mauro Romagnolo, por seu apoio, trocas e por ter confiado a mim a oportunidade de dar aulas na graduação durante o percurso deste doutorado, experiência que conduziu o caminho a seguir nesta tese.

Ao Professor José Spaniol, pelas trocas intelectuais a cerca da escultura e todas as possibilidades espaciais, em suas disciplinas.

A querido amigo Daniel Acosta, que há duas décadas acompanha minha trajetória artística e consequentemente a minha vida acadêmica.

Aos amigos Bruno Marcelino e Mauricio Adinolfi, que foram grandes parceiros durante a minha vivência na UNESP desde o meu mestrado e que com prazer aceitaram compor a banca deste doutorado.

Agradeço à minha mãe por tudo que me ensinou sobre princípios e por ter sacrificado muitos momentos da sua vida para que eu pudesse seguir a minha carreira acadêmica.

Ao meu filho Martin, que, na reta final desta escrita, entendeu que teríamos menos tempo para brincar juntos.

À minha esposa Katia Fiera, pessoa mais importante de toda essa trajetória, que foi a pessoa que me incentivou a seguir carreira acadêmica, que sempre me deu seu carinho, amor e apoio intelectual e que me faz ser melhor a cada dia.

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

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

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

RESUMO

Esta tese aborda uma reflexão em torno dos elementos que constituem a linguagem visual da escultura contemporânea brasileira produzidas a partir dos anos 2000, associada à minha prática pessoal e de escultores brasileiros que entendo como fundamentais para exemplificar e fornecer informações que julgo necessárias para o descobrimento das riquezas conceituais, formais e significados contidos em um trabalho plástico tridimensional. A pesquisa foi estruturada por meio de um estudo de casos aplicado ao longo da minha experiência de três anos no estágio docência, ministrando as disciplinas Linguagem Tridimensional I e II, no Programa de Artes Visuais no Instituto de Arte da UNESP.

Palavras-chave: arte contemporânea; elementos da escultura; escultura brasileira.

ABSTRACT

This thesis explores the elements that constitute the visual language of contemporary Brazilian sculpture produced since the 2000s, drawing on my personal practice and that of Brazilian sculptors whom I consider essential for illustrating and providing the information I deem necessary to uncover the conceptual and formal richness and meanings contained within three-dimensional visual art. The research was structured through a case study conducted over the course of my three-year teaching internship, during which I taught the courses Three-Dimensional Language I and II in the Visual Arts Program at the UNESP Art Institute.

Keywords: contemporary art; elements of sculpture; brazilian sculpture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Estudo para *no meu céu ainda brilham estrelas*, 2023.

Imagem 2 – *Sem hora para voltar*, 2023.

Imagem 3 – *Gravura de armar*, 1972.

Imagem 4 – *Gravura de armar*, 1972.

Imagem 5 – *Pivotante ventana*, 2024.

Imagem 6 – Sem título, 2019.

Imagem 7 – *Guitarra*, 1912.

Imagem 8 – Sem título, 2019.

Imagem 9 – *Homage to the Square: Apparition*, 1959.

Imagem 10 – *Laguinho*, 1999.

Imagem 11 – *Estimado selvagem (leopardo)*, 2008.

Imagem 12 – *Estimado selvagem (leão)*, 2008.

Imagem 13 – Trabalho desenvolvido por estudante em sala de aula resultante da experimentação de desenhos em placa de argila para obter baixo relevos.

Imagem 14 – *Topocampo (quadrado)*, 2021.

Imagem 15 – Sem título, 1952.

Imagem 16 – Sem título, 1980.

Imagem 17 – Fac-símile da página do *Jornal do Brasil*, publicado em março de 1959.

Imagem 18 – Sem título, 2017.

Imagem 19 – *Mitodengo*, 1980. Foto *Eduardo Ortega*.

Imagem 20 – *Unha navalha #2*, 2017.

Imagem 21 – *Bichinha*, 2018.

Imagem 22 – *Contrário nº 01*, 1960, da série *Bichos*.

Imagem 23 - Trabalho desenvolvido por estudante em sala de aula resultante da experimentação de encaixes feitos por meio de placas de argila cortadas, dobradas e tensionadas.

Imagem 24 – *Mapa mudo*, 1979.

Imagem 25 – Sem título, 1984.

Imagem 26 – Processo de execução: figura humana, modelo em argila úmida e plástico modelado, 1999.

Imagem 27 – *Beata Ludovica Albertoni*, 1671-1674.

Imagem 28 – *Estado de graça*, 2009.

Imagem 29 – *Big Fusca*, 2003.

Imagem 30 – *Brasília azulejo*, 2011.

Imagem 31 – *Coluna infinita*, 1938.

Imagem 32 – *Painted Lady*, 2012.

Imagem 33 – *Artemis*.

Imagem 34 – Trabalho desenvolvido por estudante em sala de aula resultante da experimentação de desenhos em placa de argila para obter baixo relevos.

Imagem 35 – *Ex Corde*, 2009.

Imagem 36 – *Amnésia*, 2015.

Imagem 37 – *Sinfonia das cores*, 2023.

Imagem 38 – sem título (vestido), 1997.

Imagem 39 – sem título, 1989.

Imagem 40 e 41 – *Expansão*, 2013.

Imagem 42 – *Equador e Tordesilhas*, 2011.

Imagem 43 – Marcone Moreira, *Visualidade ambulante*, 2009.

Imagem 44 e 45 – *Portinhola*, 2023.

Imagem 46 – Registro de trabalho desenvolvido por aluno em sala de aula durante a experimentação com a mistura de materiais para potencializar a superfície da forma.

Imagem 47 – Trabalho desenvolvido por aluno em sala de aula resultante da experimentação com texturas na superfície da forma com o auxílio de ferramentas.

Imagem 48 – Trabalho desenvolvido por aluno resultante da experimentação com cor e esmaltação cerâmica.

Imagem 49 – Trabalho desenvolvido por aluno resultante da experimentação com a variação de cor do material.

Imagem 50 – *Cabeça de mulher (Flora Mayo)*, 1926.

Imagem 51 – *Colapsada, em pé*, 2023.

Imagem 52 – Vista da exposição *Decupagem*, Instituto de Arte Contemporânea – IAC, São Paulo, 2018.

Imagem 53 – Representação de tipografia Wildstyle.

Imagem 54 – *Queda suave*, 2021.

Imagem 55 – *Escultura parcialmente funcional*, 2021.

Imagem 56 – Modelo de escrita cuneiforme.

Imagem 57 – Vista da exposição *Como colocar ar nas palavras*, 2020.

Imagem 58 – Vista da instalação *Topografias da maré soterrada*, 2021.

Imagem 59 – Registro de trabalhos realizados por alunos por meio de exercício de composição tridimensional com linhas.

Imagem 60 – Vista da exposição *Ensimesmos*, 2013.

Imagem 61 – *Pretexto para te encontrar*, 2013.

Imagem 62 – *Ninguém nunca esquece*, 2014.

Imagem 63 – *True Rouge*, 1997.

Imagem 64 – *Tempo - ciclo de 31 dias*, 2010.

Imagem 65 e 66 – *Cumplicidade #12*, 2023.

Imagem 67 – *Diagonal*, 2011.

Imagem 68 – *Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante)*, 2016.

Imagem 69 – *Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante)*, 2016.

Imagem 70 – *Merzbau*, 1933.

Imagem 71 – Vista da exposição o *Descanso da sala*, 2016.

Imagem 72 – *Tiamm Schuoomm Cash*, 2016.

Imagem 73 – *Tiamm Schuoomm Cash*, 2016.

Imagem 74 – *Caronte 7 voltas*, 2021.

Imagem 75 – Trabalho realizado por estudante e instalado nas dependências do IA – UNESP.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	25
2. Mudança de Plano.....	27
3. Corte, Dobra e Encaixe.....	44
4. Forma, Massa e Volume.....	54
5. Cor, Textura e Superfície.....	67
6. Desenhando no Espaço.....	85
7. Equilíbrio e Gravidade.....	99
8. O Lugar e o Espaço.....	109
9. Considerações Finais.....	121
10. Referências Bibliográficas.....	122

1 INTRODUÇÃO

A partir do primeiro semestre do meu ingresso no doutorado no Instituto de Arte da Universidade Estadual Paulista - UNESP, como contrapartida da bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), começo a fazer estágio docente e ministrar a disciplina Linguagem Tridimensional I e II no ateliê de modelagem no Instituto de Arte da UNESP. Essa atividade, que durou três anos, mudou os rumos desta pesquisa e do meu objetivo inicial, que era o de produzir novas esculturas por meio da fundição em bronze. Estar dentro de sala de aula abriu um enorme leque de possibilidades de como fazer com que esta pesquisa fosse mais bem aproveitada por mim e para quem futuramente possa vir a se interessar pelo assunto.

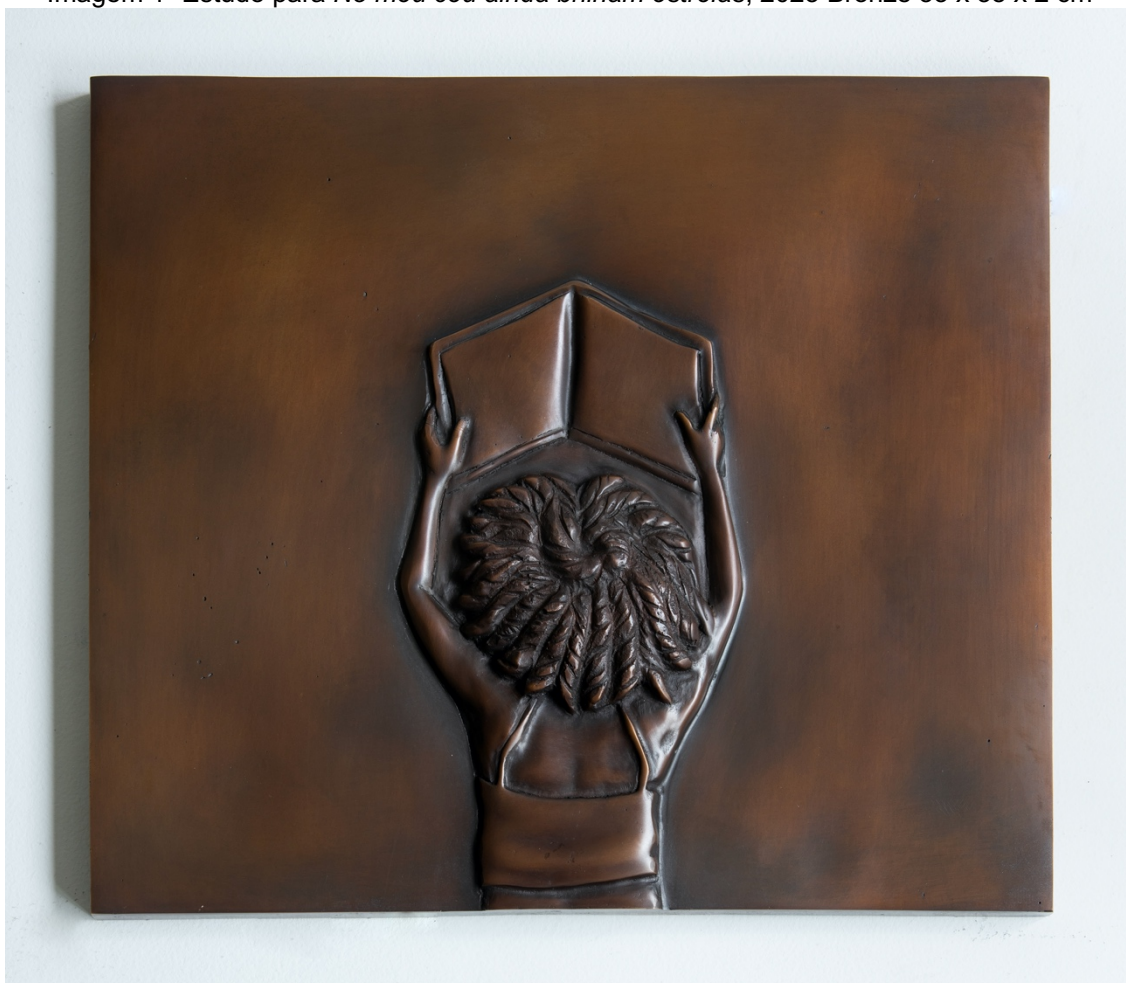
Nesta tese, irei discorrer sobre elementos visuais que constituem a linguagem da escultura como: plano, corte, dobra, encaixe, forma, massa, volume, cor, textura, superfície, desenho no espaço, equilíbrio, gravidade, lugar e espaço associados à produção de artistas contemporâneos brasileiros a partir dos anos 2000.

Tanto os elementos da escultura como os artistas abordados neste trabalho são aplicados como referência para propor exercícios práticos aos estudantes para que ampliem seu repertório visual e tenham informações essenciais para o desenvolvimento formal, conceitual e prático na produção de um trabalho plástico tridimensional.

2 MUDANÇA DE PLANO

Durante a minha experiência como professor no processo deste doutorado no Instituto de Arte da Universidade Estadual Paulista - UNESP ministrando as disciplinas de Linguagem Tridimensional I e II (entre os anos de 2022 e 2024) comecei a desenvolver trabalhos feitos por meio de incisões com goivas e estecas em placas de argila para gerar uma imagem, da qual depois fazia um molde em gesso, para possibilitar sua reprodução em outros materiais – no meu caso o bronze, mas poderia ser feito também com gesso, resina, cera, ou até mesmo em argila, para ser queimada e esmaltada. Apliquei essa técnica em sala de aula com o objetivo de introduzir aos alunos o trabalho na tridimensionalidade.

Imagem 1- Estudo para *No meu céu ainda brilham estrelas*, 2023 Bronze 33 x 38 x 2 cm



Fonte: Autor, 2023

Imagem 2 - *Sem hora para voltar*, 2023 Bronze 33 x 38 x 2 cm



Fonte: Autor, 2023

Como na sala de modelagem há forno de queima cerâmica, tirar cópias de placas de argila, a partir dos moldes de gesso, constitui uma ótima oportunidade de fazer com que os estudantes começassem a tridimensionalizar suas ideias usando suas habilidades gráficas e de desenho, que a grande maioria possui ao ingressar na faculdade de artes. Com isso, era possível associar suas primeiras experiências com a xilogravura, que aprendiam em paralelo com outro professor.

Em um dado momento, comecei a pesquisar artistas que conseguiam transitar entre o bidimensional e o tridimensional de maneira fluida em seus trabalhos. Apresentar aos estudantes tais produções artísticas tinha a intenção de fazê-los enxergar diversas possibilidades de trabalhar a tridimensionalidade a partir de uma superfície plana.

O escultor, gravurista, colecionador, curador, pensador, museólogo – e muitos outros adjetivos que podem se encaixar a sua pessoa –, Emanuel Araujo (Santo

Amaro da Purificação, BA, 1940 – São Paulo, SP, 2022) é um ótimo exemplo desse tipo de prática, pela naturalidade com que trabalhava os planos em suas obras.

Filho de pai ourives, Emanuel começa desde muito cedo a se envolver no universo da escultura, tendo como primeiro contato a realização de entalhes em madeira. No início dos anos de 1970, Emanuel mudou-se para São Paulo e iniciou um processo de geometrização angulosa e abstração de suas gravuras, muito influenciado pela arte têxtil tradicional e contemporânea africana – resultado de sua primeira viagem à Nigéria – e por padrões geométricos das grafias indígenas, segundo o próprio artista comenta em uma entrevista cedida ao Sesc TV, pouco antes de seu falecimento no ano de 2022.¹

Essa abstração leva o artista a produzir uma série de trabalhos, conhecidos como *Gravura de armar* (imagens 3 e 4), iniciada no ano de 1972. Esta série mostra como Araujo tenciona e extrapola os limites da gravura e do plano bidimensional, criando planos tridimensionais por meio dobras e ondulações feitas com o próprio papel gravado. Assim, o artista lida com questões espaciais, simétricas, volumétricas, como ele próprio comenta sobre o início de seu processo de desenvolvimento de uma prática de fato escultórica:

A gravura em princípio tem três dimensões, ela vira duas dimensões no momento que é impressa no papel, e a partir desse princípio eu começo a fazer gravuras com essa ideia de três dimensões chamadas gravuras de armar, uma passagem natural para a escultura, porque eu já fazia painéis de concreto.² (Emanuel Araujo)

É interessante pensar como este trânsito entre as práticas artísticas, principalmente nas experimentações de artistas das gerações das décadas de 1960 e 1970, influenciaram e continuam a influenciar artistas contemporâneos.

¹ Extraído da entrevista produzida pelo Sesc para série: ARTÉRIAS [por] Helena Bagnoli. [S. l.] 1 vídeo (13:11 min). 2020/2021. Publicado pelo canal Sesc TV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ikjq3gtSo_E. Acesso em: 26 mar. 2025.

² Ibid.

Imagem 3 - *Gravura de armar*, 1972 Xilogravura 105 x 75 cm



Fonte: Emanuel Araujo, 1972

Imagem 4 - Gravura de armar, 1972 Xilogravura 62 x 101 cm



Fonte: Manoel Araujo, 1972

Estou envolvido com a produção de esculturas por mais de duas décadas. Com a prática, aprendi sobre o tempo das coisas, o tempo de cada material, o tempo de a argila estar no ponto ideal para ser manipulada, o tempo da catalização do gesso e do silicone para produção do molde, o tempo da fusão do bronze. O tempo para obter o resultado final de uma escultura é um tempo mais lento, se comparado a técnicas mais dinâmicas como o desenho ou a fotografia. Sendo assim, é importante que cada etapa do trabalho seja bem executada, pois a possibilidade de desvio do projeto original no meio do caminho pode ser desastrosa. Acreditei nisso durante toda a minha graduação e início da minha trajetória profissional.

Para contextualizar essa minha fala, é necessário explicar que eu me graduei em 2005, quando o mundo era menos digital e dinâmico com relação aos dias de hoje, e as informações eram mais difíceis de serem acessadas. Essa é uma realidade totalmente diferente da dos meus alunos da graduação do curso de Artes Visuais na UNESP, que, em sua maioria, são nascidos depois da virada do milênio (anos 2000). Conhecidos como a geração Z, cresceram com as informações na palma da mão (em seus *smartphones*) e com a necessidade de resultados imediatos para tudo, inclusive seus trabalhos artísticos.

Abordar a produção de arte brasileira, principalmente a produção tridimensional e escultórica da última metade do século XX e início do século XXI, me pareceu ser uma ótima estratégia para deixar as aulas mais atrativas. Primeiramente por focar em artistas brasileiros, mais próximos da nossa realidade, que não tem a indústria cultural a nosso favor ou onde não há cifras estratosféricas para se produzir uma escultura. Outro viés seria fazê-los entender que não existe um material ou jeito certo de fazer arte, pois as coisas acontecem com o que temos disponível, o que tem ali, de fácil acesso, muitas vezes um material lido como ordinário por artistas mais preciosistas.

O que pode ser visto como escassez de materiais e recursos por um olhar artístico conservador, pode se tornar o caminho para a invenção de novos jeitos de fazer arte, da criação de uma nova estética e o surgimentos de novos conceitos, como podemos notar na produção do artista baiano, radicado em São Paulo, Mano Penalva (Salvador, BA, 1987).

Mano é um daqueles artistas que não usa tubos de tintas e pincéis para produzir pinturas e não usa estecas, formões ou cinzeis para produzir esculturas. As cores, as formas, as texturas vêm dos próprios materiais. Mano é um artista das coisas, coisas que são transformadas e ressignificadas por seus gestos e intenções. Tecidos de náilon usados na confecção de cadeiras de praia e sacolas de feira, ripas de madeira, um rigor na fatura e um aguçado senso estético: é dessa combinação que surge a série *Ventanas* – em português “janelas” (imagem 5) –, que, como o próprio título sugere, é uma abertura para infinitas possibilidades de composição de cores e formas criadas pelo artista.

Imagem 5 - *Pivotante ventana*, 2024 Ripa de madeira, faixa de nylon, tinta esmalte 120 x 105 cm



Fonte: Mano Penalva

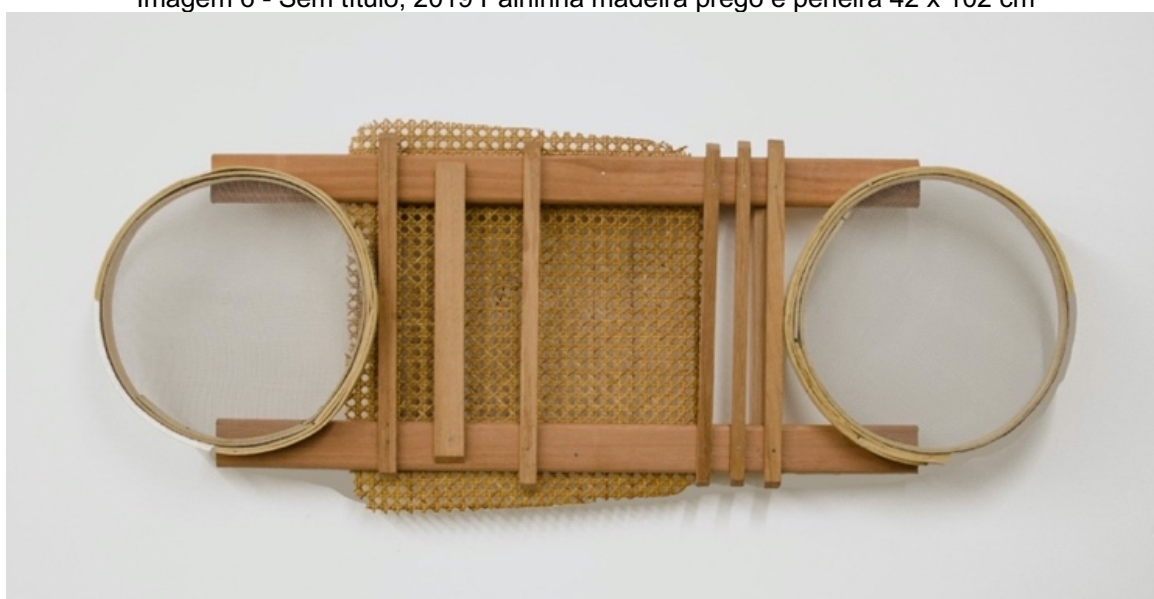
Eu vou entendendo como é que cada trabalho ou cada ideia exige que ele aconteça. Mas de fato, pensando na minha história, eu venho da pintura, apesar de não ter uma formação, uma graduação em artes visuais. Quando cheguei no Rio e fui para o Parque Lage, passei sete anos estudando pintura, mas sobretudo composição, mas só que aquilo não estava dando conta. Tinha uma coisa relacionada à velocidade, ao tempo de produção, que eu achava um tempo muito longo para eu conseguir transmitir uma ideia. Mas foi em São Paulo que eu comecei a experimentar e colocar as primeiras “coisas” nos trabalhos, eu entendi que eu conseguia preencher um grande espaço com materiais que já estavam prontos.³ (Mano Penalva)

³ Depoimento de Mano Penalva ao autor em 9 abr. 2025.

Ainda na série *Ventana* (imagem 6), Mano explora outros materiais como palhinhas de cadeiras coloniais ou design moderno brasileiro, peneiras de pedreiro, descartes de madeira.

Seja as faixas de náilon de cadeira de praia, sejam as palhinhas indianas sextavadas, eu utilizo tanto em colagens quanto em composições que estão mais ligadas ao campo da pintura, porque estão relacionadas a uma paleta de cor, mas eu faço esculturas com elas.⁴ (Mano Penalva)

Imagem 6 - Sem título, 2019 Palhinha madeira prego e peneira 42 x 102 cm



Fonte: Mano Penalva, 2019

Os artistas plásticos desde sempre exploraram em suas práticas novos materiais disponibilizados pela indústria, sejam novos tipos de papeis como o papelão, o uso do cimento e concreto armado, a tinta automotiva em latas de spray, novas técnicas de impressão, como as máquinas copiadoras da marca Xerox, ou as fotografias de câmeras de revelação instantânea difundida por meio das máquinas da marca Polaroid. O endosso desses materiais para uso artístico só é possível pelas trocas de informações entre artistas, que vão difundindo esses materiais em suas práticas.

⁴ Depoimento de Mano Penalva ao autor em 9 abr. 2025.

Para exemplificar tal cultura metodológica, eu frequentemente apresento a série de papéis cortados do artista Pablo Picasso (Málaga, Espanha, 1881 – Mougins, França, 1973) nas aulas. Uma passagem do texto intitulado *Pablo Picasso's Luminous Papers* (ou “papeis luminosos de Pablo Picasso”, tradução nossa), escrito pela curadora e crítica de arte Allegra Pesenti para o catálogo da exposição *Cut Paper* (“papel recortado”, tradução nossa), realizada no Hammer Museum (Los Angeles, EUA) em 2022, ilustra como são importantes essas trocas entre artistas para o desenvolvimento de novas práticas e o uso de novos materiais:

Umas das primeiras referencias conhecidas a uma obra de papel recortado de Picasso encontra-se numa carta que ele escreveu a Georges Braque em 09 de outubro de 1912, considerada por historiadores como um dos documentos fundamentais sobre o cubismo e de fato sobre arte moderna e contemporânea de modo geral.

Picasso escreveu: “– Estou usando seus últimos procedimentos com papel e pó. Estou imaginando uma guitarra usando um pouco de pó, contra a nossas horríveis telas”. Picasso estava se referindo a obra *Guitarra*, 1912, [imagem 7], feita de papelão que hoje se encontra no acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York – MOMA, e que acabou se tornando uma de suas obras mais famosas e importantes.⁵ (Allegra Pesenti)

⁵ PESENTI, Allegra. Pablo Picasso's Luminous Papers. In: **Picasso: Cut Paper**. Los Angeles: Hammer Museum: Delmonico Books, 2022, p.14. Tradução nossa.

Imagem 7 - *Guitarra*, 1912 Papelão, papel e fio de aço 65 x 33 x 19 cm



Fonte: Pablo Picasso, 1912

As trocas e influências entre artistas ultrapassam gerações e não acontecem apenas entre amigos e contemporâneos, como o caso, entre os artistas Picasso e Braque. Os registros fotográficos, os textos críticos e os catálogos e livros de arte possibilitam que essas imagens atravessem gerações. Mais que isso, alguns artistas e trabalhos de tempos em tempos são revisitados e voltam a ser referência entre os artistas jovens, seja como uma maneira de compor uma obra de caráter transgressor, seja por questões formais e estéticas.

Ainda sobre a produção de Mano Penalva, o artista criou a série intitulada *Alpendres* (imagem 8) utilizando miçangas tingidas de diferentes cores e tons, com as quais construiu planos quadrados sobrepostos, com alguns centímetros de distância entre eles.

Figura 8 - Vista da exposição Alpendre Portas Vilasecas, 2022



Fonte: Mano Penalva, 2022

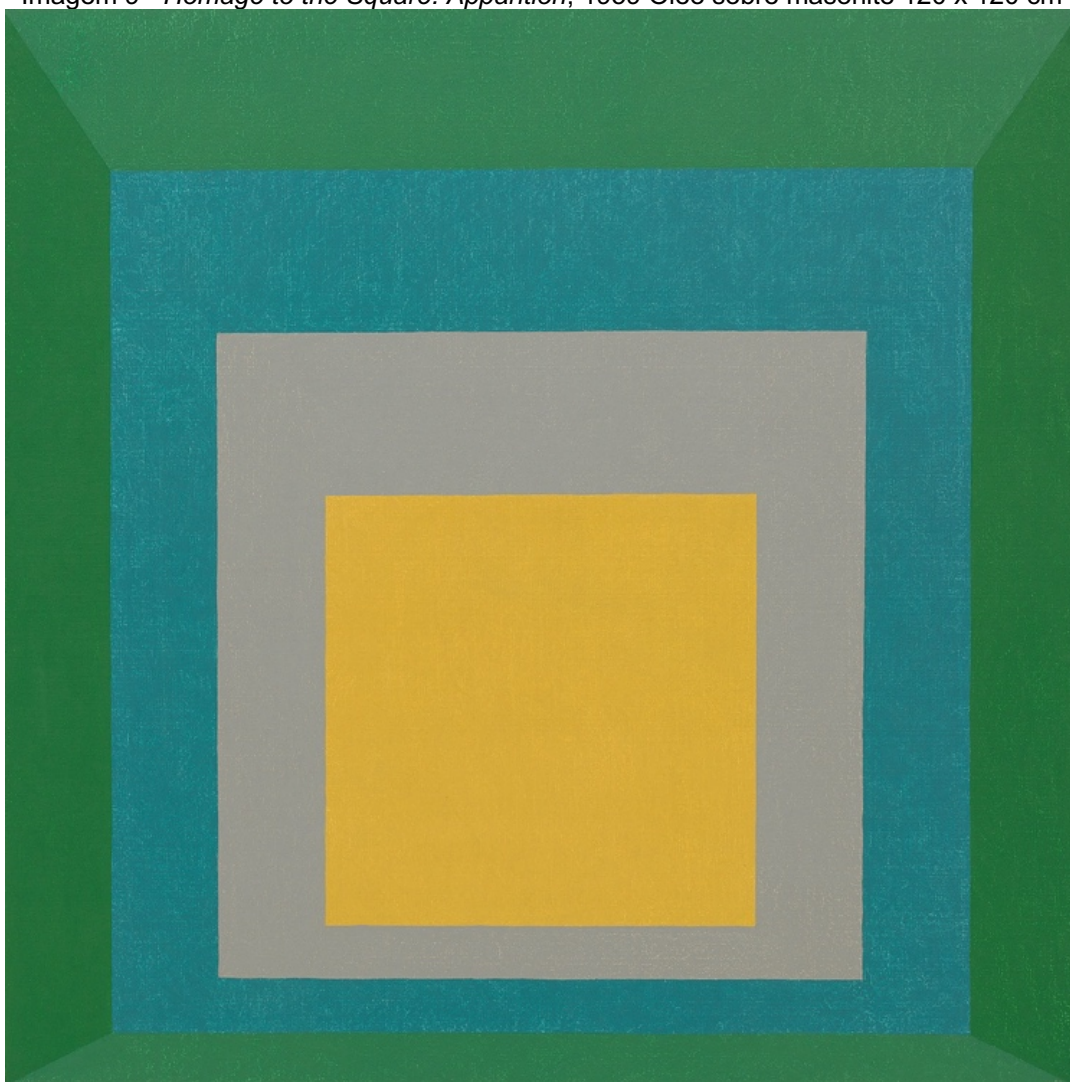
O procedimento usado por Mano estabelece um diálogo com a série de trabalhos intitulados *Homage to the Square* (“homenagem ao quadrado”, tradução nossa) (imagem 9) do artista alemão e professor da Bauhaus, Josef Albers (Bottrop, Alemanha, 1888 – New Haven, EUA, 1976). Nesta série, que se inicia em 1956, o artista sobrepõe quatro formas quadradas, aplicando a elas camadas de tinta óleo diretamente do tubo sobre um painel branco. Albers produziu esta série por 25 anos, até a sua morte em 1976.

Os efeitos ópticos criados por Albers – contrastes de cores cintilantes e a ilusão de planos recuados e avançados – não tinham tanto o objetivo de enganar os olhos, mas sim de desafiar as faculdades de recepção visual do espectador. Essa mudança de ênfase da percepção desejada pelo artista para a recepção projetada pelo espectador é a raiz filosófica da série *Homage to the Square*. Albers tentou ensinar a mecânica da visão e mostrar até mesmo ao espectador desinformado como ver. Ele sempre se orgulhou de que muitos alunos que não eram estudantes de arte frequentassem suas aulas em Yale.

A série *Homage to the Square* também se destaca pelas inscrições cuidadosamente registradas de detalhes técnicos no verso de cada painel. Essa codificação da criação da pintura, juntamente com a aplicação sistemática de cores de maneira reduitiva, antecipou grande parte da arte de meados da década de 1960, quando a pintura foi despojada do transcendental e (no caso da arte conceitual) a tinta era frequentemente deixada de lado.⁶ (Cornelia Lauf).

⁶ LAUF, Cornelia. Joseph Albers *Homage to the Square*: Apparition. **Guggenheim**, s.l., s.d.. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/173>. Acesso em: 26 dev. 2026. Tradução nossa.

Imagem 9 - *Homage to the Square: Apparition*, 1959 Óleo sobre masonite 120 x 120 cm



Fonte: Josef Albers, 1959

Entre 2006 e 2010, eu trabalhei como montador de exposições na Casa Triângulo, uma galeria de arte contemporânea localizada cidade de São Paulo. Durante esses quatro anos tive contato pessoal e com a obra de vários artistas, muitos deles acabaram se tornando meus amigos, com quem estabeleço conversas e trocas até os dias de hoje. Um deles é o professor e artista Daniel Acosta (Rio Grande, RS, 1965).

Meu primeiro contato com a produção de Daniel foi o trabalho intitulado *Laguinho* (imagem 10), uma estrutura de compensado revestido de fórmica azul claro e, como o próprio nome sugere, tem uma forma que remete a um lago, um grande acúmulo de água no chão, ou até mesmo a formas de lagos e chafarizes artificiais encontrados em shopping centers ou entradas de hotéis em grandes centros urbanos como São Paulo.

Imagem 10 - *Laguinho*, 1999 Compensado e fórmica 12 x 150 x 130 cm



Fonte: Daniel Acosta

Desde 2002, Daniel desenvolve uma série de trabalhos produzidos com fórmica recortada a laser, se apropriando de imagens já existentes, formas geométricas, ou mimeses da natureza. Por meio da fusão de arte, design e arquitetura, o artista cria um repertório imagético bem particular e de associação quase que imediata ao seu nome.

No ano de 2008, Daniel apresentou a exposição *Estimado selvagem* na Casa Triângulo. A série consiste em um conjunto de relevos com imagens de animais como leão, elefante e leopardo (imagem 11).

Imagem 11- *Estimado selvagem* (leopardo), 2008 MDF, compensado e fórmica 135 x 170 x 15 cm



Fonte: Daniel Acosta, 2008

Neste mesmo ano, aconteceu no Sesc Pinheiros uma exposição intitulada *Grupo 2000eito*, integrada por jovens pintores paulistanos que buscavam reafirmar a pintura no século XXI sob a luz da tecnologia e da velocidade do computador e da Internet, uma nova aliada dos artistas na produção de imagens. A mostra talvez tenha sido uma tentativa de “inventar” uma “nova figuração”.

Cito esta mostra no Sesc para afirmar que na série *Estimado selvagem* Daniel também discute pintura, não de maneira literal, com uma tela, um pincel e um tubo de tinta, mas tirando proveito da tecnologia e da indústria que está à sua disposição, colocando em xeque os limites entre práticas.

Em um texto escrito para a obra de Daniel, o professor Tadeu Chiarelli diz que:

O questionar do campo tridimensional da arte brasileira tornou-se nos últimos anos o território privilegiado para o surgimento de novos e bons artistas. E não apenas dentro do eixo São Paulo-Rio-Belo Horizonte, mas também em vários outros centros esses artistas espalhados pelo Brasil vêm redimensionando as noções canônicas da escultura, objeto, instalação, ampliando os limites entre essas modalidades e as fronteiras entre elas e a pintura, o design, a gravura e o desenho.⁷

⁷ CHIARELLI, Tadeu. Daniel Acosta e o realismo pânico. In: ACOSTA, Daniel. **Daniel Acosta**. Rio de Janeiro: Circuito, 2018, p. 193.

A partir de imagens apropriadas de um guarda sol da década 1970, o artista, por meio de softwares de computadores, vetoriza essas imagens gerando um arquivo para recortar centenas de pedaços de formica que, depois, por meio uma maneira meticulosa de encaixe, como a de um quebra-cabeça, recria essas imagens em uma superfície plana de MDF e compensado.

O cotidiano, a paisagem e a natureza, assuntos muitos explorados por pintores nos dias de hoje, podem muito bem ser temas recorrentes de escultores ou artistas que não são definidos por uma única técnica ou prática. Eles são simplesmente artistas. Assim como o leão em repouso de Daniel (imagem 12) continuará sendo uma reprodução, uma imitação da realidade, uma obra de arte, seja ela feita com pincéis e tintas ou com recorde a laser.

Imagem 12- *Estimado selvagem (leão)*, 2008 MDF, Compensado e fórmica 135 x 170 x 15 cm



Fonte: Daniel Acosta, 2008

Sempre que apresento um novo artista ou procedimentos aos estudantes para fazê-los refletir e assimilar aquele modo de fazer, proponho exercícios práticos. No caso dos relevos e mudanças de plano, o exercício consiste em abrir uma placa de argila com uma espessura de aproximadamente 5 centímetros e 40 x 40 cm de plano. Oriento os alunos a desenhar formas simples e, em seguida, remover deste plano, sobrepondo na mesma placa, para criar composições (imagem 13). Com essa prática

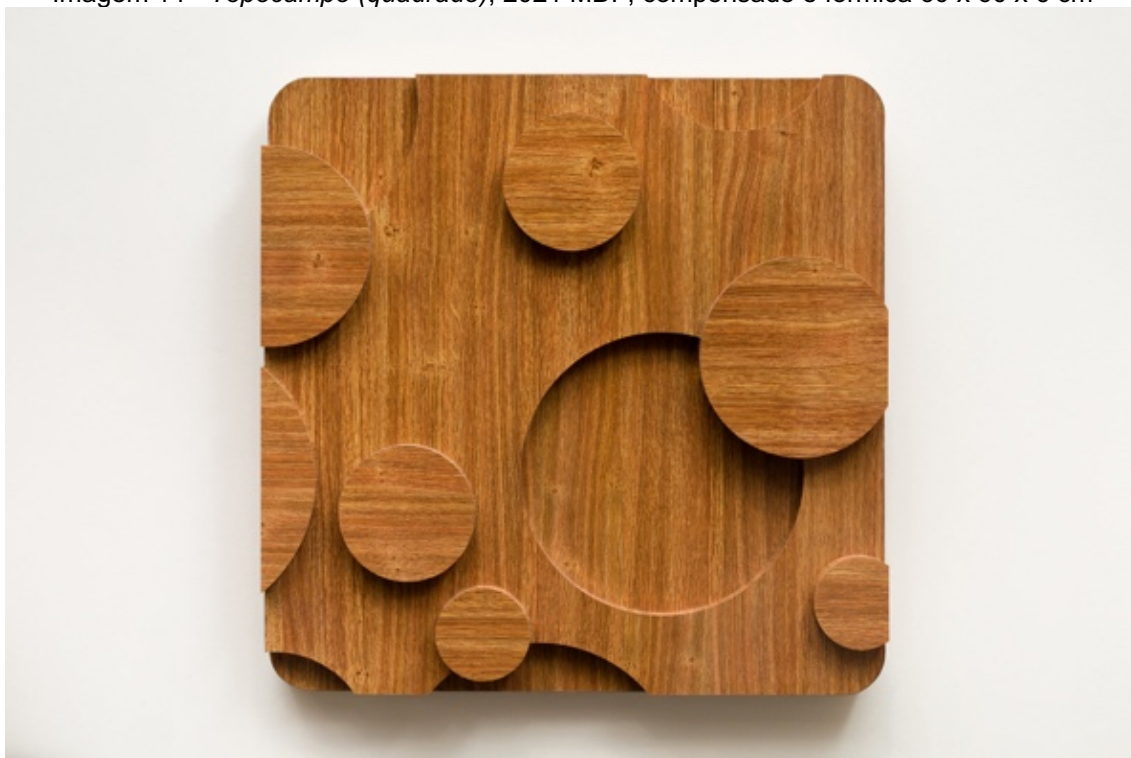
podemos discutir o procedimento de execução de baixo-relevo e noções básicas de tridimensionalização do plano chapado. É um exercício inspirado na série *Topocampo* de Daniel (imagem 14). A partir de exercícios de produção de relevos como esse, os estudantes ganham repertório e compreendem como as formas saem do plano e ganham o espaço.

Imagem 13 - Trabalho desenvolvido pela estudante Valentina Renda em sala de aula resultante da experimentação de desenhos em placa de argila para obter baixo relevos.



Fonte: Autor, 2024

Imagem 14 - *Topocampo (quadrado)*, 2021 MDF, compensado e fórmica 60 x 60 x 6 cm

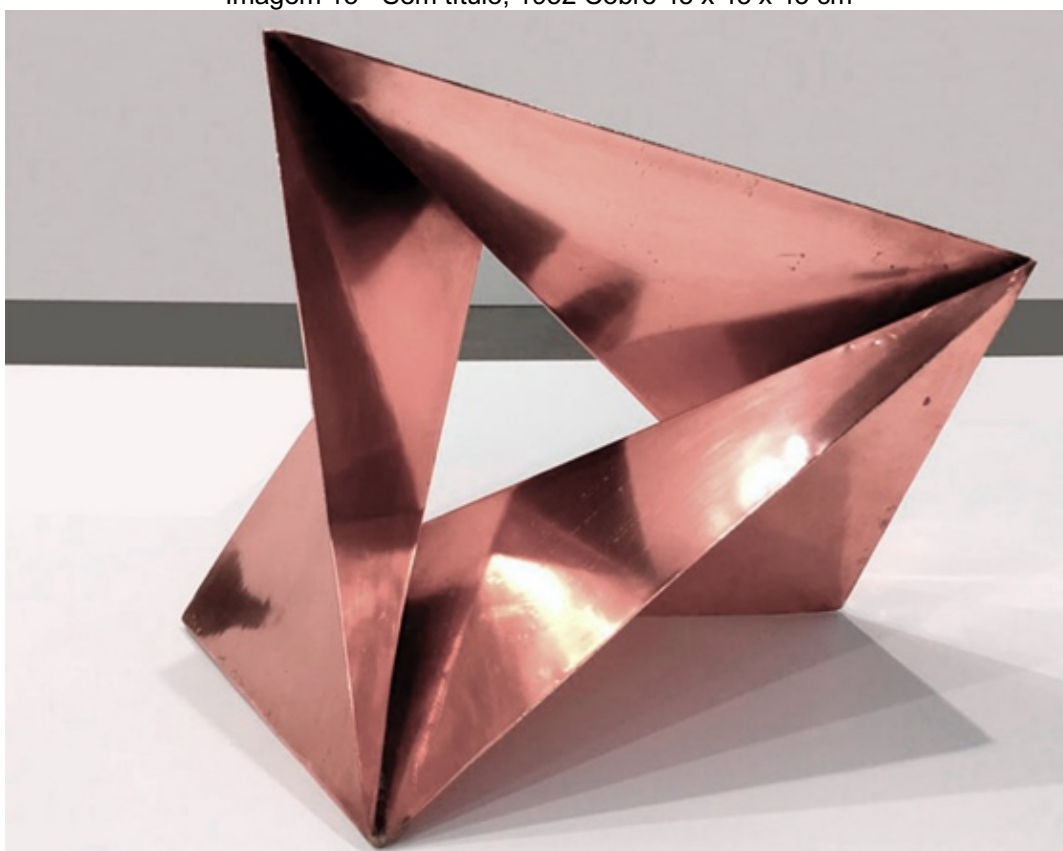


Fonte: Daniel Acosta, 2021

3 CORTE, DOBRA E ENCAIXE

Em 1953, na 2ª Bienal de São Paulo, Amilcar de Castro (Paraisópolis, MG, 1920 – Belo Horizonte, MG, 2002) apresentou pela primeira vez suas esculturas “dobradas” em chapa de metal. O trabalho consiste em três retângulos dobrados na diagonal fechados entre eles, gerando uma forma triangular de todos os seus pontos de vista, criando ritmo pelo levantamento de alguns lados da placa e pela torção de outros (imagem 15).

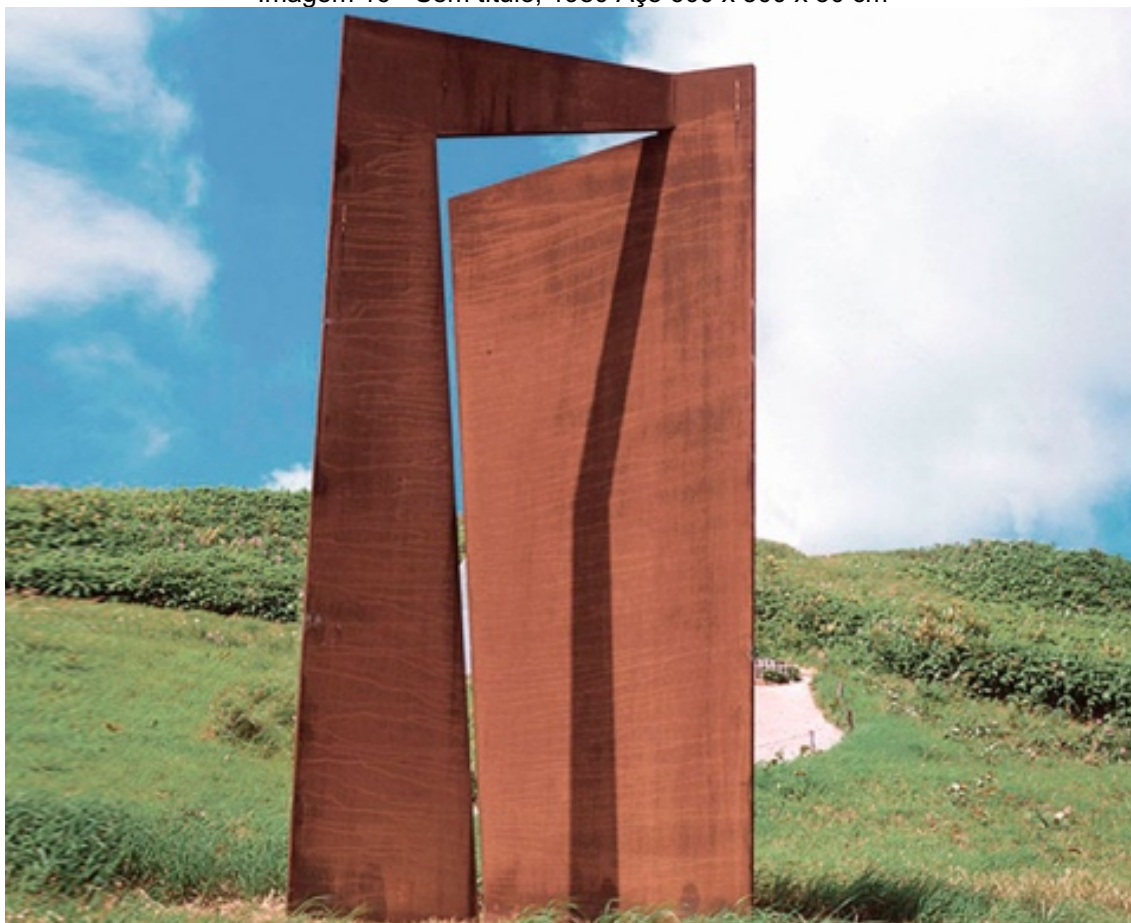
Imagem 15 - Sem título, 1952 Cobre 43 x 43 x 43 cm



Fonte: Amilcar de Castro, 1952

A partir de uma chapa plana de aço, executando duas ações simples, uma de corte e outra de dobra, aquela chapa se transforma; deixa de ser uma superfície e passa ocupar um espaço tridimensional; o corte da chapa abre a escultura para o espaço, ao passo que a dobra torce a matéria, cria o volume e estabelece diálogo com a luz. Amilcar cria espaços vazios, preenchidos com a luz; matéria e luz se fundem e conferindo leveza às esculturas (imagem 16).

Imagem 16 - Sem título, 1980 Aço 600 x 300 x 50 cm



Fonte: Amilcar de Castro, 1980

Com esse gesto, Amilcar impacta e influencia fortemente outros artistas e inicia uma nova maneira de produzir escultura no Brasil, rompendo os limites entre pintura e escultura, ampliando as possibilidades para que os artistas criem trabalhos que não transitam por vias canônicas, como a extração de matéria de um bloco de madeira ou pedra.

Apesar de seu caráter matemático, racional e geométrico, o artista não perde a sua sensibilidade, expressividade e subjetividade artística, e, ao lado de artistas como Lygia Clark (Belo Horizonte, MG, 1920 – Rio de Janeiro, RJ, 1988), Lygia Pape (Nova Friburgo, RJ, 1927 – Rio de Janeiro, RJ, 2004) e Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, RJ, 1937 – 1980), inaugura o movimento neoconcreto.

O movimento neoconcreto originou-se no Rio de Janeiro, inaugurado por um manifesto publicado no “Suplemento dominical” do *Jornal do Brasil*, no dia 21 de março de 1959 (imagem 17), por ocasião da *I Exposição Neoconcreta*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Foi escrito pelo artista José Ribamar Ferreira, mais conhecido como Ferreira Gullar (São Luiz, MA, 1920 – Rio de Janeiro, RJ, 2016).

Imagem 17- Fac-símile da página do *Jornal do Brasil*, publicado em março de 1959



Fonte: *Jornal do Brasil*, 1959.

É porque a obra de arte não se limita a *ocupar um lugar* no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova – que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentaram fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções *a priori*, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.⁸ (Ferreira Gullar)

⁸ GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. **Jornal do Brasil** – Suplemento dominical, Rio de Janeiro, 21-22 mar. 1959.

A ideia aqui é a demonstrar como, tanto Amilcar quanto seus colegas neoconcretos, me possibilitam instrumentar os estudantes a pensar nos primeiros passos da tridimensionalização de um plano. Não é necessário me aprofundar sobre o movimento neoconcreto, ou dos artistas envolvidos, pois já existe inúmeros livros, dissertações e teses acadêmicas sobre o tema.

Uma das coisas que eu aprendi na minha trajetória como artista é que o artista aprende a fazer arte com outro artista, seja entre as trocas e conversas com alguém que tenha amplo conhecimento e habilidades técnicas sobre determinado assunto, um mestre, seja olhando e tentando reproduzir o trabalho deste mestre ou tendo aulas com esses mestres.

Por influência de Amilcar, um de seus alunos decidiu seguir sua pesquisa e trajetória ao trabalhar com chapas de aço recordada. Nascido em uma vila operária de Ouro Preto, Jorge dos Anjos (Ouro Preto, MG, 1957) ingressou no curso de artes plásticas na Fundação de Artes de Ouro Preto – FAOP (instituição na qual, anos mais tarde, ele viria a se tornar professor).

Após uma viagem em 1984 à Bahia, Jorge teve contato com a obra de Rubem Valentim (Salvador, BA, 1922 – São Paulo, SP, 1991) e religiões de matriz afro-brasileira, que influenciaram sua produção. A partir daquele momento, o artista começou a inserir afro-grafismos em seus trabalhos, mesclando-os a elementos neoconcretos.

Minha primeira linguagem foi a pintura, mas quando tive contato com o Amilcar isso mudou. Ele era um grande mestre, e foi, meu professor. Foi com Amilcar que aprendi os fundamentos daquilo que faço hoje. E os fundamentos eram trabalhar – o curso que ele deu – estrutura e composição. Então ao longo dos anos trabalhei com essa orientação. Eu sempre faço uma relação entre arte e religião. Porque acho que a religião tem muito a ver com a vida. Na questão da forma, por exemplo, eu sempre utilizo de alguns símbolos religiosos.⁹ (Jorge dos Anjos) [imagem 18].

⁹ DOS ANJOS, Jorge; ZUBERI, Tukufu. A ferro e fogo. *In: Jorge dos Anjos – Riscadura de fogo*. São Paulo: Sesc, 2026, p. 64.

Imagem 18 - Sem título, 2017 Aço 215 x 45 x 36 cm cada



Fonte: Jorge dos Anjos

Ernesto Saboia de Albuquerque Neto (Rio de Janeiro, RJ, 1964) é conhecido por suas esculturas monumentais interativas usando tecidos, especiarias e formas biomórficas, obras produzidas em 2006, após uma residência artística no ateliê do artista Alexander Calder (Filadélfia, EUA, 1898 – Nova York, EUA, 1976) em Saché, França.

Ernesto começou a experimentar novas possibilidades em sua produção artística introduzindo em sua prática chapas de metal com corte a laser, inserindo um terceiro elemento aos dois utilizados por Amilcar (corte e dobra): o encaixe. Em *Mitodengo* (imagem 19), o artista, por meio de formas diversas e distintas recordadas a laser, cria um desenho espacial, encaixando essas formas umas nas outras, sem solda, de maneira que elas se acomodem por seu equilíbrio, peso e gravidade, características essenciais na produção da escultura contemporânea.

Imagem 19- *Mitodengo*, 2009 Aço 600 x 300 x 5 cm

Fonte: Ernesto Neto, 2009

O procedimento de cortar e dobrar se consolidou na prática escultórica brasileira, como o modelar ou entalhar, e está presente nas práticas de muitos artistas das novas gerações, como Lyz Parayzo (Rio de Janeiro, RJ, 1994). Pertencendo à terceira geração de uma família de ourives, a artista recorre a técnicas de ourivesaria para criar seus primeiros objetos intitulados “joias bélicas”.

As joias estão associadas no imaginário popular a adorno, bens de luxo, ostentação e sedução por sua beleza. Mas para uma artista trans, que vive em um dos países com a maior taxa de homicídio de pessoas transgênero, essas joias não poderiam ser apenas joias. Na obra de Lyz, elas funcionam também como armas de autodefesa, como o trabalho *Unha navalha* (imagem 20). Com formas geometrizadas, tradicionalmente usadas por artistas do movimento concreto paulista, obras dessa série foram apresentadas inicialmente na exposição *Histórias da sexualidade*, organizada pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP em 2017.

A artista ressignifica símbolos e signos de luta e resistência, culturalmente associados a grupos marginalizados e de corpos dissidentes, objetificando elementos de suas experiências de violência nesse cotidiano e inserindo-os na discussão das práticas escultóricas, que por séculos foram pautas majoritariamente masculinas.

Figura 20 - *Unha navalha #2*, 2017 Prata banhada a ouro e Strass 7 x 5 x 2 cm



Fonte: Lyz Parayzo, 2017

A fim de enfatizar a importância das residências artísticas para a pesquisa e produção de um artista, principalmente os que se encontram em fase inicial de trajetória, com menos recursos e espaços de experimentação, Lyz faz mudanças significativas em sua prática após sua residência na Faculdade Armando Álvares Penteado – FAAP, em São Paulo.

Com acesso a um equipado ateliê de metal, a artista começa a desenvolver formas recortadas em chapas de alumínio de grande formato que lembram objetos cortantes e afiados, como os dentes de uma serra. Dessa experimentação surge a série *Bichinhas* (imagem 21), uma referência de nomenclatura a corpos de homens gays afeminados, estabelecendo um diálogo direto com os celebres *Bichos* (imagem 22) de Lygia Clark.

Quando eu vim para São Paulo, procurei um material em que eu poderia trabalhar sozinha, foi quando eu cheguei no alumínio, metal que tem um ponto de fusão muito pequeno e maleável. Comecei a trabalhar como o Amílcar de Castro, por meio de cortes e dobras, e assim comecei a dar conta das minhas ideias. A partir disso comecei a tentar recriar os bichos da Lygia Clark por meio de recortes de papel. Foi a partir desses exercícios que eu comecei a me familiarizar com o processo.

Me relacionando com o título, com a forma e com o material, desenvolvi uma série de trabalhos chamada *Bichinhas*. Mas por uma impossibilidade técnica de executar as dobradiças, me fez caminhar para outro lugar e começar a fazer encaixes dessas peças.¹⁰ (Lyz Parayzo)

Ao contrário dos *Bichos* de Lygia, no quais a manipulação do objeto completa a experiência artística, as *Bichinhas* de Lyz produzem uma experiência distinta, pois repelem o toque por serem objetos com aspecto belicoso e cortante.

Imagem 21- *Bichinha*, 2018 Alumínio 45 x 45 x 45 cm



Fonte: Lyz Parayzo, 2018

¹⁰ Entrevista cedida pela artista a Icaro Vidal para o Pivô Arte e Pesquisa, 17 out. 2023. **Pivô**. Disponível em: <https://pivo.org.br/en/blog/icaro-vidal-entrevista-lyz-parayzo/>. Acesso em: 3 mar. 2026.

Imagem 22- *Contrário nº 01*, 1960, da série *Bichos Alumínio Dimensões variáveis*



Fonte: Lygia Clark, 1960

O procedimento em aula era o mesmo: apresentar o trabalho do artista, explicar o contexto geográfico e político em que tal artista produzia e depois propor exercícios de assimilação dos conceitos aplicados e estratégias dos processos de execução, sempre entendendo a realidade que estávamos trabalhando, como dimensões do ateliê e materiais que seriam de fácil acesso.

Cortar e dobrar um papel ou uma superfície plana parece um ato simples, afinal eu preciso de apenas dois gestos para executar essa ação. Mas aí é que está a complexidade e a beleza objetiva da coisa. Depois de cortar e dobrar entram outros pensamentos e saberes, que são de natureza física e gravitacional, pois a partir do momento que eu dobro este plano, preciso descobrir quais os pontos de apoio e tensão desse plano. Para isso, é necessário entender de noções básicas de física, entender como o peso ou a espessura desse plano reage a tais ações, pois esse plano precisa parar em pé.

A partir dessas reflexões com os alunos, eu propunha que trouxessem para a aula materiais com superfície de corpo rígido, como placas de papelão, chapas de alumínio ou qualquer metal, ou até mesmo o papel cartão.

Pedia para que eles cortassem formas geométricas como retângulos e quadrados e a partir desses planos, usando apenas o gesto de cortar e dobrar, que poderiam ser feitos mais de uma vez neste plano, o estudante teria que espacializar essa forma. Mais que isso, ela teria que ser autônoma, repousar no chão e conquistar estabilidade e equilíbrio, sem o auxílio de nenhum fato externo. Como tudo de que precisamos está ali, esse é um exercício para pensar forma e contraforma e uma maneira de exercitar a busca pela surpresa como elemento fundamental da construção – o exercício se realiza nele mesmo (imagem 23).

Imagem 23 Trabalho desenvolvido pela estudante Nina Frauendorf em sala de aula resultante da experimentação de encaixes feitos por meio de placas de argila cortadas, dobradas e tensionadas.



Fonte: Autor, 2024

4 FORMA, MASSA E VOLUME

A forma é a primeira manifestação física de uma escultura. Ela é composta por diversos outros elementos, como massa e volume. Massa é a matéria contida nesse corpo, um atributo primordial do material, que se comunica por meio do peso visual de um determinado objeto. Já o volume é uma quantidade de espaço e/ou material ocupado ou definido por um objeto tridimensional. Esses três elementos são fundamentais para experienciar e criar reflexões a cerca de um objeto tridimensional.

Dentro da minha maneira de pensar arte e a vida, nada é perfeito e tudo está sucessível a imperfeição. Pensar imperfeição é pensar a obra de Ivens Machado (Florianópolis, SC, 1942 – Rio de Janeiro, RJ, 2015), e é se permitir enxergar beleza nesta imperfeição, tanto em sua forma como em seu acabamento.

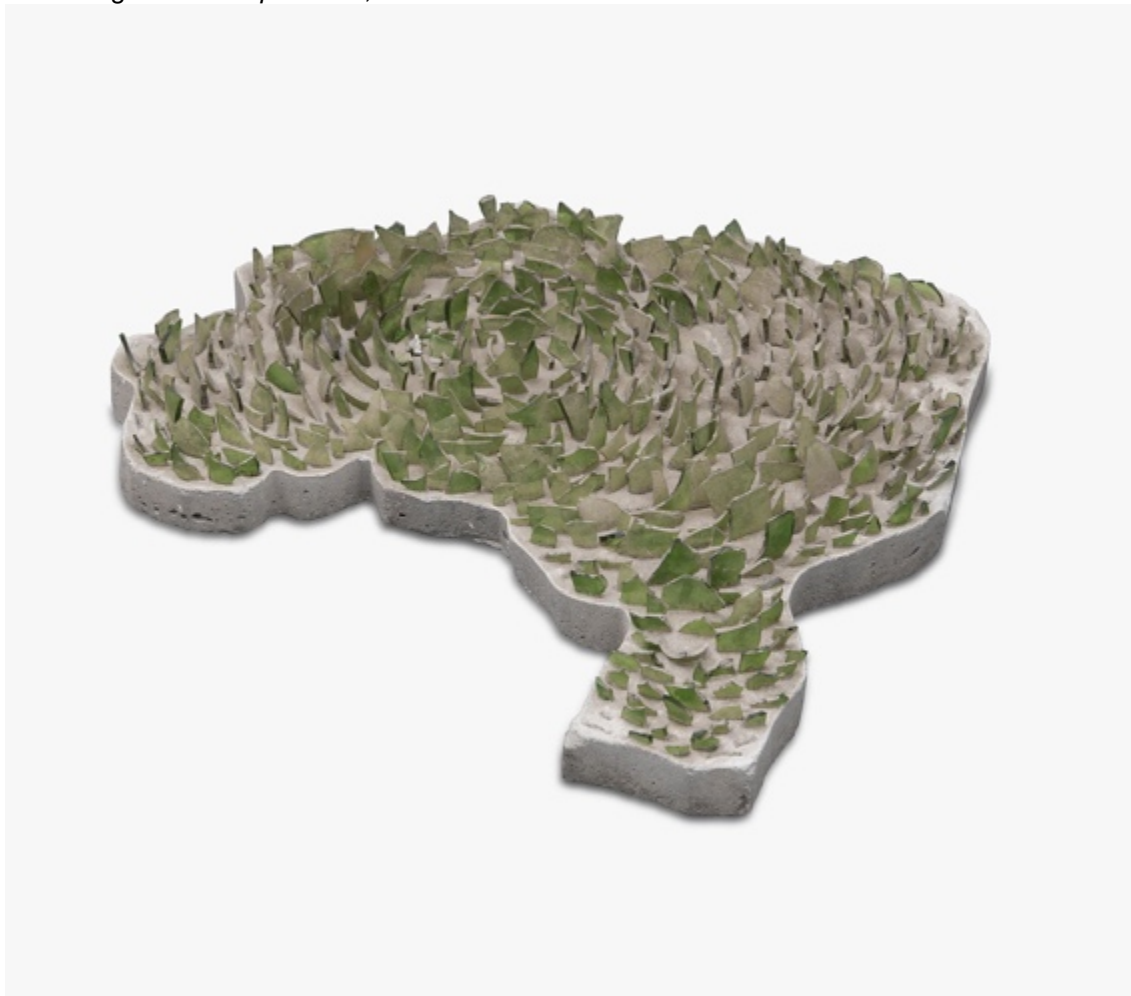
Ivens se mudou para o Rio de Janeiro em 1964, quando começou suas primeiras experimentações no campo da arte por meio da gravura e do desenho, proporcionados por uma bolsa do Governo do Estado para estudar na Escolinha de Arte do Brasil – EAB.

O artista abordava em seus trabalhos uma estética da arquitetura urbana de locais periféricos, usando o concreto cinza aparente, com formas modeladas sem a exatidão das formas planas, às vezes misturadas a pigmentos coloridos – o famoso pó xadrez – para dar cor aos seus trabalhos: “A minha busca sempre foi por formas primitivas, uma imagem primária primordial, está sempre atrelado ao material, e o que mais me atrai são os materiais de construção”.¹¹

Muitas vezes, essas formas que parecem abstratas remetem ao inconsciente coletivo, como é o caso do trabalho *Mapa mudo* (imagem 24), em que o artista produz uma placa de cimento com a silhueta do mapa do Brasil. Muitas obras de Machado criam um afastamento tátil. No caso do trabalho citado, o concreto que lhe dá forma está cravejado de cacos de vidro em toda a sua superfície, estratégia muito utilizada pela chamada arquitetura hostil nos muros que protegem propriedades de áreas nobres dos grandes centros urbanos brasileiros. Apesar de ser intitulado *Mapa mudo*, o trabalho evoca uma denúncia, uma espécie de grito, com clareza semântica: “se eu tocar, vou me ferir!”

¹¹ Trecho extraído de fala da entrevista de Ivens Machado à Silvana Leal. Encontros - Um e outro - Silvana Leal e Ivens Machado (parte 2), 2011. 1 vídeo (6:43 min.). Publicado pelo canal Vinil Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BB4ORTScT1w>. Acesso em: 23 mar. 2026.

Imagem 24 - *Mapa mudo*, 1979 Concreto armado e cacos de vidro 150 x 150 x 18 cm



Fonte: Ivens Machado, 1979

Além da estranheza das formas, o artista deixa evidente no trabalho seu método de construção, que muitos artistas tendem a omitir: o cimento sem acabamento, os pedaços de pedras, os vergalhões estruturais – esse jeito de construir das periferias brasileiras, que cria tensão no espaço e uma busca por equilíbrio.

No trabalho *Sem título*, produzido na década de 1980 (imagem 25), notamos a tradição de uma figura totêmica, recorrente na história da escultura. Os vergalhões de ferro estruturais são a sustentação da peça, como se fossem ossos de um corpo que se equilibra, induzindo nosso olhar a acompanhar os desenhos da silhueta do volume que se ergue no espaço.

Assim como na arquitetura, o trabalho de Machado trata das massas dos materiais e das formas fálicas dos arranha céus, elementos recorrentes na produção de Ivens que estão diretamente relacionadas ao universo da sexualidade masculina.

Para o artista a sexualidade é da ordem mental e pouquíssimo sensual, a pulsão que subjaz aos comportamentos e formalismos desta reafirma uma verdade arcaica. Está radicalmente infiltrada aonde não é manifesta e independente de representação (Ivens Machado).¹²

Nas associações ao corpo e à ordem fálica, a obra vem se opor ao imaginário farto e fácil da sociedade de consumo, tão em sintonia com os requintes astuciosos da publicidade, por meio da sensualidade crua e bruta. É fácil constatar que a intimidade física com esses corpos/esculturas, dilacera e sangra.¹³ (Paulo Sergio Duarte)

Imagem 25 - Sem título, 1984 Ferro, concreto e mosaico de azulejos 170 x 51 x 80 cm



Fonte: Ivens Machado, 1984

¹² MACHADO, Ivens. Escritos dos artistas. In: **Ivens Machado**: o engenheiro das fábulas. Rio de Janeiro: ed. autor, 2001, p. 98.

¹³ DUARTE, Paulo Sergio. Brutal pureza. In: **Ivens Machado**: o engenheiro das fábulas. Rio de Janeiro: ed. autor, 2001, p. 21.

Em 2006, tive o primeiro contato com a produção escultórica do artista paulistano Sergio Mauro Romagnolo (São Paulo, SP, 1957) ao começar a trabalhar com montagem de exposições em uma galeria de arte em São Paulo. Neste período, eu dividia meu tempo entre o trabalho na galeria, aulas de escultura no ateliê de alguns escultores e as visitas à Fundiart, uma fundição de esculturas em bronze na cidade de Piracicaba (SP) com o intuito de me familiarizar e aprender sobre os processos e as etapas que envolvem a técnica.

Me lembro de ver no acervo da galeria uma escultura de plástico, com uma escala de criança, feita de plástico cinza (imagem 26). O que me chamava atenção naquela escultura era a maneira como ela foi construída. Como eu trabalhava na galeria, tinha a sorte de poder manipulá-la: podia virar, revirar, olhar por dentro, tocar e sentir sua superfície. Era uma oportunidade de refazer os caminhos das mãos do artista. A forma e a materialidade era o que me seduzia naquela escultura. Eu sabia que era a forma de uma criança e que não demonstrava apego aos detalhes. Era a forma simples e pura. Era o suficiente para eu sentir aquela massa corpórea ocupando o espaço. Ela estava ali, me encarando todos os dias e me fazendo refletir sobre forma, volume e plasticidade.

Imagem 26 - Figura humana, modelo em argila úmida e plástico modelado, 1999



Fonte: Sergio Romagnolo, 1999

Meses depois, conheci Sergio pessoalmente na galeria em uma vernissagem, e tive a oportunidade de perguntar mais sobre aquela escultura. Ele me contou que a figura era uma de suas filhas, a Rita, e que modelava com argila bem úmida para depois envolver essa forma modelada com placas de plásticos aquecidas com o auxílio de um maçarico.

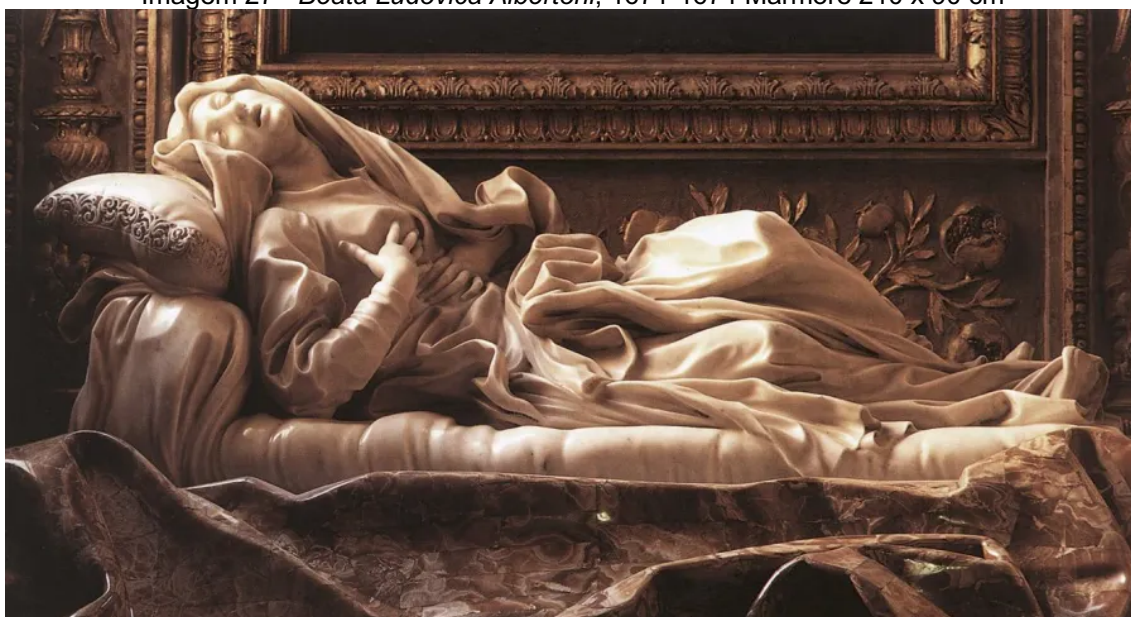
O plástico sempre foi um material que era muito familiar por causa dos brinquedos e objetos, sempre quis fazer alguma coisa em plástico para, de certo modo, interferir no mundo a minha volta com o mesmo material do meu mundo. O difícil foi conseguir trabalhar com ele por ser um material de processo industrial. No começo usava máquinas em fábricas, e aos poucos fui conseguindo trabalhar com ele no meu ateliê.¹⁴ (Sergio Romagnolo)

Confesso que meu olhar para a escultura naquele momento era ainda influenciado pela visão clássica e acadêmica. Muito por conta de minha formação e referências. Essas experiências constituíam os meus primeiros contatos com arte contemporânea. O contato com as esculturas de Sergio foi significativamente importante para eu começar a desenvolver os meus próprios trabalhos e buscar uma linguagem contemporânea.

Após uma viagem à Itália em 2007 e de ter conhecido *in loco* alguns dos trabalhos do escultor barroco Gian Lorenzo Bernini (Nápoles, Itália, 1598 – Roma, Itália, 1680) – em especial a escultura da *Beata Ludovica Albertoni*, instalada na igreja San Francesco a Ripa em Roma (imagem 27) –, eu produzi o trabalho *Estado de graça* (imagem 28), uma releitura da escultura do Bernini com uma estética influenciada pelas esculturas de Sergio. Nela, eu tentei simular o plástico derretido das esculturas de dele – principalmente a sua série de esculturas vermelhas, em que imagem e matéria se fundem –, sem me prender aos detalhes, mas sim à forma e superfície derretida, com as características físicas das esculturas de Sergio.

¹⁴ Entrevista cedida por Sergio Romagnolo ao autor em 10 abr. 2026.

Imagem 27 - *Beata Ludovica Albertoni*, 1671-1674 Mármore 210 x 90 cm



Fonte: Gian Lorenzo Bernini, 1674

Imagem 28 - *Estado de graça*, 2009 Pintura eletrostática sobre bronze 15 x 37 x 15 cm



Fonte: Autor. 2009

As esculturas de Sergio vão ao encontro do movimento análogo da Bad Painting, a Bad Sculpture,¹⁵ que opera a partir de um desrespeito intencional aos padrões clássicos de beleza estética, um desprezo aos padrões de bom gosto.

O artista mescla recursos da história da arte, desde imagens sacras, como os profetas do escultor do barroco mineiro Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738 – 1814), a elementos fora da arte mas dentro do repertório visual popular, como a forma de um Fusca, que moldou em plástico vermelho na obra *Big Fusca* (imagem 29). Por meio da técnica, que o próprio artista costuma chamar de “plástico perdido”,¹⁶ ele valoriza um material vulgar e desprende-se da precisão formal de gerações de artistas brasileiros anteriores. Uma postura punk e malcriada aos olhos de quem procura a beleza sedutora de um belo mármore esculpido ou das formas sublimes de um bom design.

Imagem 29 - *Big Fusca*, 2003 Plástico moldado 160 x 160 x 400 cm



Fonte: Sergio Romagnolo, 2003

¹⁵ O termo Bad Painting e Bad Sculpture foi cunhado pela historiadora e crítica de arte Marcia Tucker para uma tendência de pinturas e esculturas figurativas surgidas no final dos anos 1970 nos Estados Unidos.

¹⁶ O artista usa o termo “plástico perdido” fazendo uma referência irônica ao termo técnico cera perdida, usada na produção de esculturas em bronze.

No começo das esculturas, fiz muitos santos por ser uma tradição da escultura figurativa também tinha vontade de fazer santos mais humanizados dos que via normalmente. Depois fui querendo usar objetos que estavam à minha volta e menos sublimes, pensei em sandálias havaianas, sapatos e motores. Em algum momento me ocorreu uma história que chamei de *A feiticeira e as máquinas*, pensei em juntar as pinturas da Feiticeira que tinha feito com as máquinas. Os pneus, o botijão de gás surgiram desses objetos familiares.¹⁷ (Sergio Romagnolo)

Como escultor, posso dizer que umas das tarefas mais difíceis desse ofício é criar um vocabulário imagético particular, que crie uma associação imediata do objeto com quem o produziu. Uma artista brasileira conquistou esse feito com louvor: a paulistana Erika Verzutti (São Paulo, SP, 1971). Em suas mãos, frutas e legumes, associados a elementos da arquitetura e da arte moderna, deixam de ser apenas frutas e legumes e se tornam críticas e discussões sobre a ideia de modernidade, rompendo com a tradição do fazer escultórico.

Em sua série de esculturas feitas em bronze intitulada *Brasília* (imagem 30), a artista se apropria de uma forma reconhecida, a da jaca, este fruto tropical, com incisões geométricas de ângulos retos, referenciando as linhas dos edifícios da capital federal, dos arquitetos Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro, RJ, 1907 – 2012) e Lucio Costa (Toulon, França, 1902 – Rio de Janeiro, RJ, 1998), cujos elementos são reconhecidos por pessoas interessadas em arte e arquitetura.

Somado isso, a artista executa dezenas de objetos usando esses dois elementos formais, esgotando suas possibilidades até que essa se torne uma das marcas registradas de sua produção: “Quando fiz o primeiro corte, senti como se estivesse atacando algo selvagem. Pensei que essa era uma imagem bem da arquitetura brasileira, aquele corte exato moderno”.¹⁸

¹⁷ Entrevista cedida por Sergio Romagnolo ao autor em 10 abr. 2026.

¹⁸ VERSUTTI, Erika. Reloading Gurus. Erika Verzutti and Fernanda Brenner in Conversation. **Mouse Magazine**. Los Angeles: n. 62, fev.-mar. 2018, p. 145.

Imagem 30 - *Brasília azulejo*, 2011 Tinta acrílica sobre bronze 36 x 24 x 21 cm

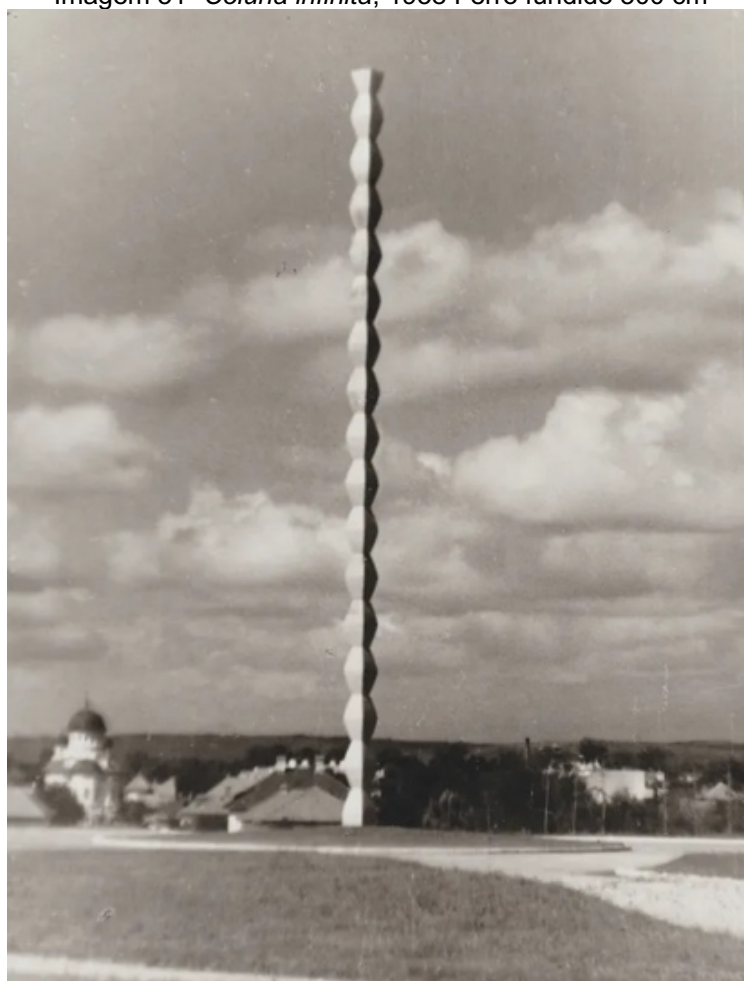


Fonte: Erika Verzutti, 2011

Existem alguns procedimentos básicos para se produzir escultura por meio de extração de matéria, que seria esculpir uma pedra ou um pedaço de madeira; por meio de adição de matéria, de modelagem em barro e de construção modular, que seria o procedimento de empilhar objetos ou formas. Esse último procedimento, a ideia de empilhar formas para criar figuras verticalizadas, é uma estratégia usada desde a pré-história. Mas foi popularizado na modernidade graças ao escultor romeno Constantin Brancusi (Hobita, Romênia, 1876 – Paris, França, 1957). Após criar sua coluna infinita em 1938 (imagem 31), Brancusi se tornou o “santo padroeiro da modernidade”, como certa vez mencionou o crítico de arte Paulo Herkenhoff (Cachoeiro de Itapemirim, ES, 1949).¹⁹

¹⁹ HERKENHOFF, Paulo. A síndrome da Jaca. In: **Erika Verzutti, a indisciplina da escultura**. São Paulo: MASP, 2021, p. 256.

Imagem 31- *Coluna infinita*, 1938 Ferro fundido 300 cm



Fonte: Constantin Brancusi, 1938

Monumentos clássicos da cultura e procedimentos escultóricos estão no horizonte de Erika. E a totemização das formas acabou se tornando outra marca registrada da artista, tanto que dentro da sua exposição *Erika Verzutti, a indisciplina da escultura*, realizada no MASP em 2021, havia uma sala especial para esse grupo de trabalhos. As torres de ovos, torres de frutas, como jacas e carambolas, se tornaram recorrentes na sua produção.

Em *Painted Lady* (imagem 32), moldes de bananas, romãs e carambolas são empilhadas e sustentadas de pé. A escultura atinge mais de dois metros de altura e assume uma forma totêmica que evoca a coluna infinita de Brancusi. Mesmo com sua forma verticalizada, essa obra de Erika traz o universo feminino, se contrapondo às leituras fálicas atribuídas a esculturas verticalizadas produzidas por escultores do sexo masculino.

Imagem 32 - *Painted Lady*, 2012 Bronze, pigmento e cera 215 x 15 x 15 cm



Fonte: Erika Verzutti, 2012

Durante a montagem da minha exposição no Centre Georges Pompidou em 2019, visitei muitas vezes o ateliê de Brancusi. Isso me dava a sensação de que “ia dar certo”. Aquela bagunça perfeita é libertadora. Eu uso a coluna infinita do Brancusi como uma conquista da arte para eu poder empilhar minhas frutas.²⁰ (Erika Versutti)

²⁰ HERKENHOFF, Paulo. A síndrome da jaca, ou arte, natureza e urbanismo. In: **Erika Verzutti, a indisciplina da escultura**. São Paulo: MASP, 2021, p. 256.

Neste trabalho, além das frutas serem todas de substantivo feminino, os pares de romãs – que são calculadamente intercaladas a cada duas carambolas e outra fruta que parecida a uma pitaya – se assemelham a quatro pares de pequenos seios. Tal leitura nos levam a associar a obra à imagem de Artemis²¹ (imagem 33), a deusa da fertilidade – principalmente a Artemis de Éfeso, na Turquia.

Imagem 33 - Artemis



Fonte: Autoria desconhecida

²¹ Artemis, na mitologia grega, é considerada a deusa da caça e da vida selvagem, filha de Zeus e Leto, irmã gêmea de Apolo, conhecida por proteger jovens e mulheres.

Tanto as obras de Ivens Machado quanto as de Sergio Romagnolo e Erika Verzutti, nos eram importantes para desenvolver em sala de aula exercícios de modelagem de formas, massas e volumes, ou até mesmo para iniciar a prática utilizando formas já prontas.

Um dos exercícios realizados durante as aulas era fazer um projeto/desenho de uma forma com uma volumetria qualquer e tentar reproduzir modelando em argila. A forma criada servia de base para a confecção de um molde de gesso, para então gerar cópias em cerâmica, gesso ou qualquer outro material acessível (Imagem 34). Esse exercício tem como objetivo que os estudantes se familiarizassem com os mecanismos de reprodução da escultura usando o sistema modular de construção, e que pudessem ocupar de forma mais eficaz o espaço arquitetônico ou o cubo branco. Ou até mesmo que conseguissem criar esculturas em escalas maiores por meio do empilhamento dos resultados obtidos por esses moldes.

Imagem 34 - Trabalho desenvolvido pelo estudante Otávio Kobata em sala de aula resultante da reprodução de cópias de trabalhos por meio de molde de gesso.



Fonte: Autor, 2024

5 COR, TEXTURA E SUPERFÍCIE

A cor, a princípio, pode ser uma característica mais atrelada ao universo da pintura do que o da escultura. E pode exercer papel fundamental para compreensão das formas. Em uma escultura, a cor pode ser tanto aplicada em sua superfície, como ser inerente ao material da qual ela é produzida. Poucos elementos estão ligados ao emocional humano como a cor. O vermelho está associado à paixão, o verde à esperança e o amarelo à alegria e felicidade. A cor muda o significado das formas e dos materiais.

Me lembro de quando usei pela primeira vez borracha de silicone para produzir meu primeiro molde. Aquele dia mudaria muito a forma como penso a cor dentro da minha produção. A escultura já estava modelada em argila da cor terracota, e logo nas primeiras camadas aplicadas de silicone ela ficou totalmente coberta pelo branco brilhante, com um aspecto de porcelana, o que mudou a minha percepção da forma. Nesse momento uma chave virou e um mundo de possibilidades foi aberto em minha cabeça. Comecei a pensar, “por que não pintar a escultura depois de fundida?”

Foi quando produzi o trabalho *Ex Corde* (imagem 35), a primeira de uma série de esculturas brancas que realizei nos cinco primeiros anos da minha trajetória artística. O meu desejo era o de simular outra materialidade, que o espectador não reconhecesse de imediato o material produzido. Como essa série de trabalhos discutia questões sobre a psique e fragilidade humana, girando em torno de assuntos como ausência, vazio e espera, o melhor material para simular tal fragilidade seria a porcelana, uma materialidade que se opõe ao bronze em termos de perenidade.

Imagem 35 - *Ex Corde*, 2009 Pintura eletrostática sobre bronze 56 x 18 x 18 cm



Fonte: Autor, 2009

Sempre que apresento esta série de trabalhos, as pessoas hesitam em se aproximar, devido às informações perceptuais que dão sentido às formas em nosso mundo visual, associando a aparência simulada da porcelana à sua característica física de fragilidade. Quem é familiarizado com os processos da fundição artística em bronze sabe que a coloração das peças é conseguida por meio de um procedimento conhecido como pátina.²² No caso da minha produção, em sua grande maioria eu opto por fazer a patina marrom, por questões de ordem estéticas e conceituais. Em alguns trabalhos eu recorro a recursos não tradicionais para “pintar” apenas algumas partes,

²² Patina é o processo de oxidação natural ou artificial criados quimicamente, sobre a superfície do bronze em tons geralmente marrons, verdes ou pretos.

a fim de chamar a atenção do espectador para determinado ponto da escultura, como eu costumo chamar “pontos de atenção”.

Dentre esses trabalhos, gostaria de destacar *Amnésia* (imagem 36), em que despejo tinta esmalte branca, diretamente da lata, em cima da escultura patinada de marrom, a fim de criar contraste das duas cores sobre a superfície da escultura, intensificando o ponto de atenção para o desenvolvimento da narrativa proposta.

O trabalho lida conceitualmente com a ideia de embranquecimento e apagamento das populações negras brasileiras. Sendo assim, a escolha da tinta branca vem do fato de ela estar diretamente associada à limpeza, higiene e apagamento, e, por ironia do destino, também simboliza o recomeço.

Imagem 36 - *Amnésia*, 2015 Tinta látex sobre bronze 137 x 30 x 26 cm



Fonte Autor, 2015

No que tange as características da superfície de determinado objeto, elas podem ser experimentadas por meio do tato, da visão ou de ambos. Além de que cada material possui texturas únicas. Na grande maioria das vezes, ao visitar uma exposição de arte em museus e galerias, não podemos tocar os trabalhos, a menos que seja uma exposição interativa. Contudo, para que tenhamos uma compressão daquilo que não podemos tocar, nosso cérebro recorre às nossas memórias textuais e experiências sensoriais passadas, acessadas pelo córtex, para nos possibilitar “sentir com os olhos”.

Como mencionado anteriormente, por suas qualidades físicas e matéricas, as esculturas são lidas como pesadas e rígidas pelo fato de serem imediatamente associadas ao mármore, bronze e madeira. Mas alguns artistas desafiam esses conceitos pré-estabelecidos e lançam mão de outras materialidades, como é o caso do artista mineira Sonia Gomes (Caetanópolis, MG, 1948), que há quase quatro década se dedica a produzir “esculturas moles” utilizando roupas e tecidos usados, carregados de memórias. Com movimentos de torção entre o corpo e o volume dos tecidos, a artista explora a plasticidade e a maleabilidade das formas. Esses são seus gestos iniciais de composição.

Além dessas três características fundamentais para o entendimento de sua obra, Sonia ainda apresenta outros três elementos relacionados à temática tratada nesse capítulo dedicado à cor, textura e volume da escultura: movimento, balanço e gravidade, que iremos ver nos capítulos seguintes.

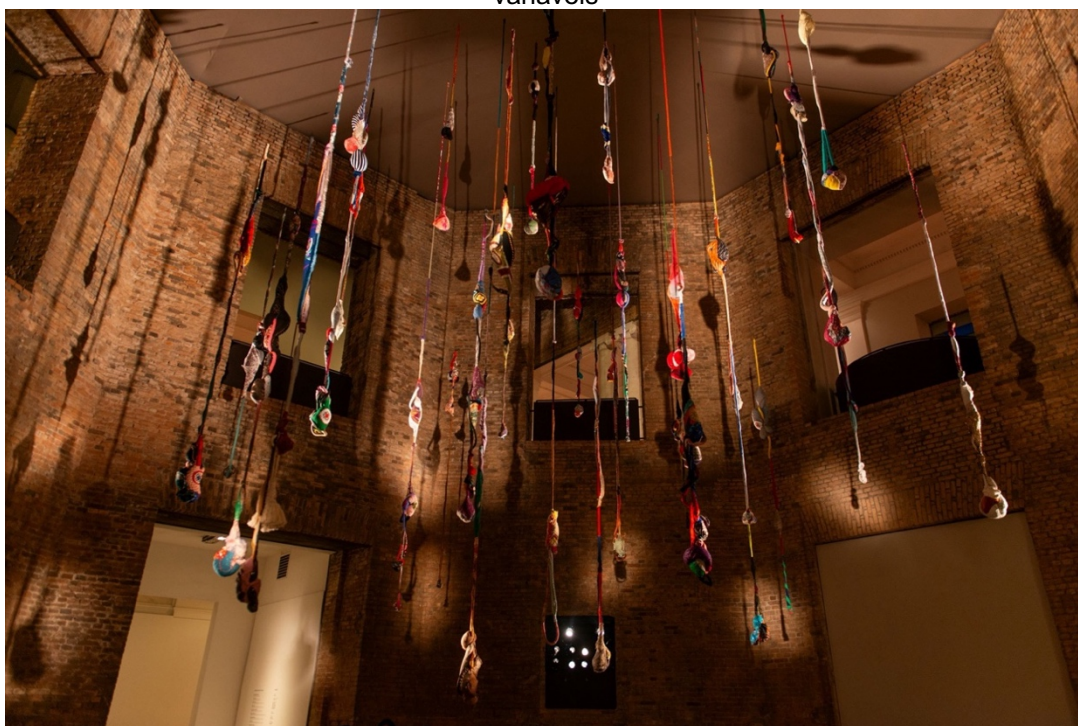
As cores e as texturas são inerentes ao próprio material usado pela artista que, para além dos valores cromáticos e superficiais, trabalha com o fato de eles serem provindos de roupas e enxovais bordados e usados. Portanto, essa matéria é impregnada de memória afetiva e vestígios e marcas do tempo de cada peça, que são usados como pilares conceituais por Sonia:

Meu trabalho é, em grande parte, inspirado na minha avó. Ela é uma lembrança muito forte, está sempre presente no movimento do meu trabalho; lembro-me da rodilha (anel de tecido trançado) que ela usava na cabeça para ir buscar baldes de água. Lembro-me dela segurando um novelo de linha, os patuás.²³ (Sonia Gomes)

²³ FAJARDO-HILL, Cecilia. O limite do invisível: feminismo negro. In: **Sonia Gomes: a vida renasce/ainda me levanto**. São Paulo: MASP, 2018 p. 320.

A produção de Sonia se destaca também pela maneira como a artista ocupa o espaço. Afinal, não podemos deixar de falar de espaço quando falamos de escultura. No ano de 2023, a artista apresentou no Octógono da Pinacoteca de São Paulo um grupo de trabalhos intitulado *Sinfonia das cores* (imagem 37). O trabalho em questão é composto por 34 cordões, cada objeto ocupando um lugar específico de altura, como se fosse a reprodução de uma partitura na qual cada um desses cordões fosse um acorde – como o próprio título sugere, uma sinfonia de cores.

Imagem 37- *Sinfonia das cores*, 2023 Tecidos, miçangas, pedras e cordões de náilon Dimensões variáveis



Fonte: Sonia Gomes, 2023

Durante a minha graduação, eram frequentes as minhas visitas ao Itaú Cultural, localizado na avenida Paulista em São Paulo. Lá me deparei com a exposição *O preço da sedução: do espartilho ao silicone*, em 2004, que explorava a ideia de beleza feminina e os sacrifícios impostos ao corpo da mulher ao longo dos anos. Um dos trabalhos que mais me chamou a atenção foi um vestido feito com centenas de lâminas de barbear, cristal e miçangas, (imagem 38) da artista Nazareth Pacheco (São Paulo, SP, 1961). Nazareth é uma artista que explora de maneira contundente a memória funcional de cada objeto, associando-os às suas próprias experiências biográficas.

Imagem 38 - Sem título (vestido), 1997 Cristal, miçanga e lâmina de barbear 130 x 40 x 4 cm



Fonte: Nazareth Pacheco, 1997

Cristais, agulhas, lâminas e anzóis. São o ponto de partida. À minha volta tudo brilha. Começo a tecer. Enfio cristais, miçangas, lâminas, agulhas e anzóis. Nada foi projetado. É o próprio trabalho que define o momento seguinte, errei, é hora de corrigir, de voltar. Embora o processo criativo seja livre, a construção existe e tem que ser controlada e respeitada.

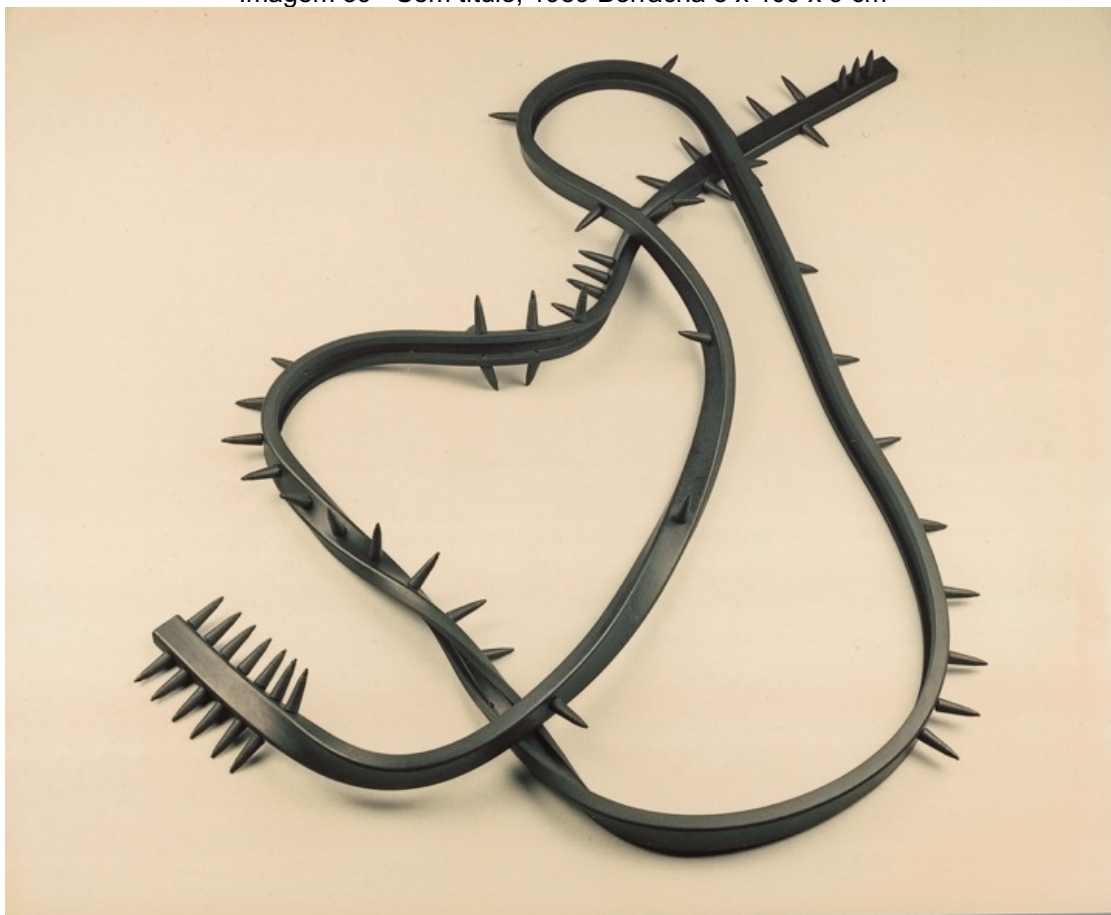
Aí, furo a mão, corto o dedo. São horas e mais horas trabalhando, cortando, tecendo, introduzindo e construindo. É um processo muito lento, necessita de muita paciência, a qual eu não acreditava ter.

Foram dois meses de trabalho ininterruptos, foram dezoito mil peças utilizadas em sua concepção. Eu não sabia mais o que era dia ou noite. Era uma sensação de prazer e exaustão. O corpo do vestido foi construído por pequeníssimas peças de cristais transparentes. Enquanto era possível eu o provava no meu próprio corpo. Quando comecei a saia construída de miçangas e giletes, não acreditava que iria ter tanta facilidade para manipular um material tão delicado e cortante. O mais difícil foi tirar a cola das giletes que vinham embaladas em folhas de papel. Este foi o momento em que mais cortei a mão. Não tinha medo, tinha um grande prazer ao ver um objeto lindo, sedutor e ao mesmo tempo perigoso (Nazareth Pacheco).²⁴

²⁴ PACHECO, Nazareth. Entrevista. In: BARROS, Regina Teixeira de (org.). **Nazareth Pacheco**. São Paulo: Allucci & Associados, 2019, p. 216.

Anos depois, eu tive a oportunidade de conhecer a artista e fazer algumas visitas em sua casa-ateliê, na cidade de São Paulo. Entrar no mundo de Nazareth era como levar ao pé da letra as convenções museológicas com os avisos de “por favor, não toque”. Havia diversos objetos sedutores, vestidos, saias, colares, todos com o encanto do brilho dos cristais, mas intercalados com objetos perfurantes e cortantes, convivendo em harmonia com alguns objetos similares aos de tortura, feitos de borracha (imagem 39). Era como se a artista mudasse a natureza prática de cada objeto a partir do momento que ela altera cor, superfície e textura usando elementos antagônicos.

Imagem 39 - Sem título, 1989 Borracha 8 x 400 x 9 cm



Fonte: Nazareth Pacheco, 1989

Durante o final da década de 1960, surgiu um grupo de artistas no Japão chamado Mono-ha (em tradução livre do japonês, “escola das coisas”). O grupo, composto por artistas como Lee Ufan (Haman-gun, Coreia do Sul, 1936), Nobuo Sekine (Saitama, Japão, 1942 – Los Angeles, EUA, 2019), Kishio Suga (Morioka, Japão, 1944), Koshimizu (Japão, 1944), Susumo Koshimizu (Japão, 1944) e Jiro Takamatsu (Tóquio, Japão, 1936 – 1998), defendia a ideia de que o mundo já estava cheio de coisas e que os artistas não precisam mais inventar nada; apenas reapresentar ou reagrupar as coisas que já existem. Afinal, as coisas não desaparecem do mundo, elas mudam de lugar.

Pensando nos princípios do Mono-ha, a milhares de quilômetros de distância no Estado do Pará, mais precisamente em Marabá, uma cidade ao Norte do Brasil com menos de 300 mil habitantes, surgiu um jovem artista chamado Marcone José Moreira (Pio XII, MA, 1982) que, a meu ver, carrega os mesmos princípios do grupo japonês, mas de forma bastante pessoal e brasileira. Materiais como pedras, aço, vidros e metais dão lugar a estruturas e pedaços de embarcações com o desgaste do tempo. Caixas de isopor usadas por ambulantes ou até mesmo sacolas de náilon usadas para carregar compras são transformados nas mãos do artista.

Se no Renascimento artistas como o italiano Leonardo da Vinci (Anchiano, Itália 1452 – Amboise, França, 1519) dissecavam corpos humanos e animais a fim de entender e estudar anatomia para os seus desenhos, Marcone, à sua maneira, também separa, corta e analisa, com precisão cirúrgica, embarcações e as carrocerias de caminhões para construir seu repertório de formas, texturas e cores.

Para a série *Expansão* (imagens 40 e 41), o artista realizou conversas com diversos barqueiros para desencadear uma série de trocas de embarcações novas por embarcações usadas, com as marcas e desgastes do tempo. Após receber essas embarcações, Marcone as levou ao seu ateliê, onde fez o processo de desmontagem, preservando apenas as estruturas e criando uma abstração do que já foi um barco. A partir das partes que restaram, o artista criou uma forma que faz alusão à coluna vertebral da embarcação. Assim como aos vestígios arqueológicos de esqueletos de animais milenares, recriamos a imagem dos barcos a partir da nossa memória imagética.

Imagem 40 - *Expansão*, 2013 Madeira de embarcação Dimensões variáveis



Fonte: Marccone Moreira, 2013

Imagem 41- *Expansão*, 2013 Madeira de embarcação Dimensões variáveis



Fonte: Marccone Moreira, 2013

Pensando por uma perspectiva mais política e menos formal, essa série de trabalhos de Marcone me arrebatava como uma denúncia da mudança econômica e geopolítica da região em que o artista vive, onde a abertura da BR-230, popularmente conhecida como Transamazônica – rodovia projetada na década de 1970 para ligar o nordeste da Paraíba ao oeste da Amazonia, derrubando e atravessando a floresta –, dá continuidade ao projeto getulista “Marcha para o Oeste”.²⁵

Após a abertura da BR-230, as embarcações deram espaço ao transporte terrestre por caminhões. Não por coincidência, já que muitos barqueiros passam a usar os caminhões, as carrocerias dos caminhões apresentam aspectos pictóricos e estéticos similares às embarcações, ricos em cores e carregados de marcas em sua superfície. É dessa carga de significados que o artista se apropria, como no trabalho *Equador e Tordesilhas* (imagem 42), que foi produzido com duas ripas de caminhão impregnadas de marcas de desgaste, pregos e parafusos em sua superfície. O trabalho faz uma menção à linha do equador que divide o globo em hemisfério norte e sul, e ao Tratado de Tordesilhas, acordo entre a coroa portuguesa e a espanhola que dividiu as terras “descoberta” e as que ainda viriam a se “descobrir” entre os dois impérios. Com essas obras, o artista coloca em xeque e debate a ideia de divisão territorial em sua produção.

²⁵ Política pública iniciada por Getúlio Vargas (1882-1964) a fim de desenvolver e integrar as regiões norte e centro-oeste do Brasil.

Imagem 42 - *Equador e Tordesilhas*, 2011 Madeira de carroceria e parafusos 224 x 236 cm



Fonte: Marcone Moreira, 2011

Em 2009, Marcone inicia uma série de trabalhos chamada *Visualidade ambulante* (imagem 43), inspirada pela estética das caixas de isopor revestidas de fitas adesivas coloridas improvisadas pelos ambulantes da orla do Rio Tocantins em Marabá. Como grande observador que é, Marcone atentou para o fluxo dos comerciantes ambulantes e o vai-e-vem de cores e padrões geometrizados por eles criados.

Imagem 43 - *Visualidade ambulante*, 2009 Dimensões variáveis



Fonte: Marcone Moreira, 2009

Para realizar o projeto, Marcone conviveu e conversou com esses trabalhadores, estabelecendo relações genuínas, sobretudo por ele ser um morador local. Isso permitiu que o artista trocasse caixas de isopor usadas e decoradas pelos vendedores por caixas novas e rolos de fita adesiva. Em seu ateliê, Marcone selecionou e agrupou as caixas, criando composições de cores e texturas que são apresentados ao público em forma de instalações esculturais de grande escala.

Também me interessa a produção do curitibano Bruno Marcelino (Campo Mourão, PR, 1989) – que, assim como eu, ministrava disciplinas na graduação como estágio docente durante o doutorado –, sobretudo pela maneira com que ele explora a cor, a luz e a superfície da matéria na construção de seus objetos tridimensionais.

Na série *Portinholas* (imagens 44 e 45), um relevo retangular de madeira com aspecto de uma janela ou uma portinhola, como o próprio título da série sugere, instiga o espectador a experienciar o trabalho de maneira ativa. É uma experiência tátil, além do visual, algo que, com raras exceções, não podemos fazer nos museus e galerias.

Imagem 44 - *Portinhola*, 2023 Tinta esmalte e acrílica sobre compensado e madeira 23 x 27 x 5 cm



Fonte: Bruno Marcelino, 2023
Portinhola, 2023
Tinta esmalte e acrílica sobre compensado e madeira
23 x 27 x 5 cm

Imagem 45 - *Portinhola*, 2023 Tinta esmalte e acrílica sobre compensado e madeira 23 x 52 x 5 cm



Fonte: Bruno Marcelino, 2023

Ao manipular esses objetos, percebemos que essa portinhola pode ser aberta, e, como um *voyeur*, podemos espiar a sua face oculta. No interior, há quatro faixas de cores pintadas no verso da madeira e a própria parede como fundo, onde seria esperada a revelação de uma imagem. Nessa série, Marcelino explora a ausência e a quebra de expectativa que ocorre quando nos deparamos com um objeto de arte. Na minha leitura, esse trabalho demonstra que há sempre a busca por um significado narrativo em uma imagem, não sendo suficientes a pesquisa e a experimentação cromática desenvolvida pelo artista.

Uma outra figura desse desajuste se põe em jogo com a *Portinhola*. *Portinhola* remete à caixas e capelas votivas portáteis que no interior do país guardam imagens de santos padroeiros e cujo costume é fazer passar de casa em casa, visitando os devotos de uma comunidade. Tenho uma memória de infância relacionada ao convívio com essa tradição popular e reelaboro tal lembrança como uma pequena caixinha, no entanto sem fundo. Antes de ser aberta há a expectativa de se encontrar algo dentro dela, sobretudo uma situação paralela à parede: uma imagem. Aqui, o desajuste entre o esquema cromático e o volume se desata e se revela mediante a ação do participante, que pode abrir o trabalho. Ao mesmo tempo, o desajuste é praticamente operado cineticamente, pelo movimento do trabalho, movido pelo público participante. É como abrir a caixa de pizza e encontrá-la presa tampa. É como abrir a janela e encontrar a parede no lugar da paisagem.²⁶ (Bruno Marcelino)

Com os frequentes encontros nas disciplinas ou nos ateliês do Instituto de Arte da UNESP, se tornaram habituais nossas conversas acerca de nossas produções individuais e como vislumbrávamos possibilidades de trazer novas formas de aprendizado no campo das artes por meio das experiências.

Ao mesmo tempo, eu incentivava os estudantes a trazerem para as aulas objetos encontrados na rua, ou no seu cotidiano, algo com que pudessem explorar as memórias formais e estéticas desses objetos, a fim de criar novos sentidos visuais ou mesmo mesclar a outros materiais de natureza distinta, trabalhando a ideia de assemblagem ou, como eu costumava chamar em aula, de colagens tridimensionais (imagem 46).

²⁶ Trecho extraído de trocas de e-mails entre o autor e Bruno Marcelino em 2026.

Quando o estudante optava por modelar seus próprios objetos, eu os incentivava a abusar do uso de ferramentas para criar uma vasta variedade de texturas na superfície (imagem 47). Como tínhamos à nossa disposição um forno para a queima de cerâmica em sala de aula, experimentávamos também diversas possibilidades de aplicação de cor na superfície modelar por meio de esmaltações (imagem 48) ou variações de cor da própria argila (imagem 49). O mais interessante dessas experiências em sala de aula era lidar com a surpresa do acaso.

Imagem 46 - Registro de trabalho desenvolvido pela estudante Ana Mai em sala de aula durante a experimentação com a mistura de materiais para potencializar a superfície da forma.



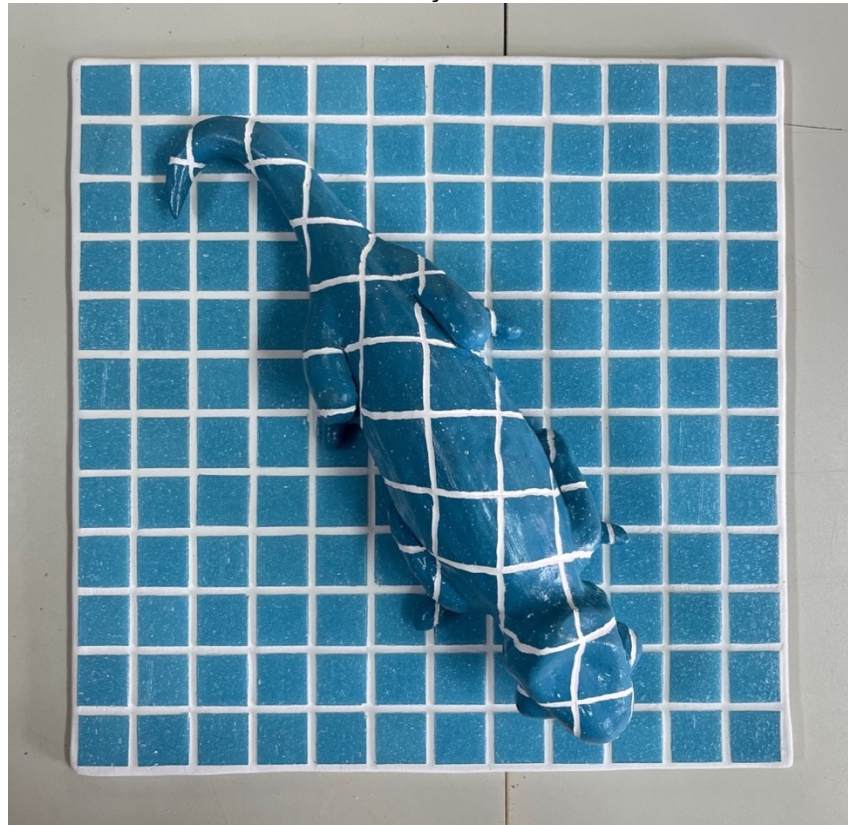
Fonte: Autor, 2024

Imagem 47 - Trabalho desenvolvido pelo estudante Victor Alarcon, em sala de aula resultante da experimentação com texturas na superfície da forma com o auxílio de ferramentas.



Fonte Autor, 2024

Imagem 48 - Trabalho desenvolvido pelo estudante Daniel Yuan, resultante da experimentação com cor e esmaltação cerâmica.



Fonte Autor, 2023

Imagem 49 - Trabalho desenvolvido pelo estudante Victor Alarcon, resultante da experimentação com a variação de cor do material.



Fonte Autor, 2024

6 DESENHANDO NO ESPAÇO

Desenho é o espaço na medida do sonho.²⁷ (Amilcar de Castro)

Quando penso em desenho no espaço, penso na dimensão do desenho enquanto projeto ou esboço de ideias. No entanto, pela minha inabilidade técnica de fazer esse tipo de desenho prévio, criei estratégias mentais para observar e entender linhas, formas e volumes como linhas de contornos que constituem um objeto tridimensional. O meu processo criativo está muito atrelado à observação do meu cotidiano, do meu entorno e principalmente a observação de artistas que para mim são como grandes mestres.

Aprendi com o escultor Alberto Giacometti (Borgonovo di Stampa, Suíça, 1901 – Coira, Suíça, 1966) a ver e entender de maneira diferente o valor formal e estético do desenho, uma vez que o artista literalmente desenha, da maneira mais pura e simples, na superfície de suas esculturas – como podemos notar em um de seus retratos dedicados à também escultora Flora Mayo (imagem 50). Na imagem podemos perceber as marcas feitas com uma ferramenta pontiaguda para obter as linhas de marcação dos volumes do rosto. Técnica que marca a passagem do seu período realista para suas primeiras incursões cubistas.

²⁷ CASTRO, Amilcar. **Corte e dobra**. São Paulo: Cosac Naify, 2003 p. 280.

Imagem 50 - *Cabeça de mulher (Flora Mayo)*, 1926 Gesso pintado 31 x 23 x 8 cm



Fonte: Alberto Giacometti, 1926

Em 1979, a crítica de arte Rosalind Krauss (Washington, DC, EUA, 1941) publicou um artigo chamado “Sculpture in the Expanded Field”,²⁸ ou em sua tradução livre para o português, a “Escultura no campo expandido”, que marca as discussões acerca da passagem da arte moderna para a contemporânea. A partir desse momento, a escultura deixa de ser vista como um objeto autônomo e passa a se relacionar com a paisagem, a arquitetura e o espaço, influenciando a forma com que é experienciada.

Tal conceituação nos remete à produção da artista mineira radicada no Rio de Janeiro, Iole de Freitas (Belo Horizonte, MG, 1948), que, como um bailado de linhas, constrói desenhos no ar com suas esculturas e instalações feitas de materiais como chapas de aço e de policarbonato, além de tecido e papel.

²⁸ KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. **October**, n.8 (1979): 31–44. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/778224>. Acesso em: 10 maio 2026.

Iole praticou dança durante décadas antes de iniciar sua produção artística, experiência que retém em sua memória e consciência corporal e que influencia e permeia toda a sua produção. Em *Colapsada, em pé*, escultura de grande formato que a artista apresentou no Instituto Tomie Ohtake, em 2023 (imagem 51), a artista recorre a anotações corporais e fragmentos de coreografias de dança como modo de entender e conceber as formas no espaço. Como explica Paulo Miyada, curador chefe do Instituto Tomie Ohtake:

Ela dispensou a possibilidade de criar novas linhas e planos suspensos na idiossincrática arquitetura desse espaço de passagem e cruzamento desenhado por Ruy Ohtake, e desceu ao chão de seu ateliê as peças constituintes de dez de suas exposições. Tubos metálicos e placas de policarbonato marcados pelo uso (com arranhões, manchas, sujidades e desgastes) foram então girados, recombinaados, aparafusados, soldados.²⁹ (Paulo Miyada)

Imagem 51- *Colapsada, em pé*, 2023 Tubos de aço e placas de policarbonato Dimensões variáveis



Fonte: Iole de Freitas, 2023

²⁹ Colapsada, em pé. Press release da exposição. **Instituto Tomie Ohtake**, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.ioledefreitas.com.br/colapsada-em-pe#0>. Acesso em: 24 mar. 2026.

A produção de Iole é impregnada de delicadeza, suavidade, expressões e ondulações plásticas, qualidades visuais que me levam a crer ser um exercício de observações da paisagem montanhosa carioca e das linhas sinuosas dos monumentos arquitetônicos projetados por Oscar Niemeyer no Rio de Janeiro, cidade em que a artista reside há muitos anos.

Na obra apresentada no Instituto Tomie Ohtake, em especial, o trabalho reivindica o espaço, criando tensões e embates entre os materiais e a arquitetura, gerando um novo campo espacial em que o espectador é “engolido” pela escultura, permitindo seu deslocamento e maximizando sua experiência e percepção daquilo que ali se encontra.

A obra de arte tem um querer, o artista tem que estar acostumado a perceber, qual é este querer e em qual direção está indo e de como você o torna realidade. Eu uso um material que aparenta ser super-resistente, mas não é, ele não guarda a memória daquilo que foi feito sobre ele (Iole de Freitas).³⁰

As esculturas de Iole querem conquistar, atravessar, invadir o espaço, desfazer o confinamento, as exclusões e separações entre interior e exterior da arquitetura. O trabalho assim prossegue e vai desenvolver e ampliar uma poética das superfícies em confronto ao firmemente sólido e construído, em um movimento envolvente a partir de um deslocamento vivo da superfície. A ação corporal está presente e se expande no espaço arquitetônico, estabelecendo a continuidade entre espaços; internos e externos, público e privado, dentro e fora, a plena comunicação espacial conduzida pela obra em sua exposição franca, aberta, total. A sua presença é pública, entretanto é fluida, esquiva a impoção oficial, reticente ao monumento como antes o corpo foi a fotografia. Enfim, um monumento contemporâneo abstrato.³¹ (Paulo Venancio Filho)

Trabalhar em grande escala requer da artista, além de muitos estudos prévios e maquetes, uma inteligência espacial muito aguçada, a fim do trabalho se encaixar de maneira harmônica no espaço arquitetônico.

Em 2018, Iole apresentou uma exposição com suas maquetes e desenhos no Instituto de Arte Contemporânea – IAC, em São Paulo, (imagem 52) na qual podemos perceber a variedade de matérias que adota em sua pesquisa, como papelão, gesso, tela de galinheiro e chapas metálicas. Conhecer os materiais que a artista utiliza para produzir suas obras propicia um melhor entendimento do seu processo criativo.

³⁰ FREITAS, Iole de. **Algo no espaço, episódio 1: Iole de Freitas**, 2021. 1 vídeo (26:12 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/algonoespaco/>. Acesso em: 22 abr. 2026.

³¹ VENANCIO FILHO, Paulo. **Iole de Freitas corpo/espço**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018 p. 29.

Em uma entrevista, ela comenta: “Talvez eu tenha uma parede branca internalizada aqui, onde, querendo ou não, eu vou configurando aquilo que eu gostaria de construir no espaço real”.³²

Imagem 52 - Vista da exposição *Decupagem* Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo, 2018



Fonte: IAC, São Paulo, 2018

Nos anos 1960 e 1970, no bairro do Bronx, na cidade de Nova York, EUA, jovens da periferia, em especial os oriundos de comunidades latinas e afro-americanas, começam a usar tinta spray para pintar paredes dos bairros e vagões dos trens com símbolos e seus próprios apelidos, como forma de protesto, marcação de território ou simplesmente por pura expressão pessoal.

Particularmente, eu aprecio muito um estilo conhecido como Wildstyle (imagem 53), ou estilo selvagem (nossa tradução), que constitui uma evolução complexa da escrita das ruas, em que as letras são sobrepostas e entrelaçadas a tal ponto que se tornam quase uma abstração, ilegíveis para quem não está familiarizado com o estilo, cujas formas são cheias de curvas e setas carregadas de intenções tridimensionais.

³² FREITAS, Iole de. **Algo no espaço, episódio 1: Iole de Freitas**, 2021. 1 vídeo (26:12 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/algonoespaco/>. Acesso em: 22 abr. 2026.

Imagem 53 - Representação de tipografia Wildstyle



Fonte: inteligência artificial

Passadas décadas do surgimento do grafitti, mais precisamente no início dos anos 2000, Rodrigo Sassi (São Paulo, SP, 1981), um jovem adolescente da zonal sul de São Paulo, iniciou suas incursões na cidade com o propósito de se expressar por meio de grafittis e intervenções urbanas. Por conta de sua formação acadêmica – formou-se em Artes Visuais na Faculdade Armando Alvares Penteado – FAAP em 2006 – e por ter trabalhando como assistente de alguns artistas visuais, Rodrigo criou um repertório de referências artísticas mais complexas e elaboradas, que o levaram a transformar essas intervenções urbanas em esculturas com uma linguagem cada vez mais contemporânea.

Mas como nosso cérebro sempre recorre a experiências passadas quando começamos a produzir algo novo, o artista instintivamente se apropria de qualidades formais e estéticas do grafitti em seus trabalhos atuais, como, por exemplo, a parede que é usada como ponto de partida e serve como suporte de suas esculturas. Em suas obras, são vergalhões de ferro e de compensado de madeira que fazem os contornos da forma, substituindo as latas de spray.

Nesse diálogo, o artista consegue transmitir a sensação de leveza e flexibilidade na superfície rígida do concreto armado, enquanto que nos espaços vazios das formas consegue captar a incidência de luz que, por sua vez, gera sombras que conferem volume à obra. Nessa sucessão de gestos e escolhas do artista, a forma cria volumes que se projetam no espaço por meio de sua materialidade, dando a ilusão ou a percepção de estarmos diante de algum tipo de escrita ou caligrafia impossível de ser decodificada. Esse feito é visível no trabalho *Queda suave* (imagem 54).

Imagem 54 - *Queda suave*, 2021 Madeira, concreto, ferro e pedras portuguesas 185 x 382 x 37 cm



Fonte: Rodrigo Sassi, 2021

Vale lembrar que, do início até meados da segunda década dos anos 2000, a cidade de São Paulo sofre um processo acentuado de verticalização urbana que gera muito material de descarte que era facilmente encontrado em caçambas por todos os lados. Isso acaba tendo reflexo na forma como jovens artistas se apropriam de tal materialidade, como é o caso de Rodrigo.

Parafraseando Antoine Lavoisier (Paris, França, 1743 – 1794): “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. Grande parte do corpo da obra de Rodrigo é produzido com os materiais recolhidos nos canteiros de obras espalhados pela cidade. O que, para muitos, pode parecer a destruição das memórias urbanas, por outro lado, pode significar a transformação dessas memórias.

Minha obra fala muito sobre uma arquitetura transitória, que hoje está lá, amanhã não mais. Essa dinâmica que eu vivo em São Paulo foi o que me despertou a criar arquiteturas feitas dos restos de canteiros de obras. Isso só acontece porque algo foi derrubado para algo ser criado. Em poucos casos isso se mostra positivo, vislumbrando um avanço em nossa sociedade, mas, em sua maioria, o descaso com nossa história e falta de preservação se sobressaem. Isso ocorre muito em São Paulo, mas também se aplica a muitos outros lugares, como Recife. Na Europa, já não ocorre tanto. Isso vai da dinâmica de cada lugar. Eu falo sobre o que me cerca e por isso crio algo verdadeiro.³³ (Rodrigo Sassi)

³³ BOTELHO, Carol. Rodrigo Sassi e a arte sobre canteiros de obra. **Revista Continente**, 5 maio 2025. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/artes-visuais/rodrigo-rossi-e-a-arte-sobre-canteiros-de-obra>. Acesso em: 29 mar. 2026.

Urbanistas que atuam em centros urbanos ao redor do mundo estão sempre em busca de deixar o espaço público mais confortável, funcional, seguro, com objetos esteticamente pensados para organizar a paisagem urbana. Esses objetos, como bancos, lixeiras, poste de luz e ponto de ônibus, são conhecidos como “mobiliário urbano”. Não se sabe ao certo precisar quando e quem formulou tal termo. Mas sua primeira implantação em larga escala é atribuída ao empresário francês Jean-Claude Decaux (Beauvais, França, 1937 – Paris, França, 2016), na cidade de Lyon, França, em 1964.

Faço essa breve introdução para dizer que, em dado momento, diversos artistas, principalmente os que estabelecem relações próximas com a escultura, começaram a pensar suas práticas para além dos espaços museológicos e passaram a criar trabalhos que dialogam e interagem com a cidade.

Acredito que por conta da materialidade de sua obra, não demoraria até que Rodrigo começasse a fazer suas primeiras experiências no que podemos chamar mobiliário urbano. Em *Escultura parcialmente funcional* (imagem 55), o artista desdobra elementos da sua produção, se aproximando de maneira mais íntima da arquitetura e do design no que diz respeito à funcionalidade. Instalado na ciclovia às margens do rio Pinheiros, na cidade de São Paulo, o trabalho exprime a brutalidade do concreto armado, com refinadas formas orgânicas. A obra tem a função de um banco, um ponto de descanso para quem está fazendo um percurso de bicicleta, uma pausa o caos urbano.

Imagem 55 - *Escultura artificialmente funcional*, 2021 Concreto armado 320 x 500 x 420 cm



Fonte: Rodrigo Sassi, 2021

Há cerca de 3500 a.C., baixa Mesopotâmia, local onde hoje está localizado o Iraque, um povo conhecido como Sumérios desenvolveu um dos sistemas de escrita mais antigos do mundo. A escrita conhecida como cuneiforme (imagem 56) foi desenvolvida por meio de um processo escultórico que se inicia com a incisão de símbolos em argila com uma ferramenta de ponta triangular, formando traços horizontais, verticais e oblíquos em uma placa úmida, que depois foi secada ao sol ou com fogo. Esse feito ancestral evoluiu e abriu caminho para a escrita moderna com a qual nos comunicamos hoje.

Imagem 56 - Modelo de escrita cuneiforme



Fonte: BBC, 2022

Não é de hoje que os humanos expressam o desejo de se comunicar de maneira não verbal. Além da escrita, a arte também é uma ferramenta muito útil, principalmente quando temos a necessidades de expressar sentimentos abstratos.

Nos tempos em que vivemos, não causa espanto a ninguém dizer que “conhece” o trabalho de um artista pelas redes sociais. E foi depois de ver uma postagem no Instagram de uma amiga que tive meu primeiro contato com a produção da artista baiana Rebeca Carapiá (Salvador, BA, 1988). Passei a acompanhar de forma virtual sua pesquisa, ato que costumo fazer quando me deparo com uma produção focada em escultura, principalmente de quem não faz parte do circuito sudestino de arte.

Em novembro de 2020, tive a oportunidade de ver pessoalmente sua obra e conhecê-la na Galeria Leme, em São Paulo, por ocasião da exposição individual intitulada *Como colocar ar nas palavras* (imagem 57).

Imagem 57 - Vista da exposição *Como colocar ar nas palavras* Galeria Leme, São Paulo, 2020



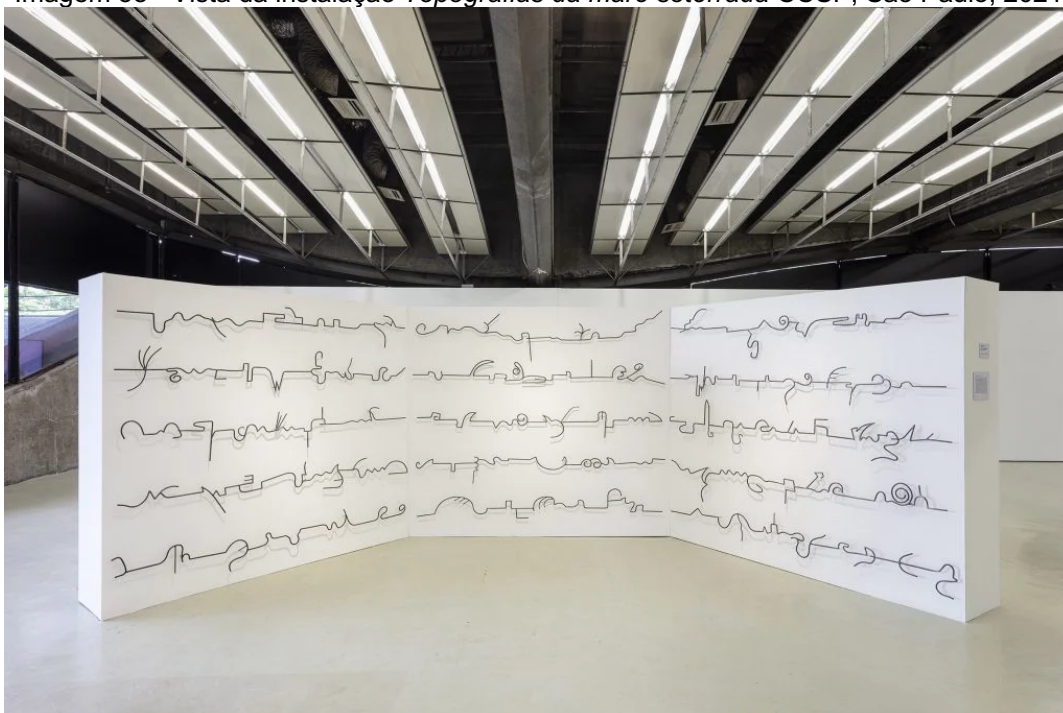
Fonte: Rebeca Carapiá, 2020

Nas aulas de arte aprendemos que escultura é a arte de criar formas e volumes tridimensionais, por meio dos processos de modelagem – que consiste na adição de massas –, ou por processos de talha – que é a subtração de materiais como blocos de mármore ou alguma espécie de madeira.

Entendo que a artista subverte muitas convenções clássicas da prática escultórica, tanto em sua fatura, trocando formões, cinzeis e estecas por maçarico, cilindros de gás argônio (Ar) e gás carbônico (CO²), somados a tubos e barras de metais como ferro e cobre. Vale mencionar que tal atividade é usualmente associada ao trabalho masculino por demandar à força física.

Contudo, vencer uma batalha não é sobre força, e sim sobre a sapiência de usar forças contrárias a seu favor – como uma luta de jiu-jitsu. E isso Carapiá faz com requinte e vigor, quando, com auxílio do fogo, transforma a rigidez dos metais em silhuetas sensíveis de linhas e contornos harmônicos ou até mesmo em um vocabulário particular com palavras suspensas no ar, como um poema visual. É o que se observa na instalação *Topografias da maré soterrada* (imagem 58), apresentada no Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo – CCSP em 2021.

Imagem 58 - Vista da instalação *Topografias da maré soterrada* CCSP, São Paulo, 2021



Fonte: Rebeca Carapiá, 2021

Recordo que no início de um dos semestres de aula no Instituto de Arte da UNESP, quando estávamos fazendo um “bota fora” a fim de abrir espaços no ateliê para que houvesse um ambiente confortável para os alunos que estavam ingressando na disciplina, alguém doou vários pedaços de arame e de ferro de espessura fina que facilmente poderiam ser alterados de sua forma original com as mãos. Guardei aquele material, pois sabia que ele poderia ser útil em algum momento. Passadas algumas semanas, fui percebendo o desinteresse de alguns alunos na aula, e fui tentando entender o porquê. Até que um dia descobri que não era falta de interesse, mas sim pouca experiência e habilidade para pensar em massa e forma.

Como muitos dos estudantes tinham habilidades gráficas pelo fato de que um dos requisitos para o ingresso na maioria das faculdades de artes é saber desenhar, fiz uma aula expositiva mostrando artistas que potencializam a ideia de desenho no espaço. Na aula seguinte, fui até o depósito e peguei diversos pedaços de arame e ferro e propus uma aula diferente: pedi para que eles desenhassem com os arames, que criassem formas, silhuetas, ou o que viessem em suas cabeças. Os resultados foram surpreendentes, e muitos deles descobriram que a linha também é um elemento fundamental para a prática escultórica, como podemos observar em alguns exemplos de trabalhos desenvolvidos em sala de aula (imagem 59).

Imagem 59 - Registro de trabalhos realizados pelo estudante Henrique Vidigal, por meio de exercício de composição tridimensional com linhas.



Fonte: Autor, 2023

7 EQUILÍBRIO E GRAVIDADE

Na Grécia antiga, um escultor chamado Polykleitos (Grécia, 490 d.C. – 420 d.C), ou Policleto de Argos, como popularmente é conhecido, ganhou fama e notoriedade após escrever um tratado teórico intitulado *Cânone*, em meados dos anos V a.C. A palavra cânone significa regra, norma ou padrão, baseado na simetria, equilíbrio e proporções de beleza do corpo humano.

Cito Policleto para dizer que tanto para produzir e observar um objeto nos deparamos com certos cânones, pois as ideias de equilíbrio e gravidade na escultura não são meramente formais, elas são de ordem física e prática. O equilíbrio acontece na distribuição física ou visual de peso, e a gravidade na força que dá peso a esses objetos. Cada um desses objetos possui um centro de gravidade, qualidade necessária para que um objeto tridimensional consiga se manter estável, por meio de sua própria configuração estrutural como matéria, volume e peso.

Com o surgimento da arte moderna no início do século XX, artistas começam a desafiar o eixo de gravidade de seus trabalhos, inserindo elementos que desestabilizavam a ideia de equilíbrio, principalmente na maneira com que lidavam com a base e o seu ponto de apoio.

A base branca sempre foi um grande incômodo para mim, então tentei buscar maneiras de subverter essa condição quase imposta à qual esculturas de escalas não monumentais são submetidas.

Em 2013, por ocasião da exposição individual *Ensimesmados* (imagem 60), que realizei na galeria Casa Triangulo, em São Paulo, comecei a desenvolver trabalhos em que a base da escultura era incorporada à figura, de maneira que a obras atingissem sua autonomia gravitacional no espaço.

Imagem 60 - Vista da exposição *Ensimesmados* Casa Triangulo, São Paulo, 2013



Fonte: Flavio Cerqueira, 2013

O maior desafio desta exposição foi a produção da obra que tem como título *Pretexto para te encontrar* (imagem 61). Nesta escultura, trabalho com a ideia de equilíbrio estável, ou seja, quando o objeto retorna em sua situação de equilíbrio após ser afastado desta posição.

Eu sabia que no meio do espaço expositivo da galeria passava uma viga de suspensão que era encoberta pelo teto de gesso. Minha primeira ideia foi a de usar essa viga como ponto de apoio da escultura. Os balões produzidos em bronze são fixados nesta viga e os cabos de aço, que os conectam à figura, a deixam suspensa no espaço, oscilando livremente devido à gravidade, como um pêndulo – uma tentativa de inverter o ponto de apoio e o eixo de gravitacional da escultura.

O objetivo, portanto, era desenvolver novos procedimentos na minha prática que ampliassem a maneira com que minhas esculturas se relacionam com o espaço, articuladas às minhas habilidades técnicas de montagem.

Imagem 61- *Pretexto para te encontrar*, 2013 Pintura automotiva sobre bronze e cabos de aço
209 x 50 x 50 cm



Fonte: Autor, 2013

Um movimento similar e de continuidade a essa forma de pensar a escultura foi a produção do trabalho *Ninguém nunca esquece* (imagem 62). Neste caso, a parede se torna o ponto de apoio, criando uma tensão física entre os elementos da escultura no espaço e gerando a sensação de instabilidade acentuada. Toda vez que eu apresento este trabalho, muitos acham que a escultura pode desabar a qualquer momento.

O peso é um valor importante na construção de uma escultura. Não que ele seja uma qualidade mais importante que as outras, como a leveza nesse caso. Mas essa característica provoca uma sensação humana e instiga a ideia de perigo. A escultura inaugura um espaço inédito – nem chão, nem parede, em suspensão no ar.

Imagem 62 - *Ninguém nunca esquece*, 2014 Bronze 80 x 125 x 35 cm



Fonte: Autor, 2014

Esse é um trabalho em que suas próprias questões físicas e estruturais não se desvinculam de sua semântica. A escultura desce do pedestal, rompe com a tradição da verticalidade e, para que ela aconteça de maneira harmônica no espaço, recorro ao equilíbrio visual, partindo de seu eixo gravitacional como uma alternativa para entender como aquele objeto se mantém de pé.

Eu sempre gostei de um pouco de bagunça. Não se trata de ordem ou desordem. Eu disse uma bagunça. Tudo o que está ao seu alcance está sendo misturado e mexido de tal forma que eu possa perdê-lo e depois reencontrá-lo. Encontrar, recuperar algo perdido e, então, encontrar algo novo em algo antigo. É como a luz, boa e velha luz, sempre nova.³⁴ (Tunga)

Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão (Palmares, PE, 1952 – Rio de Janeiro, RJ, 2016), conhecido como Tunga, tem uma vasta produção artística, principalmente de esculturas e instalações. Seus trabalhos, a meu ver, são espécies de enigmas visuais, um ponto de partida para discussões sobre questões formais, literárias, psicanalíticas alquímicas e até mesmo sensoriais; mas sem um ponto de chegada ou conclusão, o que contraria os preceitos racionalistas construtivos de que toda obra de arte tem por objetivo significar algo relacionado ao mundo real.

Na obra *True Rouge* (imagem 63), instalada no pavilhão do artista no Instituto Inhotim, localizado na cidade de Brumadinho, em Minas Gerais, objetos de laboratório como tubos de ensaio, ampulhetas e balões volumétricos são somados a esponjas do mar, bolas de bilhar e pedaços de barra de ferro. Todos esses objetos são da cor vermelho sangue e interligados e suspensos por redes, similares às usadas por pescadores. A estrutura, composta de três peças de madeira, sustenta dezenas de redes que possuem uma trama aberta, conferindo ao todo uma transparência que potencializa essa qualidade intrínseca dos vidros. Essa massa de volumes no espaço remete a uma grande marionete vermelha, equilibrada perfeitamente pela força gravitacional.

³⁴ TUNGA. **Tunga: barroco de lírios**. São Paulo: Cosac Naify, 1997, p. 7.

Existem vários meios de se conceber objetos de linguagem tridimensional, um deles é por meio da junção e suspensão de objetos, o que pode ter como consequência características instáveis como: tensão, impermanência, equilíbrio, desequilíbrio, gravidade, risco eminente, atração e destruição. Na obra de Tunga, elementos do corpo estão sempre presentes, então, no dia da inauguração, a instalação contou com um ato performático, composto por um grupo de atores nus que interagiam com as peças dos trabalhos.

Imagem 63 - *True Rouge*, 1997 Redes, madeira, vidro soprado, perolas de vidro, esponjas do mar, bolas de sinuca, bolas de cristal 1315 x 750 x 450 cm



Fonte: Tunga, 1997

Em certa ocasião, Tunga e o escritor Simon Lane começaram a trabalhar juntos, ainda que a direção não houvesse sido previamente definida. Depois de um período de experimentação, Simon precisou retornar a Inglaterra e a colaboração entre os dois artistas pareceu não se completar. Em seguida, Simon enviou a Tunga um poema intitulado: “True Rouge”. Parecia que todo o trabalho que Tunga estava desenvolvendo na ausência de Simon encontrava sua identidade precisa. Para celebrar o reencontro, Tunga, Simon e Cordelia, na época esposa de Tunga, utilizaram um estúdio emprestado em Hoxton Square, Londres, e convidaram amigos para assistir uma performance na qual foram oferecidas sopas extraordinárias feitas de morango, carne, cenoura, beterraba e vinho. Os espectadores, ao ingerirem os líquidos vermelhos, revestiam suas entranhas.³⁵ (Catherine Lampert)

³⁵ LAMPERT, Catherine. *True Rouge* (1996). In: **Tunga**. São Paulo: Cosac Naify, 2019, p. 227.

Se tem um elemento que é caro para a maioria dos escultores, esse elemento é o material. É a escolha do material que vai dar um norte ao trabalho e conduzir a narrativa de tal produção. O artista brasileiro radicado em Porto Alegre, Tulio Pinto (Brasília, DF, 1974) decide e assume trabalhar com materiais conflitantes por sua própria natureza. O conflito matérico rege sua prática desde o início.

Na década de 1950, o sociólogo americano Robert Francis Winch (Lakewood, EUA, 1911 – Honolulu, EUA, 1977) defendia a teoria de que pessoas buscam pessoas com características complementares às suas para se relacionar, popularizando a frase “os opostos se atraem”. Na física essa teoria também se aplica por meio do cálculo do valor de dois corpos. Para o engenheiro físico Charles-Augustin de Coulomb (Angoulême, França, 1736 – Paris, França, 1806), o valor obtido entre a força de atração ou de repulsão entre tais corpos despreza o tamanho do objeto se comparada à distância entre eles. Essa teoria ficou conhecida como a Lei de Coulomb.

Tive a oportunidade de acompanhar a produção de Tulio desde o início, pois somos artista da mesma geração e participamos de exposições coletivas em início de trajetória. Então consigo perceber a evolução formal e estética da produção do artista. Em suas primeiras experiências com escultura, o artista explorava o material até o esgotamento de suas qualidades físicas. Na escultura *Tempo-ciclo de 31 dias* (imagem 64), um balão de borracha serve de apoio para um bloco de concreto. Mas, no decorrer da exposição, as qualidades mecânicas do balão são perdidas e, no final, a escultura já não é a mesma daquela do dia da abertura. O que levou o artista a fazer registros fotográficos do processo de mudança de estado de sua forma.

Imagem 64 - *Tempo - ciclo de 31 dias*, 2010 Bloco de concreto e balão de borracha 160 x 37 x 60 cm



Fonte: Tulio Pinto, 2010

É o peso que dá sentido à ausência de peso.³⁶ (Isamu Noguchi)

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 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? ³⁷ (Tulio Pinto)

Para artistas que lidam com equilíbrio e gravidade em suas práticas, é comum que algumas ideias ou configurações formais sejam reproduzidas por diferentes tipos de materiais até que o risco iminente de queda seja descartado. Em *Cumplicidade #12* (imagens 65 e 66), o artista repete o uso do bloco de concreto, mas dessa vez substituí o balão pelo vidro soprado, material que possui uma grande resistência, o que pode parecer contraintuitivo.

³⁶ NOGUCHI, Isamu apud GEORGE, Herbert. **The Elements of Sculpture**. New York: Phaidon Press, 2014, p. 191.

³⁷ Conversa entre Tulio Pinto e Lucas Costa realizada em maio de 2021 para a tese de doutorado de Lucas Costa

Imagens 65 e 66 - *Cumplicidade #12*, 2023 Bloco de ferro e vidro soprado 160 x 43 x 41 cm



Fonte: Tulio Pinto, 2023

Ao inclinar o eixo central de modo que o centro de gravidade se afasta da vertical, Tulio propõe a escultura *Diagonal* (imagem 67), em que acomoda uma placa de concreto na parede e, com uma distância de aproximadamente nove metros, posiciona uma segunda placa, ambas tensionadas por um tecido. À medida que o centro de gravidade da segunda é alterado, a placa vai se inclinando até alcançar o ângulo necessário para que a massa vertical mantenha sua estagnação instável.

Os limites estruturais, instabilidade física, tensões materiais e visuais são chaves importantes para fazer uma leitura da produção de Tulio, mas nada se compara à experiência de observar o trabalho *in loco*. A busca por descobrir os truques elaborados pelo artista para manter aquelas placas de pé soma-se à inquietação e ansiedade de saber que aquela placa pode desabar no chão a qualquer momento.

Imagem 67 - *Diagonal*, 2011 Placas de concreto e tecido 146 x 900 x 30 cm



Fonte: Tulio Pinto, 2011

Os trabalhos e os assuntos abordados nesse capítulo me serviam de fio condutor para fazer com que os alunos refletissem sobre a potencialidade das tensões criadas entre múltiplos objetos ou formas, induzindo-os a experimentar os materiais até o esgotamento de suas possibilidades mecânicas, ou até mesmo a maneira como esses materiais podem ser expostos no espaço, usando a força gravitacional ou de equilíbrio para sustentar as formas ou objetos.

8 O LUGAR E O ESPAÇO

Uma obra de arte, quando exposta em uma galeria, perde seu impacto e se transforma em um objeto portátil, separado do mundo exterior.³⁸ (Robert Smithson)

Com o lugar, nosso foco se expande do objeto para o ambiente mais amplo que a rodeia. O ambiente em que uma escultura se encontra é ativo ou passivo.

No sentido ativo, o ambiente do objeto desempenha um papel significativo na forma como interpretamos uma determinada escultura. Os dois estão tão interligados que é impossível separar um do outro sem destruir o sentido da obra como um todo. Esculturas nas quais lugar e objeto são um só são frequentemente chamadas obras específicas para o local, ou de *site specific*. Um ambiente passivo significa que o local ao redor do objeto é secundário a isso. Mas isso não significa que o lugar possa ser totalmente separado do significado. A mesma escultura, quando vista em diferentes ambientes, pode ter seu significado alterado. Em um esforço para eliminar essas distrações, de modo que a atenção do espectador se concentre diretamente no objeto, as práticas expositivas adotaram o ambiente passivo por excelência: O cubo branco. Esses espaços bem iluminados e impecáveis podem ser encontrados em quase todos os museus ou galerias de arte contemporânea. Mas, mesmo aqui, é preciso estar atento: a forma como a escultura é exibida, sempre, influencia a maneira como o espectador a compreende.

A relação entre localização, objeto e significado é complexa e as diversas formas pelas quais o lugar, pode influenciar o significado não são totalmente avaliados. Por exemplo, até que ponto somos capazes de separar a cultura caráter de um museu a partir da nossa reação emocional e estética a um objeto visto dentro dela? O ambiente que rodeia uma escultura nunca é neutro. Contém histórias passadas e presentes que, tanto de forma sutil quando evidente, um significado de influência (Herbert George).³⁹

A mesma escultura, quando vista em diferentes ambientes, pode ter seu significado alterado. Em um esforço para eliminar essas distrações, de modo que a atenção do espectador se concentre diretamente no objeto, as práticas expositivas adotaram o ambiente passivo por excelência: O cubo branco.

Refletindo sobre os escritos do professor Herbert George (Seattle, EUA, 1940) no que diz respeito à maneira como o lugar em que a escultura é instalada influencia em sua narrativa e nas possíveis leituras, me lembro de quando eu estava produzindo trabalhos para uma exposição que aconteceu na cidade de São Paulo em 2016, intitulada *Se precisar, conto outra vez*. A galeria que recebeu a mostra, localizada no bairro dos Jardins, uma das regiões mais nobres da cidade, é caracterizada por ruas arborizadas e calçadas largas, mas nelas esconde-se algo importante, mas pouco discutido. Elas homenageiam homens que escravizavam pessoas tais como: avenida

³⁸ SMITHSON, Robert apud GEORGE, Herbert. **The Elements of Sculpture**. New York: Phaidon Press, 2014, p. 191.

³⁹ GEORGE, Herbert. *Ibidem*, p. 191.

Brigadeiro Luís Antônio, um grande proprietário de terras militares e pessoas escravizadas, rua Peixoto Gomide, que cometeu feminicídio contra a própria filha e depois se suicidou, ou rua Raposo Tavares, que liderava bandeirantes responsáveis por escravizar indígenas.

No processo de produção desta exposição estavam acontecendo movimentações que culminaram no golpe político contra a então presidente Dilma Rousseff. Ao mesmo tempo, a extrema direita brasileira estava elegendo novos heróis como salvadores da pátria. É de conhecimento de muitos que o bronze, enquanto material nobre, esteve por séculos a serviço dos bustos e monumento comemorativos, sempre homenageando pessoas ou momentos heroicos. Foi quando eu decidi fazer um busto em escala monumental, tombado na calçada em frente à galeria. O trabalho se chamava *Tinha que acontecer (cabeça de Bandeirante)* (imagem 68). A ideia era fazer uma reflexão e fomentar um debate sobre a necessidade de eleger novos heróis em pleno século XXI, principalmente no bairro em que se situa a galeria, onde a adesão de moradores ao golpe era majoritária.

A minha intenção era criar uma espécie de antimonumento, ou *conter-monument*, conceito criado pelos artistas Jochen Gerz (Berlim, Alemanha, 1940) e Esther Shalev-Gerz (Vilnius, Lituânia, 1948) entre as décadas de 1980 e 1990, na Alemanha. Conceito esse que problematiza a prática de monumentos e a construção da memória pública no que tange tensões sociais.

Imagem 68 - *Tinha que acontecer (cabeça de Bandeirante)*, 2016 Bronze 135 x 250 x 160 cm



Fonte: Autor, 2016

Passados alguns anos, o trabalho foi adquirido pela Usina das Artes de Pernambuco, antiga sede da Usina Santa Terezinha, umas das maiores produtoras de Brasil, que encerrou suas atividades no final dos anos 1990. Instalado em um novo lugar, trabalho ganhou novas camadas de leituras. Em seu novo contexto, ele foi posicionado sobre a superfície de um lago (imagem 69), aludindo a fragmentos de um monumento em ruínas que ficou submerso e que só agora foi revelado. A ideia de um anti-herói se manteve, reforçando a referência aos Bandeirantes, mas trazendo mais o contexto do Norte, agregando questões relativas às capitanias hereditárias, grandes latifúndios, monocultura e escravidão.

Imagem 69 - *Tinha que acontecer (cabeça de Bandeirante)*, 2016 Bronze 135 x 250 x 160 cm



Fonte: Autor, 2016

A pintura pode procurar transmitir, num plano bidimensional, a ilusão de espaço, mas é o próprio espaço como uma grandeza percebida que passa a ser a preocupação específica do escultor. Podemos dizer que, para o pintor, o espaço é um luxo; para o escultor uma necessidade.⁴⁰ (Herbert Read)

A extensão contínua na qual todas as coisas se movem ou existem e a distancias entre pontos ou objetos são considerados espaços. O espaço é infinito. O volume é limitado. O uso estético do espaço como um material, mais do que qualquer outro elemento isoladamente, transformou a arte do século XX. Toda escultura é material no espaço real, mas por volta de 1914, algo revolucionário aconteceu. O espaço se tornou um meio de expressão como o barro, o bronze e a pedra, um material que pode ser manipulado e moldado como qualquer outro material escultural.⁴¹ (Herbert Read)

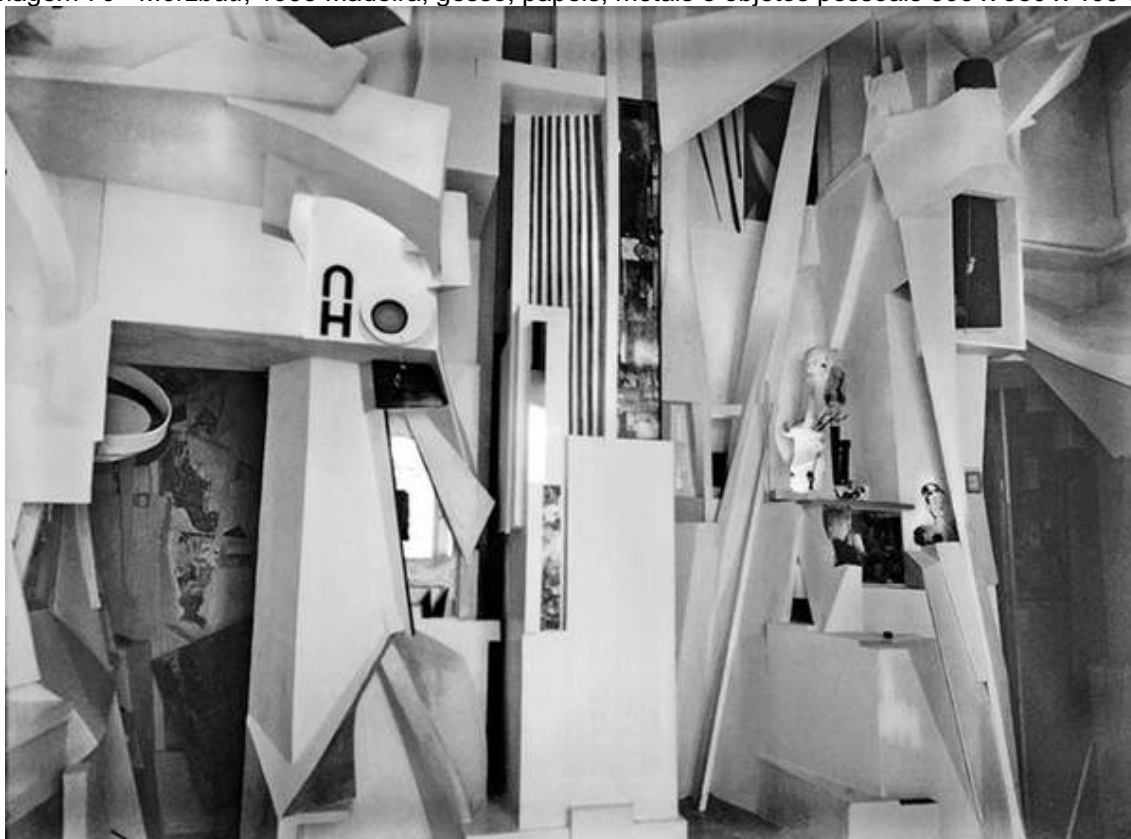
⁴⁰ READ, Herbert apud GEORGE, Herbert. **The Elements of Sculpture**, New York: Phaidon Press, 2014, p. 191.

⁴¹ Ibidem, p. 128.

Uma instalação artística é uma manifestação contemporânea que utiliza o espaço como elemento fundamental, criando ambientes imersivos e sensoriais que o público pode percorrer. Surgidas nos anos 1960, essas obras costumam ser temporárias, concebidas para locais específicos (*site-specific*), misturando materiais variados para provocar reflexões e novas percepções. Entre 1923 e 1937, na cidade Hanôver, Alemanha, o artista alemão Kurt Schwitters (Hanôver, Alemanha, 1887 – Kendal, Reino Unido, 1948) começou a criar, dentro da sua casa, uma estrutura tridimensional a partir de colagens, madeira e gesso de forma bem caótica. Esse trabalho em processo recebeu o nome de *Merzbau* (imagem 70) que significa “construção”.

Para muitos, esse trabalho inaugura uma manifestação da arte contemporânea que conhecemos hoje como instalação, que pode ter caráter efêmero ou ser desmontada e remontada em outros espaços, diferente do que ocorre com manifestações tradicionais como a pintura e a escultura.

Imagem 70 - *Merzbau*, 1933 Madeira, gesso, papéis, metais e objetos pessoais 393 x 580 x 460 cm



Fonte: Kurt Schwitters, 1933

Não me recordo precisamente o ano, mas tenho certeza de ter sido no bairro de Pinheiros, em São Paulo, que eu, um jovem recém-formado no curso de Artes Visuais e com um novo emprego de montador de exposições em uma galeria de arte, iniciei o hábito de visitar espaços de arte do circuito paulista. A primeira exposição em que fui era composta de cadeiras, mesas, escadas e até uma cama. Me recordo da sensação de estranhamento de ver todos aqueles objetos descontextualizados de suas funções e transformados em esculturas alongadas pelo espelhamento das formas.

Passado algum tempo, um grande amigo, o já falecido Paulo Reis (Maragogipe, BA, 1960 – Lisboa, Portugal, 2011), me presenteou com livro que havia sido publicado recentemente pelo selo espanhol Dardo, com o qual ele colaborava com a escolha dos artistas e os textos críticos. Para a minha surpresa, um deles era o livro do professor e artista José Paiani Spaniol (São Luiz Gonzaga, RS, 1960), e logo descobri que aquela exposição que eu tinha visto se tratava de sua individual intitulada *O descanso da sala* (Imagem 71), na extinta Galeria Oeste, em São Paulo, em 2006.

Imagem 71- Vista da exposição *O descanso da sala* Galeria Oeste, São Paulo, 2006



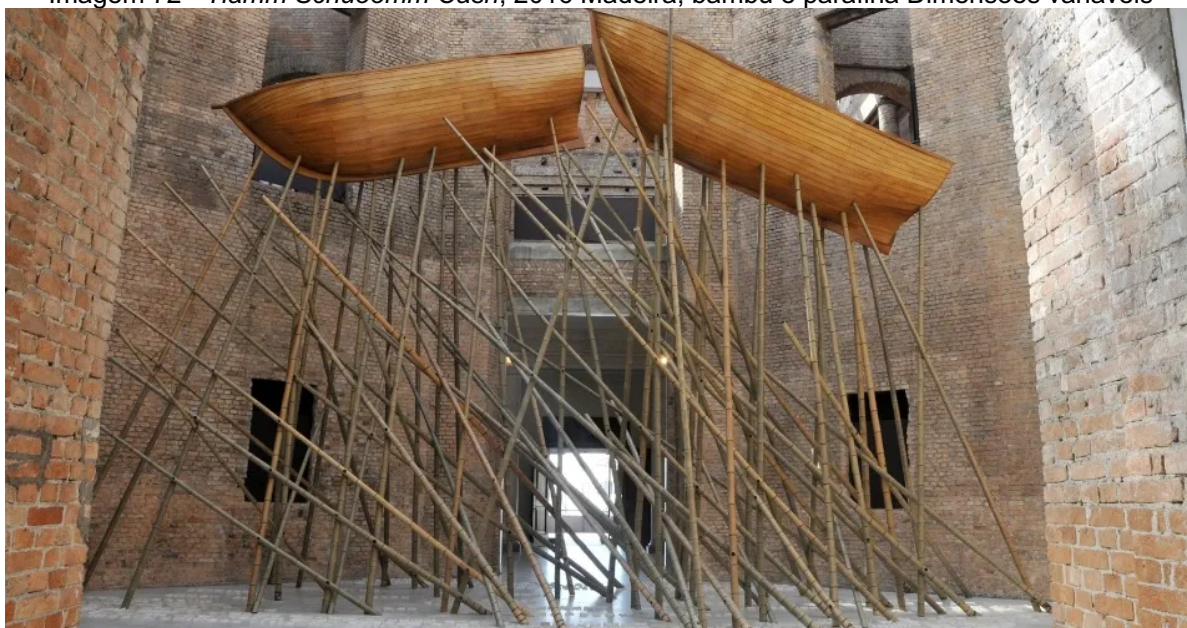
Fonte: José Spaniol, 2006

Os encontros com a trabalho de Spaniol foram frequentes nos anos que se seguiram, até o meu ingresso no mestrado do Instituto de Artes da UNESP e a participação em sua disciplina Práticas Contemporâneas da Instalação e *Site Specific*, que ampliou meu repertório e me possibilitou perceber as sutilezas e os mecanismos de uso do espaço expositivo como parte integrante na concepção de uma escultura ou uma instalação.

Em quatro décadas de trajetória, Spaniol produziu gravuras, pinturas e desenhos e, após uma temporada entre 1990 e 1993 na Kunstakademie Düsseldorf na Alemanha, retornou ao Brasil com uma produção que incluía instalações e objetos. A partir de 2013, toda vez que se aproximava do mar, Spaniol tentava traduzir em palavras a sonoridade das ondas quebrando na praia, o que gerou mais de noventa anotações de onomatopeias.

Essa série de anotações reflete em parte no trabalho *Tiamm Schuoomm Cash* (imagens 72 e 73), apresentado no Octógono da Pinacoteca de São Paulo em 2016.

Imagem 72 - *Tiamm Schuoomm Cash*, 2016 Madeira, bambu e parafina Dimensões variáveis



Fonte: José Spaniol, 2016

Imagem 73 - *Tiamm Schuoomm Cash*, 2016 (detalhe) Madeira, bambu e parafina Dimensões variáveis



Fonte: José Spaniol, 2016

Esse trabalho era composto por dois barcos que foram içados no teto, a fim de encontrar a altura e ângulos perfeitos para sugerir a ideia de movimento das embarcações; dezenas de bambus em linhas verticais e diagonais, que serviram de escoras de apoio, suspendendo os barcos por estas hastes; e uma composição de 31 onomatopeias com letras fundidas em parafina no chão associados a uma peça sonora enfatizam a homenagem ao mar.

A obra suscita diversos caminhos e possibilidades de leitura por meio de narrativas, sejam elas com viés surrealista – sugerindo barcos levitando –, sejam políticas e históricas – referindo-se ao grande número de naufrágios de embarcações que tentavam atravessar o Mar Mediterrâneo naquele ano –, sejam narrativas com um viés poético – associando-se a pinturas de William Turner (Londres, Reino Unido, 1775 – 1851) ou à *Grande onda* de Katsushika Hokusai (Edo, Japão, 1760 – 1849), tanto por suas questões formais quanto práticas, relacionadas ao uso do espaço.

O eixo vertical e a ideia de espalhamento acompanham a prática de Spaniol, como podemos notar na já mencionada exposição de 2006, *O descanso da sala*. O espelhamento está associado a algo imaterial, como o reflexo no espelho ou na transparência da água. Em *Tiamm Schuoomm Cash* o espelhamento é material, a embarcação é duplicada, assim como as hastes de bambu.

O trabalho também sugere o deslocamento do espectador a fim de que ele perceba as nuances das formas, massas, volumes, o espaço entre as hastes de bambus, que muda em determinados pontos de vista, tudo se transforma em uma abstração, perdendo o sentido original das formas.

Caronte carrega a alma úmida
dormente suspenso nas vísceras contorcidas do boi
Um barco morto
Um rio morto
a morte que não existe
cachorro de 3 cabeças
rio de 7 voltas
cão em liberdade⁴²
(Mauricio Adinolfi)

A cidade de São Paulo foi fundada pelos Jesuítas em 25 de janeiro de 1554, em região de elevação topográfica com declives suaves em formato triangular, cercada pelos rios Anhangabaú, Piratininga, hoje conhecido como rio Tamanduateí e rio Pinheiros, todos rios sinuosos que tiveram seus cursos alterados e boa parte deles canalizado em benefício da expansão urbana. As constantes transformações dos fluxos dos rios, suas margens e nascentes, além de alterar a paisagem urbana, moldam a forma de pensar e mexem com o imaginário dos habitantes dessa megalópole construída sobre centenas de rios e córregos canalizados.

E isso não foi diferente com o artista e professor Mauricio Adinolfi (Santos, SP, 1978), que é conhecido por investigar estruturas náuticas históricas, o deslocamento das embarcações nas paisagens e sua ressignificação simbólica. Recém-chegado à São Paulo em 2003, Adinolfi fazia um percurso muitas vezes caminhando de sua residência, no centro da cidade, até o seu emprego como professor em um colégio, na região do Parque Dom Pedro. O que o fez refletir sobre o curso dos rios da cidade e questões subjetivas, como a vida que existe dentro desses rios, e a morte resultante

⁴² ADINOLFI, Mauricio. **Caronte 7 voltas**, 2021-22. Disponível em: <https://www.mauricioadinolfi.com/projetos/caronte/01.html>. Acesso em: 7 maio 2026.

da canalização e conversão em esgoto. Fatos que desencadearam reflexões para a produção do trabalho *Caronte 7 voltas*, em 2021 (imagem 74), produzido especialmente como *site-specific* para o Beco do Pinto, aparelho cultural localizado em uma passagem entre a Casa numero um e o Solar da Marquesa, no centro da cidade de São Paulo (ambos atrelados ao Museu da Cidade da Cidade de São Paulo).

Imagem 74 - *Caronte 7 voltas*, 2021 Barco de madeira, talha manual, motor bomba d'água, 120m de encanamento, água desviada de nascente, estrutura de madeira e ferragens Dimensões variáveis



Fonte: Mauricio Adinolfi, 2021

Caronte 7 voltas, que alude à tradição das fontes ornamentais, é uma instalação composta pelos destroços da proa de um antigo barco de madeira suspenso por uma talha, a uma altura de sete metros aproximadamente. Ela ainda usa um sistema hidráulico para bombear água de uma nascente que deságua no rio Tamanduateí. O fluxo da água bombeada escorre por dentro da estrutura da embarcação, retornando o curso natural ao rio canalizado. O título do trabalho faz menção a Caronte, figura da mitologia grega, o barqueiro do submundo, responsável por conduzir as almas dos mortos através do rio Aqueronte até Hades e à última das sete voltas desse rio que, no passado, era sinuosos e transpassava o local onde o trabalho foi instalado.

A região onde está *Caronte 7 voltas* faz parte de uma geografia historicamente alterada de acordo com necessidades e justificativas do desenvolvimento da cidade, sofrendo transformações constantes e nem sempre organizadas, privilegiando a ocupação automotiva, pavimentação e canalização dos rios, trazendo vários problemas ambientais e sociais. Antes dessas políticas urbanísticas, o rio Tamanduateí serpenteava a região dando sete voltas numa área entre o Mosteiro São Bento e o Beco do Pinto, irrigando e alimentando a vegetação. Durante os períodos intermináveis de obras, acabou por sofrer seguidos aterros e retificação de curso, o que resultou na situação atual de um rio quase morto.⁴³

Apresentar a produção de artistas que refletem e pensam possibilidades do uso do espaço é de grande importância para as discussões com os estudantes em sala de aula. Eu percebo que, a partir do momento que eles entendem que não há limites entre o objeto produzido e o mundo, um portal se abre e os espaços físicos do Instituto de Artes se convertam um lugar expositivo em potencial (imagem 75).

⁴³ Contextualização do local onde o trabalho foi instalado. Disponível em: <https://abcdoabc.com.br/instalacao-no-beco-do-pinto-questiona-desenvolvimento-urbano-na-area-central-de-sao-paulo/>. Acesso em: 6 maio 2026.

Imagem 75 - Trabalho realizado pela estudante Nabila Mustapha e instalado nas dependências do IA – UNESP.



Fonte: Autor, 2023.

9 Considerações finais

Nada é um erro. Não há vitória e não há falha, só há o fazer.⁴⁴ (Corita Kent)

Muito do que sei sobre arte, em especial escultura, aprendi com os meus colegas artistas, alguns deles citados nesse trabalho, e por profissionais especialistas como os técnicos da fundição.

Durante pouco mais de quatro anos, frequentei o Instituto de Arte da UNESP como estudante ao realizar as disciplinas obrigatórias do curso, ou na posição de docente. Ao preparar e ministrar disciplinas e coletar dados e materiais para o desenvolvimento dessa tese, percebi a importância de docentes artistas com experiência prática ao lecionar. Pois observei que estudantes que tinham experiências prévias com docentes que aplicavam apenas dados científicos e teóricos não obtinham o mesmo aproveitamento e engajamento para resolver e refletir sobre problemas reais, nos quais erros e acertos constituem um aprendizado autônomo.

Apresentar referências para aumentar o repertório e interesse dos estudantes, propor exercícios para extrair e aproveitar ao máximo as habilidades do docente e refletir em conjunto sobre algo que estava pronto, apontando honestamente os pontos de fragilidades para o amadurecimento diante de críticas, foram estratégias que julgo eficazes para a preparação de uma base sólida na construção de uma produção prática e teórica no campo das artes. Por esse motivo, a banca desta tese de doutorado foi composta por artistas/professores, que dedicam suas carreiras, não só às suas práticas pessoais, mas também a compartilhar suas experiências de êxitos e fracassos a fim de preparar e renovar o que conhecemos como cenário da arte contemporânea brasileira.

Considero que a valorização da experiência prática do docente, ou seja, do docente artista – especialmente em um momento em que a universidade pública passa por tantos ataques e desmantelamento –, é imprescindível para sua própria existência e para a formação de artistas.

E, por fim, entendo que não se ensina a alguém fazer arte; mas ao se deparar com perguntas e problemas, se aprende a fazer arte.

⁴⁴ Regra 6 do famoso cartaz **Rules for Students and Teachers** de Corita Kent.

10 REFERÊNCIAS

ACOSTA Daniel. **Daniel Acosta**. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.

ACOSTA, Daniel, **Estimado selvagem (leão)**, 2008. MDF, compensado e fórmica, 135 x 170 x 15 cm. Disponível em: <https://daniel-acosta.art.br/trabalhos/estimado-selvagem-leao>. Acesso em 23: mar. 2026.

ACOSTA, Daniel. **Estimado selvagem (leopardo)**, 2008. MDF, compensado e fórmica, 135 x 170 x 15 cm. Disponível em: <https://daniel-acosta.art.br/trabalhos/estimado-selvagem-leopardo>. Acesso em 23 mar. 2026.

ACOSTA, Daniel. **Laguinho**, 1999. Compensado e fórmica, 12 x 150 x 130 cm. Disponível em: <https://daniel-acosta.art.br/trabalhos/laguinho>. Acesso em: 23 mar. 2026.

ACOSTA, Daniel. **Topocampo (quadrado)**, 2021. MDF, compensado e fórmica, 60 x 60 x 6 cm. Disponível em: <https://www.vervegaleria.com/artistas/daniel-acosta/#galeria>. Acesso em 23 mar. 2026.

ADINOLFI, Mauricio. **Caronte 7 voltas**, 2021. Barco de madeira, talha manual, motor bomba d'água, 120 metros de encanamento, água desviada de nascente, estrutura de madeira e ferragens, dimensões variáveis. Disponível em: <https://www.mauricioadinolfi.com/projetos/caronte/01.html>. Acesso em: 07 maio 2026.

ADINOLFI, Mauricio. **Homem inundado**, 2020. Tese (Doutorado em Arte). Instituto de Arte – UNESP, São Paulo, 2020.

ALBERS, Joseph. **Homage to the Square: Apparition**, 1959. Óleo sobre masonite, 120 x 120 cm. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/josef-albers>. Acesso em 23 mar. 2026.

ARAUJO, Emanuel. **Ancestralidade dos símbolos**. São Paulo: MASP, 2018.

ARAUJO, Emanuel. **Gravura de armar**, 1972. Xilogravura, 105 x 75 cm. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/emanuel-araujo-a-ancestralidade-dos-simbolos-africa-brasil>. Acesso em: 23 mar. 2026.

ARAUJO, Emanuel. **Gravura de armar**, 1972. Xilogravura, 62 x 101 cm. Disponível: <https://www.newcitybrazil.com/2018/05/22/renaissance-man-museu-afro-brasil-founder-emanuel-araujo-discusses-his-career-on-the-occasion-of-his-masp-show/>. Acesso em: 23 mar. 2026.

AUTORIA DESCONHECIDA. **Artemis**. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1294977025295986&set=a.115681746558859>. Acesso em: 4 abr. 2026

BERNINI, Gian Lorenzo. **Beata Ludovica Albertoni**, 1671-1674. Mármore, 210 x 90 cm. <https://tendimag.com/2018/10/15/dobras-de-sofrimento/09-gian-lorenzo-bernini-beata-ludovica-albertoni-1672-1674/>. Acesso em: 25 mar. 2026.

BOTELHO, Carol. Rodrigo Sassi e a arte sobre canteiros de obra. **Revista Continente**. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/artes-visuais/rodrigo-rossi-e-a-arte-sobre-canteiros-de-obra>. Acesso em: 29 mar. 2026.

BRANCUSI, Constantin. **Coluna infinita**, 1938. Ferro fundido, 300 cm. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/constantin-brancusi-the-endless-column>. Acesso em: 4 abr. 2026.

BROKEN Graffiti/Wild Style, representação de tipografia. Behance, s.l., s.d. Disponível em: https://www.behance.net/gallery/109464417/BROKEN-GRAFFITIWild-Style?locale=pt_BR. Acesso em: 28 abr. 2026.

CARAPIÁ, Rebeca. **Como colocar ar nas palavras**, 2020. Vista da exposição. Disponível: <https://galerialeme.com/exposicoes/em-exposicao-no-ccsp-rebeca-carapia-apresenta-sua-nova-serie-um-barco-feito-para-afundar/>. Acesso em: 29 abr. 2026.

CARAPIÁ, Rebeca. **Topografias da maré soterrada**, 2021. Vista da instalação. Acervo do autor.

CASTRO, Amilcar de. **Corte e dobra**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

CASTRO, Amilcar de. **Amilcar de Castro**. Belo Horizonte: AD2, 2014.

CASTRO, Amilcar de. **Sem título**, 1952. Cobre, 43 x 43 x 43 cm. Disponível: <https://www.institutoamilcardecastro.com.br/img/cortedobra/cortedobra7.jpg>. Acesso em: 26 mar. 2026.

CASTRO, Amilcar de. **[Sem título]**, 1980. Aço, 600 x 300 x 5 cm. Disponível em: <https://www.institutoamilcardecastro.com.br/esculturas-corte-e-dobra.html#lg=1&slide=21>. Acesso em: 26 mar. 2026.

CERQUEIRA, Flavio. **Amnésia**, 2015. Tinta látex sobre bronze, 137 x 30 x 26 cm. Acervo pessoal.

CERQUEIRA, Flavio. **Ensimesmados**, 2013, vista da exposição. Acervo pessoal.

CERQUEIRA, Flavio. **Estado de graça**, 2009. Pintura eletrostática sobre bronze, 15 x 37 x 15 cm. Acervo pessoal.

CERQUEIRA, Flavio. **Estudo para No meu céu ainda brilham estrelas**, 2023. Bronze, 33 x 38 x 2 cm. Acervo pessoal.

CERQUEIRA, Flavio. **Ex Corde**, 2009. Pintura eletrostática sobre bronze, 56 x 18 x 18 cm. Acervo pessoal.

CERQUEIRA, Flavio. **Flavio Cerqueira 2009-2019**. São Paulo: João sem Braço edições, 2020.

CERQUEIRA, Flavio. **Ninguém nunca esquece**, 2014. Bronze, 80 x 125 x 35 cm. Acervo pessoal.

CERQUEIRA, Flavio. **Pretexto para te encontrar**, 2013. Pintura automotiva sobre bronze e cabos de aço, 209 x 50 x 50 cm. Acervo pessoal.

CERQUEIRA, Flavio. **Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante)**, 2016. Bronze, 135 x 250 x 160 cm. Acervo pessoal.

CERQUEIRA, Flavio. **Um escultor de significados**. São Paulo: CCBB, 2025.

CHIARELLI, Tadeu. **Amilcar de Castro: corte e dobra**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CLARK, Lygia, **Contrário nº 01**, 1960. Alumínio, dimensões variáveis. Da série Bichos. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/@relId/55680/@type/CreativeWork/>. Acesso em: 03 mar. 2026.

COSTA, Lucas Ribeiro de Melo. **Escultura e gravidade**. 2023 Tese (Doutorado em Arte). Instituto de Arte – UNESP, São Paulo, 2023.

DOS ANJOS, Jorge. **Riscadura de fogo**. São Paulo: Sesc, 2026.

DOS ANJOS, Jorge. **[Sem título]**, 2017. Aço, 215 x 45 x 36 cm cada. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/jorge-dos-anjos-processos-de-criacao-linguagens-e-materialidades/>. Acesso em: 23 mar. 2026.

DUARTE, Paulo Sergio. **Ivens Machado: o engenheiro das fábulas**. Rio de Janeiro: ed. autor, 2001.

EMANOEL ARAUJO por Sesc TV, 2021. 1 vídeo (13:11min.). Publicado pelo canal **Sesc TV**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ikjq3gtSo_E. Acesso em: 26 mar. 2025.

FREITAS, Iole de. **Algo no espaço – Iole de Freitas**, 2023. 1 vídeo (26:12 min.). Publicado pelo canal Olé Produções. Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/algonoespaco/>. Acesso em: 28 mar. 2026.

FREITAS, Iole de. **Corpo | Espaço**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

FREITAS, Iole de. Decupagem. **Instituto de Arte Contemporânea – IAC**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.ioledefreitas.com.br/decupagem>. Acesso em: 24 abr. 2026.

FREITAS, Iole de. **Iole de Freitas – Colapsada, em pé**, 2023. Tubos de aço e placas de policarbonato, dimensões variáveis. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/iole-de-freitas-colapsada-em-pe/>. Acesso em: 24 abr. 2026.

FREITAS, Iole de. **Iole de Freitas – Colapsada, em pé**, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.ioledefreitas.com.br/colapsada-em-pe#0>. Acesso em: 28 mar. 2026.

FREITAS, Iole de. **Sobrevoo – Overflight**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

GEORGE, Herbert. **The Elements of Sculpture**. New York: Phaidon Press, 2014.

GIACOMETTI, Alberto. **Cabeça de mulher (Flora Mayo)**, 1926. Gesso pintado, 31 x 23 x 8 cm. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/audio/track/kids-guide-head-of-a-woman-flora-mayo-1926-by-alberto-giacometti>. Acesso em: 22 abr. 2026.

GOMES, Sonia. **Assombrar o mundo com beleza**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

GOMES, Sonia. Sonia Gomes: Selected Press and Texts. **Mendes Wood**, São Paulo, s.d.. Disponível em: <https://website-mendeswood.artlogic.net/usr/library/documents/main/sonia-gomes-selected-texts.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2026.

SONIA Gomes: Sinfonia das cores (Libras), 2023. Vídeo (7:55 min.). Publicado no canal Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fcFmP7RjAyl>. Acesso em: 17 mar. 2026.

GOMES, Sonia. **Sinfonia das cores**, 2023. Tecidos, miçangas, pedras e cordões de náilon, dimensões variáveis. Disponível em: https://pinacoteca.org.br/wpcontent/uploads/2023/12/Pina_SoniaGomes-7.jpg. Acesso em: 13 abr. 2026.

GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto. **Jornal do Brasil** – Suplemento dominical, Rio de Janeiro, 21-22 mar. 1959.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. **Portal Lygia Clark**, Rio de Janeiro, s.d. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/67348/manifesto-neoconcreto>. Acesso em: 26 fev. 2016.

ÍCARO Vidal entrevista Lyz Parayzo, 2018. 1 vídeo (30:00 min.). Publicado pelo canal Pivô. Disponível em: <https://vimeo.com/300295289?fl=pl&fe=sh>. Acesso em: 03 mar. 2026.

INSPIRA.MOV Brasil com Sonia Gomes - 3a. Temporada, 2022. 1 vídeo (25:48 min.). Publicado no canal Inspira Mov. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7BT2LZuSwCs>. Acesso em: 18 mar. 2026.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LAMPERT, Catherine. **Tunga**. São Paulo: Cosac Naify, 2019.

LAUF, Cornelia. Josef Albers Homage to the Square: Apparition. **Guggenheim**, Nova York, s.d.. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/173>. Acesso em: 26 jan. 2026.

MACHADO, Ivens. **Mapa mudo**, 1979. Concreto armado e cacos de vidro, 150 x 150 x 18 cm. Disponível em: <https://flexagaleria.com/en/artistas/ivens-machado/>. Acesso em: 23 mar. 2026.

MACHADO, Ivens. **[Sem título]**, 1984. Ferro, concreto e mosaico de azulejos, 170 x 51 x 80 cm. Disponível em: <https://flexagaleria.com/artistas/ivens-machado/>. Acesso em: 23 mar. 2026.

MARCELINO, Bruno. **Portinhola**, 2023. Tinta esmalte e acrílica sobre compensado e madeira, 23 x 27 x 5 cm. Acervo pessoal.

MARCELINO, Bruno. **Tese matriz fantasmática**: vontade construtiva no registro imaginal. Tese (Doutorado em Arte). Instituto de Arte – UNESP, São Paulo, 2025.

MODELO de escrita cuneiforme, s.l., s.d.. Disponível em: <https://bemblogado.com.br/site/os-4-segredos-incriveis-revelados-ao-se-decifrar-escrita-cuneiforme-de-5-mil-anos/>. Acesso em: 29 abr. 2026.

MOREIRA, Marcone. **Marcone Moreira**. Rio de Janeiro: ed. autor, 2015.

MOREIRA, Marcone. **Entre ruínas, o mundo em trânsito**: São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

MOREIRA, Marcone. **Equador e Tordesilhas**, 2011. Madeira de carroceria e parafusos, 224 x 236 cm. Acervo pessoal.

MOREIRA, Marcone. **Expansão**, 2013. Madeira de embarcação, dimensões variáveis. Acervo pessoal.

MOREIRA, Marcone. **Visualidade ambulante**, 2009. Isopores revestidos com fita adesiva, dimensões variáveis. Acervo pessoal.

NAVES, Rodrigo. **Amilcar de Castro**. Belo Horizonte: Ad2, 2014.

NETO, Ernesto. **Dengo**. São Paulo: MAM SP, 2010.

NETO, Ernesto. **From Sebastian to Olivia**. Berlin: Galerie Max Hetzler, 2007.

NETO, Ernesto Neto. **Mitodengo**, 1980. Aço, 600 x 300 x 5 cm. Foto: Eduardo Ortega. Cortesia do artista e Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo/Rio de Janeiro.

NETO, Ernesto. **O corpo, nu tempo**. Palermo: CGAC, 2002.

PACHECO, Nazareth. **Nazareth Pacheco**. São Paulo: Alucci e Associados, 2019.

PACHECO, Nazareth. **Sem título (vestido)**, 1997. Cristal, miçanga e lâmina de barbear, 130 x 40 x 4 cm. Disponível em: <https://saudeemmovimento.com.br/sites4/nazarethpacheco/imagens/quadros/28.jpg>. Acesso em: 13 abr. 2026.

PACHECO, Nazareth. **[Sem título]**, 1989. Borracha, 8 x 400 x 9 cm. Disponível em: <https://saudeemmovimento.com.br/sites4/nazarethpacheco/imagens/quadros/2.JPG>. Acesso em: 13 abr. 2026.

PARAYZO, Lyz. **Bichinha**, 2018. Alumínio, 45 x 45 x 45 cm. Disponível: <https://masp.org.br/acervo/obra/bixinha>. Acesso em: 03 mar. 2026.

PARAYZO, Lyz. **Unha navalha #2**, 2017. Prata banhada a ouro e Strass, 7 x 5 x 2 cm. Disponível: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/lyz-parayzo/>. Acesso em: 23 mar. 2026.

PESENTI, Allegra. **Picasso: Cut Paper**. Los Angeles: Hammer Museum : Delmonico Books, 2022.

PENALVA, Mano. **Mano Penalva**. São Paulo: Martins Fonte, 2024.

PENALVA, Mano. **Pivotante ventana**, 2024. Ripa de madeira, faixa de nylon, tinta esmalte, 120 x 105 cm. Disponível em: <https://www.manopenalva.com/2pla2pca>. Acesso em: 23 mar. 2026.

PENALVA, Mano. **[Sem título]**, 2019. Disponível em: <https://www.manopenalva.com/forro>. Acesso em: 23 mar. 2026.

PENALVA, Mano. **[Sem título]**, 2019. Palhinha madeira prego e peneira, 42 x 102 cm. Disponível em: <https://www.manopenalva.com/new-page-2>. Acesso em: 23 mar. 2026.

PICASSO, Pablo. **Guitarra**, 1912. Papelão, papel e fio de aço, 65 x 33 x 19 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80934>. Acesso em: 23 mar. 2026.

PÍLULAS de arte: ficções – Marcone Moreira, 2015. 1 vídeo (2:27 min.). Publicado pelo canal Canal Curta!. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mLHDgyTxq5I&time_continue=100&source_ve_path=NzY3NTg&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fq%3Dmarcone%2Bmoreira%2B%26sca_esv%3Dac441c00a27c3640%26udm%3D7%26biw%3D1229%26bih%3D574%26sxsrf%3DANbLn4h8eOfRQlqk5JSOo3RI. Acesso em: 18 mar. 2026.

PINTO, Tulio. **Buraco no céu**. Porto Alegre: MON, 2023.

PINTO, Tulio. **Cumplicidade #12**, 2023. Bloco de ferro e vidro soprado, 160 x 43 x 41 cm. Disponível em: <https://almeidaedale.com.br/en/artistas/tulio-pinto/>. Acesso em: 2 maio 2026.

PINTO, Tulio. **Diagonal**, 2011. Placas de concreto e tecido, 146 x 900 x 30 cm. Disponível em: <https://abstractioninaction.com/wp-content/uploads/2013/10/1132.jpg>. Acesso em: 2 maio 2026.

PINTO, Tulio. **Encontros divergentes**. Sorocaba: MACS, 2021.

PINTO, Tulio. **Tempo - ciclo de 31 dias**, 2010. Bloco de concreto e balão de borracha, 160 x 37 x 60 cm. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/tulio-pinto/>. Acesso em: 2 maio 2026.

ROMAGNOLO, Sergio. **Big Fusca**, 2003. Plástico moldado, 160 x 160 x 400 cm. Disponível em: <https://www.galeriamariliarazuk.com.br/artists/83-sergio-romagnolo/works/9980-sergio-romagnolo-big-fusca-2003/>. Acesso em: 4 abr. 2026.

ROMAGNOLO, Sergio. **Processo de execução: figura humana, modelo em argila úmida e plástico modelado**, 1999. Acervo pessoal.

ROMAGNOLO, Sergio. **Sergio Romagnolo**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

SASSI, Rodrigo. **Escultura parcialmente funcional**, 2021. Concreto armado, 320 x 500 x 420 cm. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/rodrigo-sassi/>. Acesso em: 28 abr. 2026.

SASSI, Rodrigo. **Queda suave**, 2021. Madeira, concreto, ferro e pedras portuguesas, 185 x 382 x 37 cm. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/rodrigo-sassi-museu-nacional-da-republica/>. Acesso em: 28 abr. 2026.

SASSI, Rodrigo. **Rodrigo Sassi**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2024.

SCHWITTERS, Kurt. **Merzbau**, 1933. Madeira, gesso, papéis, metais e objetos pessoais, 393 x 580 x 460 cm. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>. Acesso em: 04 maio 2026.

SPANIOL, José. **Descanso da sala**, 2016. Vista da exposição, s.l., 2026. Disponível em: <https://www.jspaniol.com/>. Acesso em: 04 maio 2026.

SPANIOL, José. **José Spaniol**. Santiago de Compostela: Dardo, 2010.

SPANIOL, José. **Tiamm Schuoomm Cash**, 2016. Madeira, bambu e parafina, dimensões variáveis. Disponível em: <https://www.touchofclass.com.br/index.php/2016/04/19/jose-spaniol-suspende-barcos-em-instalacao-na-pinacoteca/>. Acesso em: 04 maio 2026.

TOMII, Reiko. *Voices of Mono-ha Artists: Contemporary Art in Japan, Circa 1970*. **Monoskop**. Disponível em: https://monoskop.org/images/0/05/RJCS_25_Voices_of_Mono-ha_Artists_Contemporary_Art_in_Japan_Circa_1970.pdf. Acesso em: 18 mar. 2026.

TUNGA. **Barroco de lírios**. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

TUNGA. **True Rouge**, 1997. Redes, madeira, vidro soprado, perolas de vidro, esponjas do mar, bolas de sinuca, bolas de cristal, 1315 x 750 x 450 cm. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-true-rouge/>. Acesso em: 01 maio 2026.

VERZUTTI, Erika. **A indisciplina da escultura**. São Paulo: MASP, 2021.

VERZUTTI, Erika. **Brasília azulejo**, 2011. Tinta acrílica sobre bronze, 36 x 24 x 21 cm. Disponível em: https://media.tate.org.uk/art/images/work/T/T15/T15433_9.jpg. Acesso em: 4 abr. 2026.

VERZUTTI, Erika. **Erika Verzutti**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

VERZUTTI, Erika. **Painted Lady**, 2012. Bronze, pigmento e cera, 215 x 15 x 15 cm. Foto: Eduardo Ortega. Cortesia da artista e Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo/Rio de Janeiro.