

VICENTE
BRASILEIRO

TESTES DE FORÇA

VICENTE BRASILEIRO

TESTES DE FORÇA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Brasileiro Filho, Vicente de Paula
Testes de força / Vicente de Paula Brasileiro Filho;
orientadora, Lúcia Machado Koch. - São Paulo, 2023.
88 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Artes Plásticas / Escola de Comunicações
e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Artes Visuais. I. Machado Koch, Lúcia. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Agradecimentos

A mainha (*in memoriam*), irmã e painho, pelo incentivo e convívio amoroso, mesmo que fisicamente distante nesses tempos difíceis.

A Roberto, pelo amor, companheirismo e compreensão (e cálculos matemáticos).

A todes amigues do Departamento de Artes Visuais, em especial a Larissa, Terenah, Kelly, Luiza e Patrícia, pela presença, incentivo e conversas boas (mas cafés nem tão bons assim).

A todes amigues em Maceió, São Paulo, ou fora do país, por saber que posso sempre contar com vocês.

A todos os técnicos e professores do departamento, em especial à profa. Lúcia Koch, pela generosidade.

Sumário

- 1 A manhã seguinte
- 2 Maneiras, modos, arranjos
- 3 Percurso
- 4 Distensões e envergaduras
- 5 Enfim,

1 A manhã seguinte

Acordei bem cedo naquele dia quente e úmido. Não me lembro se em algum dia do ano o clima estivera distinto daquele. Era o calor de sempre. A luz do sol, nascido há pouco, batia no meu rosto pela janela aberta. Cortinas poderiam ajudar, mas seria impossível dormir sem abri-las completamente. A brisa durante a noite aliviava um pouco, mas não havia como fugir: era o calor de sempre.

Levantei e sentei na cama. As pernas e costas cansadas do dia de trabalho anterior, como ajudante na construção do maior trapiche de açúcar do porto. “A gente vai conseguir adoçar todos os cantos do mundo”, dizia o mestre de obras. Eu pensava que nem se Maceió se transformasse inteira em açúcar e dissolvesse no mar seria possível adoçar o mundo inteiro. Água salgada da boba cipó!

E esse era um sonho recorrente que eu tinha, de Maceió que se transformava em açúcar. Vez ou outra, durante o sono, me vinha essa imagem. Todos os prédios e palácios, todas as ruas e cortiços, todas as pessoas, cachorros, bem-te-vis, tudo virava açúcar. Cada onda do mar que vinha e ia erodia a cidade, lentamente na maré baixa, e mais rápido na alta. Para não ser transformado num torrão doce, era preciso fugir sem olhar para trás, sem mais admirar as águas de tons azuis e verdes claros desse lugar que alguns chamam de paraíso. As que olhassem, viravam estátuas de açúcar e eram dissolvidas pelo mar, numa espécie de Sodoma tropical de sabor invertido.

Meus pés se apoiavam por completo no chão de cimento vermelho. Fazia alguns poucos dias que tinha encerado, e o piso ainda estava tão brilhante quanto escorregadio. Meu pai sempre me dizia para ter cuidado nesses dias depois de encerar o chão, para não andar descalço, para usar sempre uma chinela de borracha em casa. Eu sempre obedecia, mas a sensação do piso frio nos pés depois de uma noite quente era muito agradável e ajudava a acordar melhor. O que também ajudava a acordar era a passagem do jornaleiro aos gritos. E, naquele dia, as notícias não eram das melhores.

- Extra! Extra! Caiu o Gogó da Ema!

Fiquei ali, pés no chão e cabeça abaixada. Ainda sonolento, custei para entender do que se tratava a notícia. Me veio à mente o bicho desengonçado em disparada, seu pescoço prendendo em algum arbusto, a tensão entre arbusto e gogó, a queda atabalhoada do bicho. Mas o barulho do lado de fora, que parecia tomar corpo à medida que as pessoas ouviam a manchete, me fez enfim acordar e entender a gravidade da notícia.

Levantei no susto, quase escorregando no piso vermelho brilhante. Uma sensação horrível me tomava, um gelo na espinha, como se tivesse recebido a pior das notícias e, de certa forma, era.

Fui até a janela, o corpo inteiro suado de um suor agora frio, as mãos meio trêmulas e dormentes, a cabeça começando a doer. Lá fora, várias pessoas reunidas em rodas de conversa, uma cena que eu só havia visto aos finais de tarde, quando os vizinhos se juntavam às portas de casa para colocar os assuntos em dia. Algumas delas estavam visivelmente emocionadas, outras descrentes da veracidade da notícia, várias em caminhada para a direção onde se localizava o coqueiro. Decidi que iria me juntar àquelas que andavam assim que as pernas recuperassem o tônus necessário.

- Hoje não vou trabalhar e ponto!

Vesti a primeira roupa que encontrei pela frente e saí. Na rua, os vizinhos me cumprimentavam e perguntavam sobre a notícia.

- Bom dia dona Bernadete. Eu tô indo lá ver se é verdade mesmo e falo pra senhora, tá bom?

- Bom dia seu Vanderlan. Pois é, espero que seja tudo uma mentira mal contada!

- A bença, padre. Que Deus não tenha permitido tamanha tragédia!

Morava no bairro do Jaraguá, perto do porto. Não haviam linhas de ônibus ou bonde que passavam na Ponta Verde, onde ficava o Gogó. E mesmo que houvessem, o momento não me permitiria esperar. A caminhada era de quase uma hora, o sol já estava alto o suficiente para queimar a pele. A maré estava descendo, mas alta o suficiente para me forçar a andar na areia fofa que dificultava meus passos. Ainda sim, levei metade do tempo para chegar.

Da última vez que havia estado na pracinha construída logo abaixo do Gogó, havia uma torre de metal ao lado dele que podia ser vista ao longe. Já naquela época, só se conseguia aproveitar da sombra de suas grandes folhas na maré baixa porque, nas marés muito altas, as ondas chegavam a tocar a base do caule do coqueiro. Lembro que

até achei que, prevendo o pior, a prefeitura iria prender a árvore à torre com cordas para segurá-la. Depois me contaram que ali estavam perfurando o chão à procura de petróleo. “Um absurdo! E se furam a raiz? E se o buraco carrega o Gogó pra dentro dele? Deus me livre, quero nem pensar!”

Havia muita gente aglomerada. Várias jangadas ancoradas no mar em frente. Um clima de velório e, de certa forma, era. Cusei a passar pela multidão e chegar mais perto. E, ao me aproximar, constatei a desgraça. Lá estava o Gogó da Ema, caído, derrubado pela força do mar, o tronco curvado parte em cima da barreira de pedra que havia sido construída não fazia muito tempo, parte na água, as folhas que ainda restavam balançando a cada onda que vinha e ia. E um silêncio sepulcral, interrompido apenas pelo barulho do mar e pelo choro das pessoas que ali, como eu, velavam o mais conhecido símbolo da cidade.



2 Maneiras, modos, arranjos



m1: *Sem Título* (2002), de José Resende. Intervenção urbana para o projeto Arte/Cidade. Vagões de trem e cabos de aço.

Em uma linha férrea aparentemente abandonada, ao longo de uma avenida movimentada, seis vagões de trem estão inclinados para o alto, suspensos por uma de suas extremidades. Aos pares, foram presos entre si por cabos de aço quase imperceptíveis para quem passa, de modo que um se apoie no outro, no formato da letra V triplicada. Não fossem outros cabos, presos ao solo, que garantem um equilíbrio necessário e suficiente, aquelas estruturas singulares, que parecem desafiar a gravidade, viriam ao chão. Ao fundo, estão dispostos outros vagões, porém, na posição usual, encarrilhados.



m2: *Verso* (2007/09), de Carla Guagliardi. Madeira, balões de borracha, ar e tempo.

No espaço de alguma galeria, cinco pranchas longas de madeira são dispostas sobre o que parecem ser balões de borracha brancos. As pranchas ora estão apoiadas nos balões, ora umas nas outras. A peça parece estável. Entretanto o peso da madeira pressiona o ar dentro da borracha, produzindo maior ou menor tensão nas bexigas, a depender do peso aplicado. Com o tempo, elas devem murchar, e as pranchas se apoiarão somente no chão.



m3: *Cumplicidade #8* (2016), de Tulio Pinto. Aço e vidro.

Um cubo de aço é apoiado sobre um de seus vértices numa “bolha” de vidro. Ele parece ser pesado demais para ser sustentado sobre um material que percebemos como frágil. A ponta do metal sobre o vidro, tal qual os martelos de emergência utilizados para quebrar janelas, cria a sensação de que, a qualquer momento, o vidro se partirá, forçando o cubo a buscar o equilíbrio estável sobre uma de suas faces.



m4: *Quiet Afternoon* (1984), de Fischli & Weiss. *Equilibres*. Impressão C-Print.

Na imagem, uma cenoura, uma abobrinha e um ralador são empilhados numa superfície que aparenta ser uma mesa, com uma toalha suja de restos de alimentos. Há um desvio de função do objeto que, ao invés de ralar os vegetais, serve para eles como base precária de equilíbrio.

Os quatro trabalhos anteriormente descritos, de José Resende, Carla Guagliardi, Túlio Pinto e Fischli & Weiss, dispõem, em alguns aspectos, de dois conceitos-chave que são essenciais para a minha pesquisa: *tensionamento* e *equilíbrio*. Esses conceitos operam de modo diferente tanto na obra de cada artista citado quanto nos meus trabalhos.

Segundo o texto de Luis Camillo Osório sobre Carla Guagliardi, tanto o espaço entre as coisas quanto o tempo desprendido para que elas mudem de estado são importantes na obra da artista. Para evidenciar tais mudanças, ela busca os pontos de encontro entre opostos (peso e leveza, sólido e líquido, cheio e vazio), e utiliza tanto o ar quanto o tempo como materiais essenciais de sua produção. Os trabalhos de Túlio Pinto, por outro lado, operam no embate entre materiais distintos (vidro e metal, por exemplo), num pathos gerado pelo limiar entre o equilíbrio e a ruptura das peças, a partir da materialidade de cada uma delas.

Em José Resende, há um jogo de forças externas e/ou internas entre os materiais que se justapõem em seus trabalhos, como afirma Alberto Tassinari (2015), confrontando o que convencionalmente seria a função original do material utilizado (o vagão de trem, por exemplo) com a nova (ou até mesmo a ausência de) função atribuída pelo artista. Tal deslocamento de função pode ser encontrado também na série *Equilibres*, de Fischli & Weiss, imagens de estruturas temporárias desprovidas de qualquer utilidade.

Partindo das *Maneiras de segurar o Gogó da Ema* (2022, imagens m5, m6 e m7), nas quais projetei formas imaginadas de impedir a queda do coqueiro símbolo da minha cidade natal (Maceió-AL), pretendo analisar como essas duas ideias operam nos meus trabalhos, bem como nas obras dos artistas já citados.

Um dos meus primeiros pensamentos, conhecendo a história do famoso coqueiro, derrubado em 1955 pela força das marés e ainda hoje símbolo recorrente e com forte presença no imaginário da cidade, foi o de elaborar maneiras de sustentá-lo. Esses arranjos inventados de cabos e escoras são, entretanto, completamente desprovidos de função que não a da própria imaginação, dado que tais projetos são impossíveis de executar por não haver como recuperar a presença da árvore caída. Arranjar parece ser uma boa palavra, porque seria necessário um arranjo de forças, de pesos e contrapesos, de balanceamento de tensões, para que se pudesse deixá-lo de pé.

As *Maneiras...* partem desse pensamento e dessa vontade de estabilidade contingente, que se dá no limite da queda ou do rompimento, e que pode ser verificado nas obras dos quatro artistas já citados. Me parece, portanto, que esse procedimento de justaposição, que forma um conjunto coerente, apesar de heterogêneo, é fundamental para o entendimento e desenvolvimento do meu próprio trabalho e seu *modus operandi* específico.



m5: *Maneiras de segurar o Gogó da Ema* (2022). Marcador permanente sobre impressões a laser.



Maneira n° 1

m6: *Maneira n° 1* (2022). Marcador permanente sobre impressão a laser.



Maneira n° 6

m7: *Maneira n° 6* (2022). Marcador permanente sobre impressão a laser.

2.1



m8: *Olhos Atentos* (2005), de José Resende. Mirante em aço corten.

Talvez os trabalhos de José Resende nos quais os conceitos de tensionamento e equilíbrio são mais evidenciados sejam aqueles de dimensões urbanas, que utilizam pedras, estruturas de metal como vagões e contêineres, e guindastes. É o caso de *Olhos Atentos* (2005, imagem m8), na orla do rio Guaíba em Porto Alegre. A estrutura imponente em metal projetava-se inicialmente sobre as águas e oferecia uma visão privilegiada do corpo hídrico à frente. Com os processos contínuos de aterramento, passou a se projetar sobre o passeio, tornando mais visível aos passantes a maneira como o artista resolve o equilíbrio da estrutura. Similar a um pier, ela não se apoia em colunas, porém. As duas vigas que sustentam a plataforma do mirante estão encravadas na terra, numa diagonal ascendente que, por seu longo comprimento, reforça o ponto de contato mínimo. “Minha ideia era que essa peça ficasse essa coisa ameaçadora, de numa pontinha estar presa e, na outra, estar solta”, diz o artista em vídeo sobre a reabertura do mirante em 2021.

No catálogo de *Na membrana do mundo*, exposição do artista na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, também em 2021, Luisa Duarte afirma que, em *Olhos Atentos*,

[...] estão sintetizados [...] alguns aspectos que acompanham a produção de Resende ao longo das últimas cinco décadas: a vocação urbana em diálogo com a arquitetura; a síntese formal que prescinde de narrativa exterior; o chamado para uma experiência que envolve não só a visão, mas o corpo por inteiro; a vontade de misturar-se ao cotidiano [...] (Luisa Duarte, 2021)

Tal síntese formal, em conjunto com a vocação urbana, se manifestam no trabalho realizado pelo artista para o projeto *Arte/Cidade* de 2002 (imagens m1, descrita anteriormente,



m9: detalhe de *Sem Título* (2002), de José Resende.

e m9). Este trabalho de Resende, apesar de estável, parece manter um equilíbrio precário, reforçado pelo deslocamento axial dos vagões e, principalmente, pela aparente desproporção entre eles e os cabos que os sustentam. Vistos ao longe, os cabos pareciam desaparecer, como é possível observar na primeira imagem.

Podemos aproximar as *Maneiras...* da intervenção de Resende não somente pelo óbvio uso/imaginação de cabos para

sustentar algo, mas principalmente pela falta de sentido prático no resultado final. Uma diferença fundamental entre eles, porém, é que, nos trabalhos de José Resende, há uma operação real, física, que é executada. Os vagões foram realmente erguidos e presos por cabos que os sustentaram. As *Maneiras...*, no entanto, são exercícios de operação sobre uma imagem, projetos que foram criados já sem a possibilidade concreta de execução. E, por não serem viáveis, eles mesmos deixam de ser projetos.

A ação aparentemente frívola e sem nexos de José Resende, de deslocar os vagões para uma posição completamente estranha e alheia ao uso original, se dá sem um sentido prático. É no gesto de destituir os aparatos de suas funções, para então atribuir a eles outras completamente alheias às originais, aliada à vontade e coordenação do artista para produzir tal ação, que o trabalho acontece. E é também na destituição da função original, de projetos para algo mais próximo do esboço ou *estudo*, que as *Maneiras...* se realizam.



m10: *Sem Título* (1994), de José Resende. Arte/Cidade. Blocos de granito e guindaste.



m11: *Canteiro de Operações* (2012), de José Resende. Contêineres e guindaste.

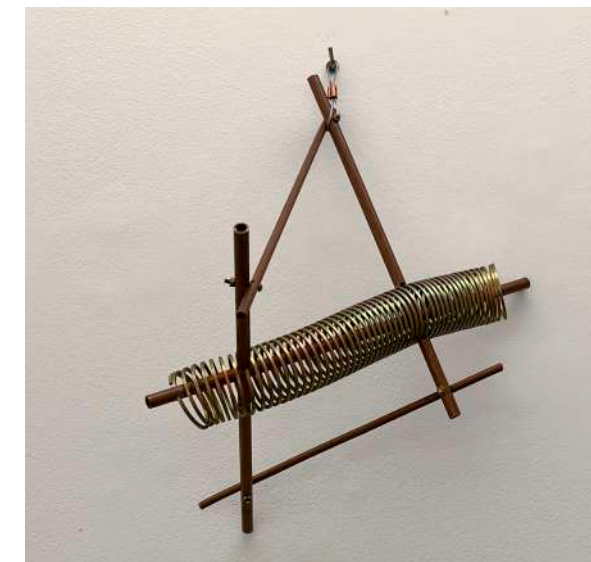
Além de deslocamentos de função, deslocamentos no espaço também são utilizados por Resende, como em dois trabalhos com procedimentos similares. *Sem Título* de 1994 (imagem m10), sua primeira participação no *Arte/Cidade*, consistia no rearranjo, contínuo e orquestrado pelo artista, de blocos de granito com o auxílio de um guindaste. No projeto *Canteiro de Operações* (2012, imagem m11), realizado na Mooca e no Memorial da América Latina, ambos também em São Paulo, cinco contêineres eram, diariamente, também reorganizados por um guindaste “guiado” pelo artista, gerando configurações espaciais distintas, num processo efêmero de construção e desconstrução. Nos dois trabalhos, a utilização do guindaste, essencial para que haja o deslocamento das toneladas de cada peça utilizada, parece corresponder ao que o artista escreveu, a respeito da escultura no espaço público urbano, em seu texto de 1976:

Os equipamentos que a técnica de construção oferece exercem enorme atração na cidade: o espetáculo de uma grua ou bate-estaca em funcionamento junta gente. A complexidade do equipamento, mesmo que não seja percebida sua função, é o bastante para o encantamento e garante uma atitude de contemplação. (José Resende, 1976)

Para ele, tais ferramentas de grandes dimensões seriam os “monumentos da cidade contemporânea”, inseridos numa cadeia concomitante de produção e distribuição. Esses dois trabalhos, portanto, são produzidos na mesma medida que são distribuídos. Entretanto, somente a utilização do guindaste e manipulação dos blocos ou contêineres não os inserem no contexto da arte. “A referência não se torna obra de arte, mas sim o que se faz com ela”, conforme o próprio artista escreveu no mesmo texto. E as referências a obras civis e trabalhos em portos são claras. O que faz o trabalho se inserir no campo artístico é a presença de



m12: *Sem Título* (2022), de José Resende. Hastes de cobre e mola latonada.



m13: *Sem Título* (2022), de José Resende. Hastes de cobre e mola latonada.

José Resende, artista, como maestro daquela ação.

Em seus trabalhos mais recentes, ele utiliza molas, tubos de metal e cabos de aço em configurações espaciais distintas, apesar de semelhantes. Enquanto escrevo este texto, ainda está aberta a exposição *Rotação e Translação*, na galeria Mul.ti.plo Espaço Arte, no Rio de Janeiro, com alguns relevos pertencentes a duas séries. Na primeira (imagens m12 e m13), segundo Ronaldo Brito (2022), o artista submete os tubos modulares ao tensionamento das molas ao quase ponto de ruptura dos conjuntos.



m14: *Sem Título* (2022), de José Resende. Tubos de latão articulados com cabos de aço.

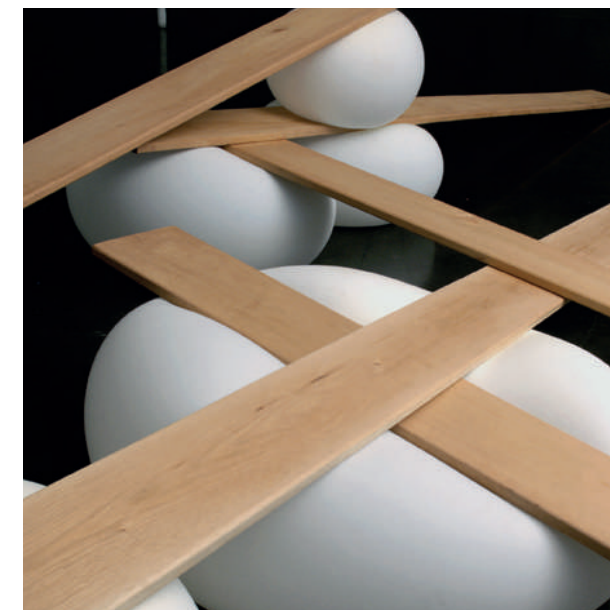
Já no segundo (imagem *m14*), apresenta uma série de estruturas tubulares, algumas de chão, outras relevos de parede, que são compostas pelos mesmos elementos, com dimensões similares, ligadas por cabos de aço em seus interiores e montadas em arranjos distintos.

Lado a lado, a montagem serial reforça uma ideia de movimento, como podemos perceber na imagem anterior. Essa ideia não opera como nos trabalhos anteriores com guindastes, entretanto. Naqueles, o trabalho se realiza com a movimentação dos blocos de granito ou dos contêineres. Já nas duas séries recentes, parece que Resende procura capturar o que poderiam ser instantes do movimento. Ademais, os relevos de parede da imagem *m14* remetem a figuras humanas em algo como um exercício físico. Nesse sentido, se aproximam dos *Passantes* (imagem *m15*), esculturas em aço corten que se assemelham, em nome e forma, a uma pessoa em caminhada.



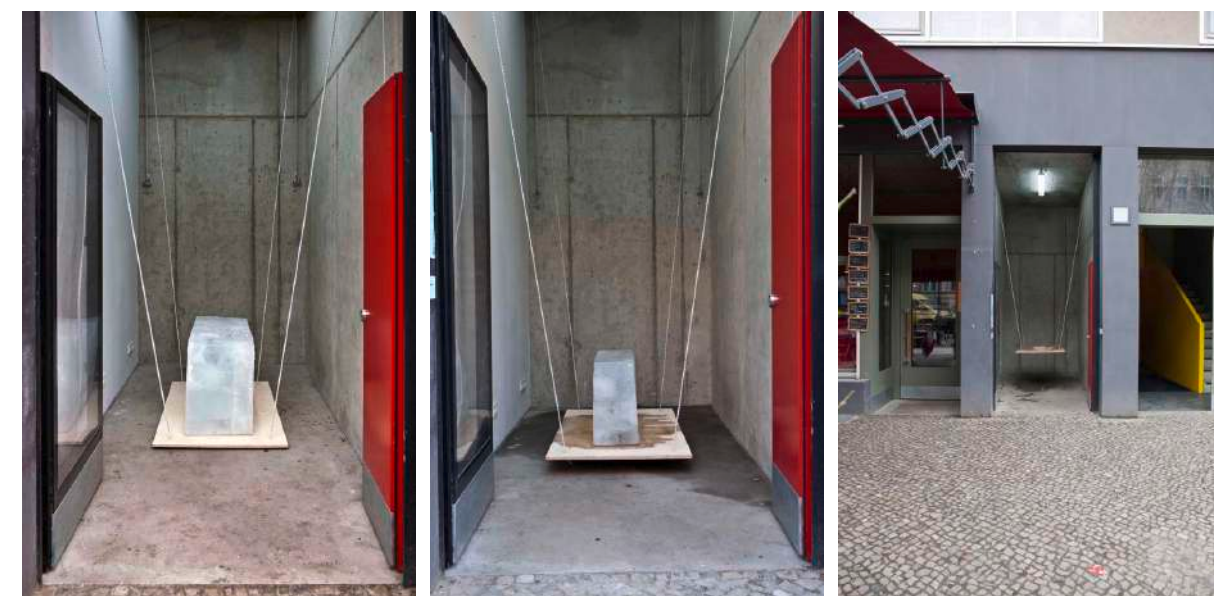
m15: *Passante* (1995), de José Resende. Aço corten. Centro do Rio de Janeiro.

Nos trabalhos com contêineres e guindastes de José Resende, podemos perceber uma questão temporal clara. Na obra de Carla Guagliardi, no entanto, o tempo não é percebido *a priori*, já que as transformações materiais dos trabalhos ocorrem num intervalo muito longo se comparado ao cotidiano acelerado que estamos acostumados, como afirma Guy Brett (2000). Em *Verso* (2007/09, imagens *m2*, descrito anteriormente, e *m16*), o peso das pranchas submete os balões a um tensionamento e aceleração do processo natural de esvaziamento. Essa aceleração, apesar de poder ter sido notada diariamente durante o período de exposição, é ínfima se comparada com a rotina moderna/contemporânea.



m16: detalhe de *Verso* (2007/09), de Carla Guagliardi

Em *Opera II (ou Onde está o tempo que eu deixei neste espaço?)*, de 2015 (imagens *m17*, *m18* e *m19*), a questão temporal pode ser percebida com maior clareza, posto que há uma mudança de estado do material utilizado. Um grande paralelepípedo de gelo é colocado sobre um tampo de madeira que está preso ao teto do espaço por cordas elásticas. O peso do cubo tensiona os elásticos, fazendo com que o tampo



m17, m18 e m19: *Opera II (ou Onde está o tempo que eu deixei neste espaço?)* (2015), de Carla Guagliardi. Madeira, cordas elásticas, bloco de gelo com 300 kg e tempo. Três momentos distintos do trabalho.

a princípio, toque o chão. No decorrer do derretimento, o peso diminui, fazendo com que o retângulo de madeira se eleve até um ponto máximo, quando não há mais gelo. Torna-se claro o que Luis Camillo Osório (2009) afirma sobre o trabalho, de que a transformação da massa do bloco, do estado sólido para líquido, em conjunto com a mudança no tensionamento das cordas, atua como índice da passagem do tempo.

Em alguns trabalhos iniciais de Túlio Pinto, nos quais o artista também utiliza balões, o aspecto temporal também é evidente. Em *Tempo* (2010, figura m20), o peso do bloco de concreto atua de forma similar às pranchas do *Verso* de Carla, acelerando o processo de esvaziamento do balão. A escolha do título do trabalho também denota a transformação que acontece no decorrer do tempo. Em *Dispositivo Temporário #2* (2011, figura m21), a estabilidade das cadeiras empilhadas é garantida pelo quanto o balão laranja está inflado: com o tempo e o esvaziamento do balão, a estrutura vai ao chão.



m20: *Tempo* (2010), de Túlio Pinto. Ciclo de 31 dias. Bloco de concreto e balão.



m21: *Dispositivo Temporário #2* (2011), de Túlio Pinto. Cadeiras e balão.

Túlio trabalha no limite entre a estabilidade e a instabilidade, entre a integridade e a ruptura. Guilherme Wisnik, em texto curatorial da mais recente exposição

individual do artista (2022) na Galeria Milan, em São Paulo, destaca que ele “[...] mobiliza tensão, esforço de empilhamento e inteligência no sentido de contrabalançar os seus pesos excessivos em organizações equilibradas, que se mantenham de pé, sem tombar.” Tais esforços nem sempre se concretizam. *Trajetórias Ortogonais* (2009, imagem m22), por



m22: *Trajetórias Ortogonais* (2009), de Túlio Pinto. Cubos de madeira e blocos de concreto.

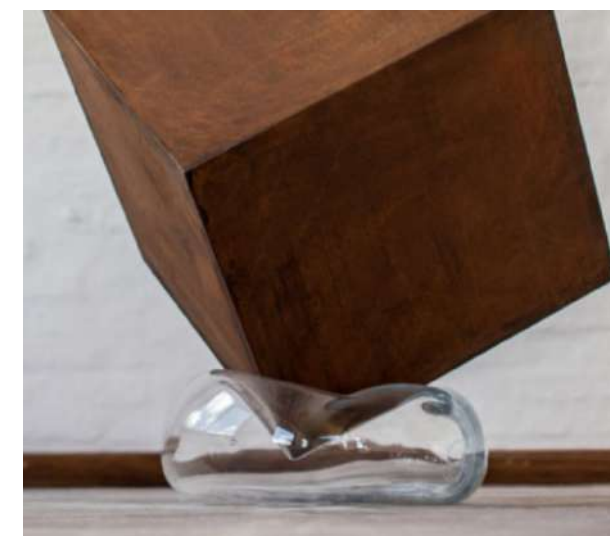
exemplo, um sistema de equilíbrio entre a gravidade atuante nos blocos de madeira e a pressão e atrito exercida pelos blocos de concreto, caiu por uma condição que não havia sido prevista em ateliê, de vibração do prédio da galeria onde se encontrava exposta. Na montagem de *Situação de Encontro* (2013, imagem m23), um dos lados do bloco de areia cortado pela placa de vidro cedeu. Nos dois casos, conforme afirmou em entrevista a



m23: *Situação de Encontro* (2013), de Túlio Pinto. Seis toneladas de areia e vidro.

Lucas Costa (2021), a queda foi assumida por ele como sendo também o trabalho, como se a extrapolação do limite da ruptura também pudesse fazer parte dele.

Em suas *Cumplicidades*, o artista submete bolhas de vidro à pressão de placas, vigas ou sólidos de metal ou mármore. O material, ainda quente, se deforma de acordo com objeto que a pressiona, formando conjuntos de encaixe entre si, numa tentativa de pôr à prova a resistência do vidro. Em *Cumplicidade #8* (imagens m3, descrito anteriormente, e m24) tal caráter de experimentação



m24: detalhe de *Cumplicidade #8* (2016), de Túlio Pinto

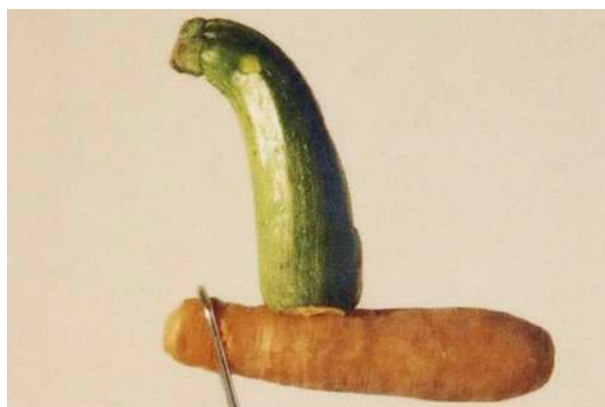
é reforçado pelo contraste de dimensões e pelo posicionamento do cubo sobre o balão vítreo. Já em *Cumplicidade #12* (2016, imagem m25), o artista repete o gesto de *Tempo*, entretanto sem o caráter temporal presente naquele.



m25: *Cumplicidade #12* (2016), de Túlio Pinto. Mármore e vidro.

de objetos que podem (e devem) se modificar com o tempo. Ao contrário de Túlio, que controla todo o processo de produção de cada *Cumplicidade*, Carla deixa seus trabalhos reagirem ao tempo, podendo gerar resultados não necessariamente previstos.

A série *Equilibres*, da dupla Fischli & Weiss, consiste de imagens de estruturas temporárias, realizadas com objetos do cotidiano dos mais variados e produzidas para serem fotografadas e, logo em seguida, desmontadas, seja deliberadamente, seja pela precariedade da estrutura em si, que não se sustenta por muito tempo. No caso de *Quiet Afternoon* (1984, imagens m26 e m4, descrita



m26: detalhe de *Quiet Afternoon* (1984), de Fischli & Weiss

É interessante notar também que o título dessa série parece irônico ou fora de lugar. Não há cumplicidade entre os materiais distintos, e sim o confronto entre um material maciço, estável, e outro que aparenta ser delicado e que foi conformado, pela pressão do primeiro, quando ainda maleável. São encontros agressivos que se resolvem provisoriamente em acomodação, como diria Wisnik (2022). A pressão do metal no vidro atua num momento anterior à obra, existindo nela mais como resquício do que como presença, quase como uma fantasmagoria. O raciocínio de Túlio, nas *Cumplicidades*, é escultórico, posto que conforma de antemão os materiais. Por outro lado, Carla trabalha com a junção



m27: *The Three Sisters* (1984), de Fischli & Weiss. Série *Equilibres*. Impressão C-Print.

anteriormente), a precariedade é óbvia pela precibibilidade dos vegetais. Em outras, como é o caso de *The Three Sisters* (1984, imagem m27), a construção aparenta ser estável. Algumas dessas estruturas parecem chegar no limite do que poderia ser equilibrado, como em *As Far As It Goes* (1986, imagem m28).

Mais do que a engenhosidade das soluções para equilibrar os objetos escolhidos em cada estrutura, e o registro meticuloso, com composições similares àsquelas das naturezas-mortas em vários casos, o que a dupla põe em jogo com esse trabalho é a sua completa destituição de propósito. Sua pesquisa é baseada em buscar formas de utilizar o tempo de forma indevida, de gastar

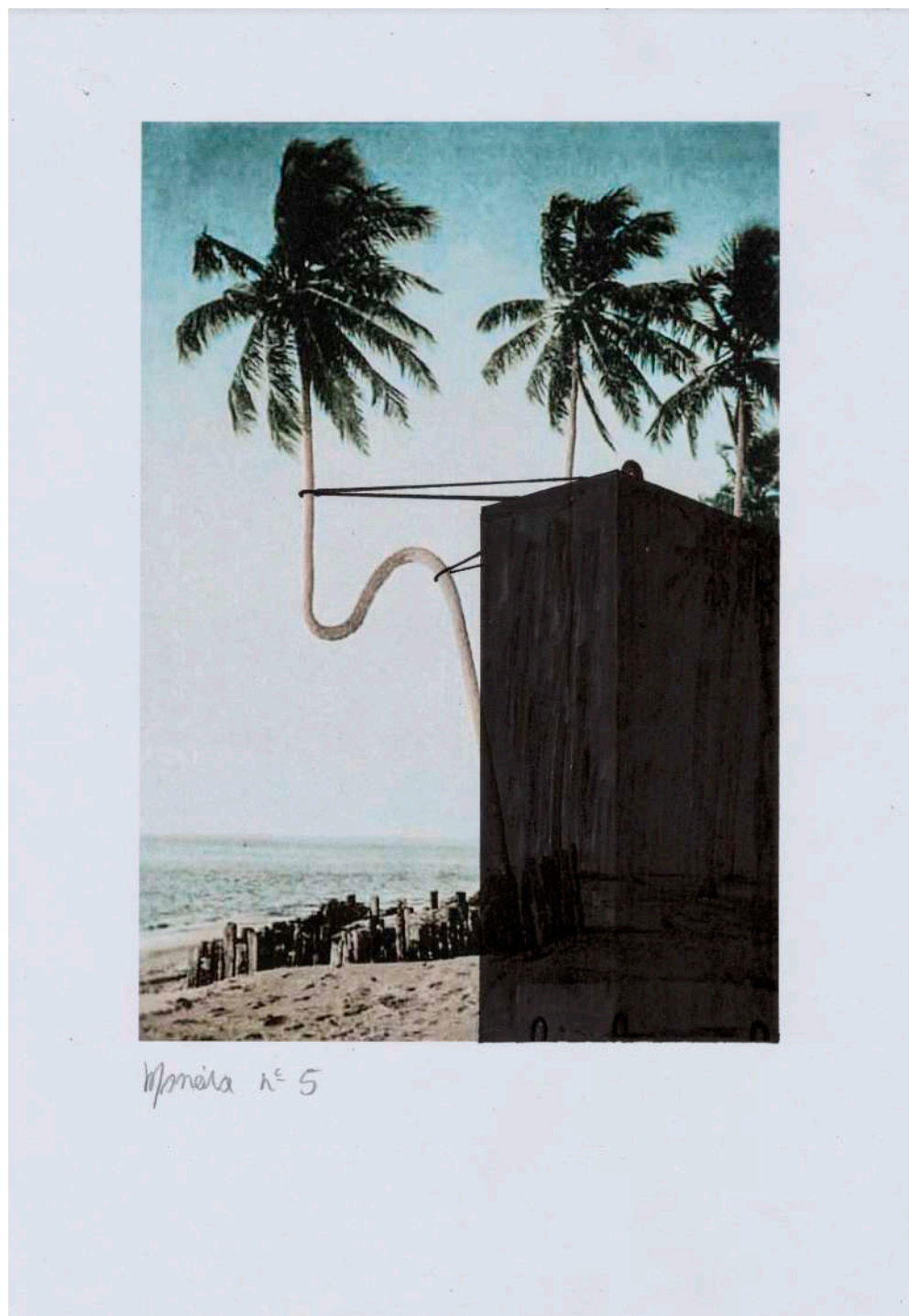


m28: *As Far As It Goes* (1986), de Fischli & Weiss. Série *Equilibres*. Impressão C-Print.

o tempo “[...] fazendo arte a partir do ócio aparente, da produtividade excessiva e do tédio existencial”, como afirma Nat Trotman e Anne Wheeler em texto para o catálogo da exposição *Cómo trabajar mejor*, realizada no Museo Jumex em 2016. Se as imagens são sem propósito, seus títulos, por outro lado, servem para impor alguma narrativa a

elas, derivando de alguma característica presente em cada imagem. Em *As Far As It Goes*, por exemplo, o título deriva da forma da estrutura, que testa o equilíbrio ao se afastar cada vez mais de sua base. Já em *Quiet Afternoon*, a iluminação quase vermeeriana, quase pôr do sol, é o que parece garantir a calma (e a tarde) na cena.

Tais estruturas desvirtuam completamente a função dos elementos que nela estão presentes e, elas mesmas, não possuem nenhuma função. Nesse sentido, os *Equilibres* se aproximam completamente das *Maneiras*.



m29: *Maneira n° 5* (2022). Marcador permanente sobre impressão a laser.

O peso é um valor para mim. Não que ele seja mais expressivo que a leveza; mas simplesmente eu sei mais sobre o peso do que sobre a leveza, e tenho, portanto, mais a dizer sobre ele [...]. (Excerto de *Peso*, texto de Richard Serra, 1988)

Algumas vezes, ao tentarmos falar sobre algo, acabamos versando sobre o exato oposto, ou sobre algo que está no meio entre o que é e o que não é, ou ainda sobre o que tangencia o que queríamos dizer. A arte é mestra nesta questão. Por meio do objeto de arte, podemos falar de coisas que não necessariamente existem nele mesmo. Podemos falar de coisas tanto através da presença quanto da ausência delas. Podemos até falar de coisas cujo oposto se encontra no objeto de arte.

As afirmações anteriores parecem até óbvias para um estudante de graduação em seu último ano. Entretanto, percebo que, no meu percurso como aluno dentro do Departamento de Artes Visuais da Universidade de São Paulo, nem sempre foi assim.

No primeiro ano, como trabalho final da disciplina de Forma Tridimensional, apresentei *Caminho/Interrompido* (2017, imagem *p1*), que consistia, em primeiro lugar, de um conjunto de fios de barbante amarrados ao redor de duas árvores localizadas



p1: *Caminho/Interrompido* (2017). Fios de barbante.

ao lado do prédio do departamento e, em segundo lugar, do registro, na exposição dos alunos realizada ao final daquele semestre, dessa intervenção em fotografia, ao lado de desenhos que foram feitos a partir dela, um pedaço do mesmo barbante usado e um código QR que indicava o seu geoposicionamento (imagem *p2*). Planejei também uma performance-caminhada entre a intervenção nas árvores e a galeria, durante a abertura da exposição, com o objetivo de unir fisicamente, com barbantes desenrolados ao longo do caminho, a trama ao registro. Entretanto, não consegui executá-la devido à falta de tempo hábil para sua realização.



p2: *Caminho/Interrompido* (2017). Registro da intervenção.

O trabalho partia de um mote simples: interromper o caminho marcado ao longo do tempo pela passagem das pessoas. Tal intento se realizou, no entanto, apenas em parte, posto que contornar o obstáculo era tarefa muito simples. Também porque os fios tensionados, em posição perpendicular à pequena trilha, desafiavam as pessoas a tensioná-los ainda mais, ao passo que algumas delas começaram a se jogar de corpo inteiro na estrutura, às vezes como numa espreguiçadeira improvisada, em outras vezes como uma trama elástica que as jogavam no sentido oposto.

Nos cursos de fotografia, percebi que alguns dos assuntos mais recorrentes nas fotos que produzi eram fios de energia, antenas e, em maior número, guindastes. Os cabos de transmissão em geral, dadas as devidas proporções, possuem semelhança formal com *Caminho/Interrompido* e, nas fotos, sempre se interpõem a alguma outra coisa, interferem na visualização de algo que está atrás deles, tal qual a proposta inicial da intervenção. No caso do díptico *Estruturas Permanentes e Temporárias* (2019, imagens *p3* e *p4*), os três assuntos estão presentes. Mais do que justapor os assuntos, há também uma semelhança formal tanto entre a antena e o guindaste, quanto na imagem em si, já que o enquadramento é similar.

Percebo que a recorrência da imagem do guindaste pode ser um indicativo do atual interesse, presente em minha pesquisa, nos conceitos de equilíbrio e tensionamento. O guindaste encarna esses dois conceitos com o objetivo de levantar grandes pesos.

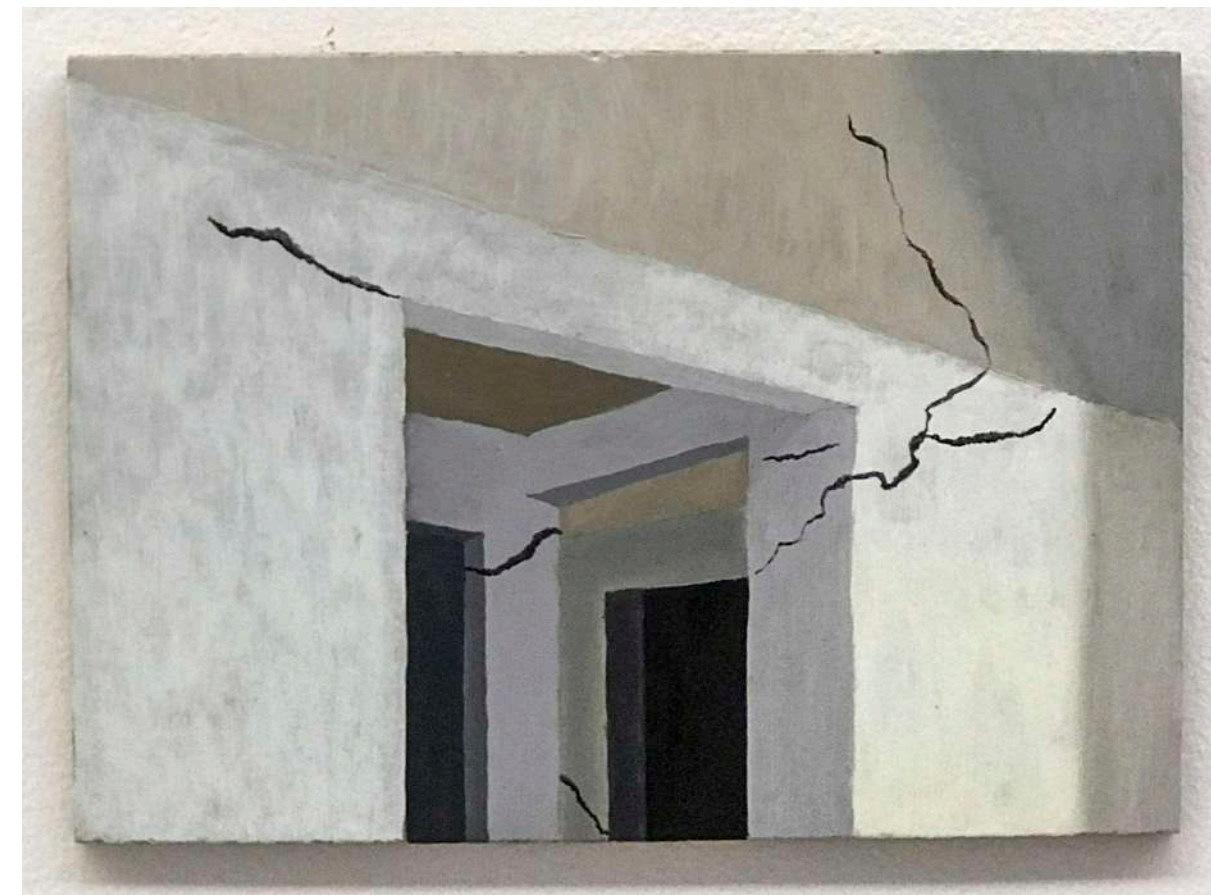


p3 e p4: *Estruturas Permanentes e Temporárias* (Antena e Guindaste, 2019). Gelatina e prata.

O tensionamento é óbvio, pelo uso dos cabos, de material suficientemente resistente para não se romper. Além disso, há um balanceamento de pesos pelo uso de contrapesos, fazendo com que o maquinário e a massa a ser levantada cheguem a um equilíbrio de forças capaz tanto de sustentar a carga quanto de garantir estabilidade à estrutura.

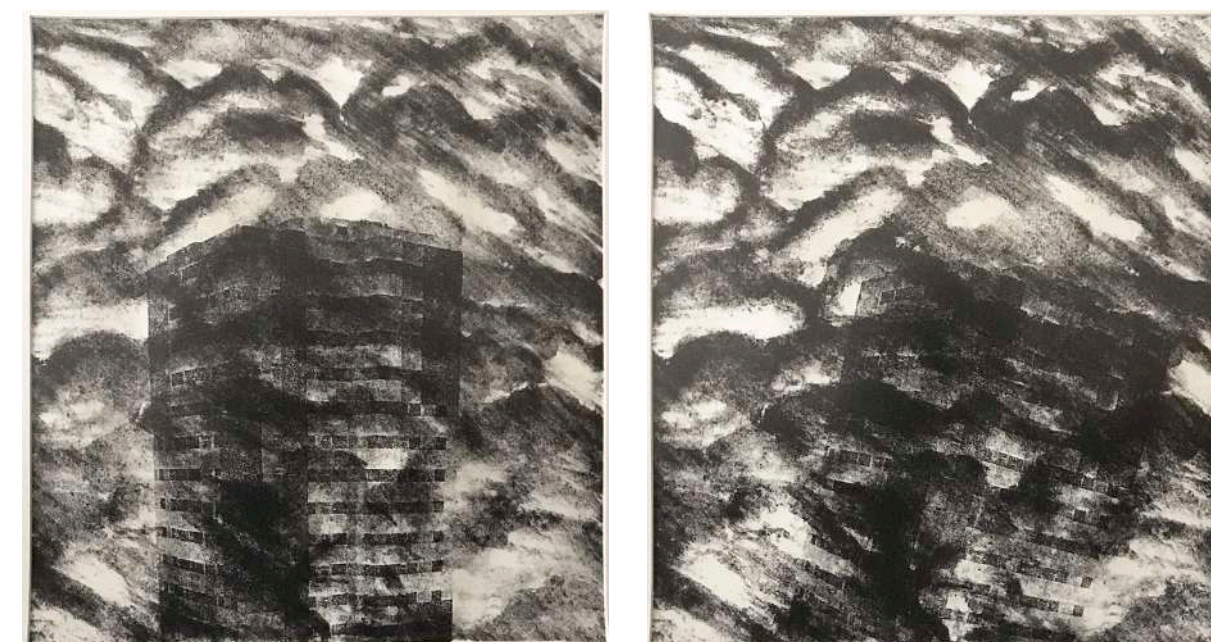
Rachaduras foram outros elementos recorrentes na minha produção durante um período a partir de 2019. Tal interesse decorre de um evento criminoso sem precedentes que aconteceu (e ainda continua a ocorrer) em Maceió. Desde 2018, após fortes chuvas e um tremor de terra, e com maior agravamento em 2019, os moradores de um conjunto de bairros passaram a relatar o surgimento de rachaduras e afundamentos nos seus imóveis. Após relatório do Serviço Geológico do Brasil (SGB), descobriu-se que a Braskem, empresa mineradora que fazia extração de sal-gema no solo abaixo daquela região, seria a responsável pelos danos. O tremor sentido, inclusive, derivou do colapso de algumas minas, num completo desequilíbrio de forças geológicas que expunha ao perigo os habitantes da região. Os bairros foram evacuados, as moradias abandonadas, e a empresa passou a pagar indenizações às famílias afetadas após a atuação do Ministério Público. Atualmente, a região passa por um processo de desurbanização, com a destruição dos imóveis e readequação dos eixos viários.

Mutange e *Pinheiro* (imagens p5, p6 e p7), nomes de dois dos bairros afetados, são exemplos da influência dos eventos catastróficos, anteriormente



p5: *Mutange* (2019). Óleo sobre MDF.

descritos, no que produzi entre 2019 e 2020. *Mutange* é uma pintura baseada na foto de um dos imóveis afetados. *Pinheiro*, um díptico de litografia, se aproveita do deslocamento axial da imagem do prédio, bem como da diferença de impressão entre as duas gravuras, para criar uma narrativa pessimista de futuro do bairro que as nomeia.



p6 e p7: *Pinheiro* (2019). Litografia.

Além desses dois trabalhos bidimensionais, realizei uma ação/performance em 2020, na orla de duas praias da cidade. Chamada de *Paraíso das Águas, Inferno do Sal* (imagens p8, p9, e p10), consistia na distribuição gratuita de suvenires relacionados à cidade e, mais especificamente, aos bairros afetados pelos afundamentos. Junto a cada chaveiro, abridor de garrafa e ímã de geladeira, era entregue também um panfleto com texto explicativo e *links* via código QR para uma matéria online sobre o assunto do portal G1, e também para o relatório do SGB.

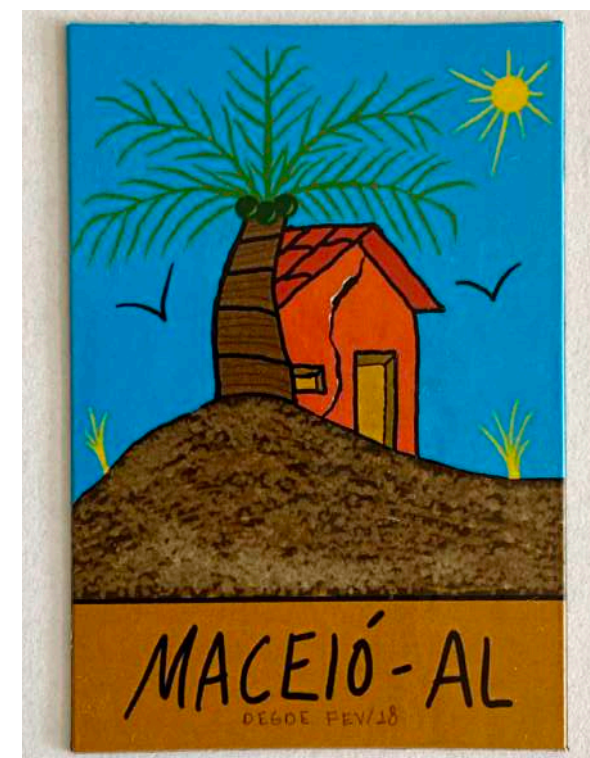


p8: *Paraíso das Águas, Inferno do Sal* (2020). Ação/performance. Registro por Thalita Chargel.



p9 e p10: *Paraíso das Águas, Inferno do Sal* (2020). Ação/performance. Registro por Thalita Chargel.

A escolha dessa abordagem de denúncia se fez necessária porque, na época, não havia ainda uma política sólida de indenizações, e nem a própria Braskem admitia sua responsabilidade no que ocorreu. E, já que Maceió é uma dos destinos turísticos mais procurados no Brasil, utilizar os suvenires como elemento imagético para tal denúncia foi automático. Nos ímãs, por exemplo (imagem p11), o desenho foi baseado em



p11 e p12: *Paraíso das Águas, Inferno do Sal* (2020). Chaveiros, abridor de garrafas e ímã de geladeira.

pequenas pinturas vendidas nos mercados de artesanato da cidade, e incorporado o elemento rachadura. No chaveiro com formato de casa (imagem p12), a rachadura é física. Em ambos, os dizeres “desde fev/2018” se referem à data de início dos eventos. Nos dois outros (chaveiro e abridor, imagem p12), há um comentário irônico sobre as inscrições presente em letreiros de várias cidades turísticas (imagem p13). No caso de *Paraíso...*, mudei a frase para terceira pessoa, bem como substituí o coração por outro partido, transformando-a no sentido oposto ao original (eles, os responsáveis pela tragédia, odeiam Maceió).

No primeiro ano pandêmico, produzi algumas faixas para serem afixadas



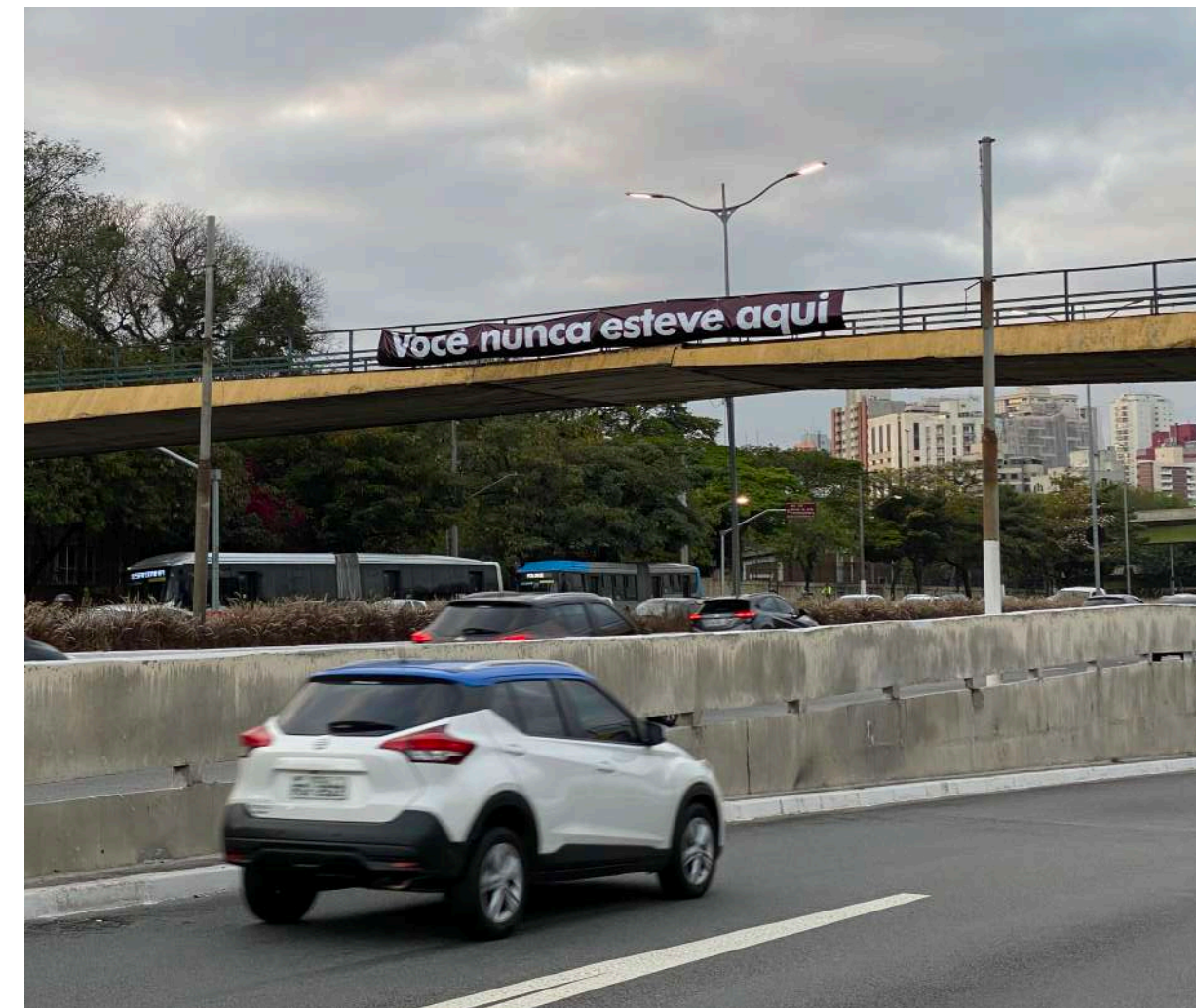
p13: Letreiro na praia de Ponta Verde, em Maceió.

em locais públicos. As duas primeiras, que fazem parte dos trabalhos influenciados pelos eventos já citados (cujo conjunto chamo de *Ciclo Predatório do Sal*), traziam as inscrições *Tragédia (?)* e *Desastre (?)* (imagem p14 e p15) e foram afixadas em uma passarela de pedestres na avenida mais movimentada de Maceió, localizada ao lado da entrada de um dos bairros afetados. Utilizei as interrogações após as palavras como um questionamento aos termos utilizados na mídia, em detrimento ao que realmente é: um crime socioambiental. As setas, ao lado de cada palavra, indicavam a direção dos locais onde ocorreram os afundamentos.



p14 e p15: *Tragédia (?)* e *Desastre (?)* (2020). Acrílica sobre lona e tecido.

Já a segunda, afixada na passarela Ciccillo Matarazzo, ao lado do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), tinha 12 metros de extensão e continha a frase “Você nunca esteve aqui” (imagem p16, próxima página). A princípio, pensei no trabalho para ser visto pelos motoristas que trafegam na via expressa abaixo, como uma provocação. Entretanto, após escolher aquele local específico, percebi a ironia, primeiro pela frase corroborar



p16: *Você nunca esteve aqui* (2020). Impressão digital sobre lona.

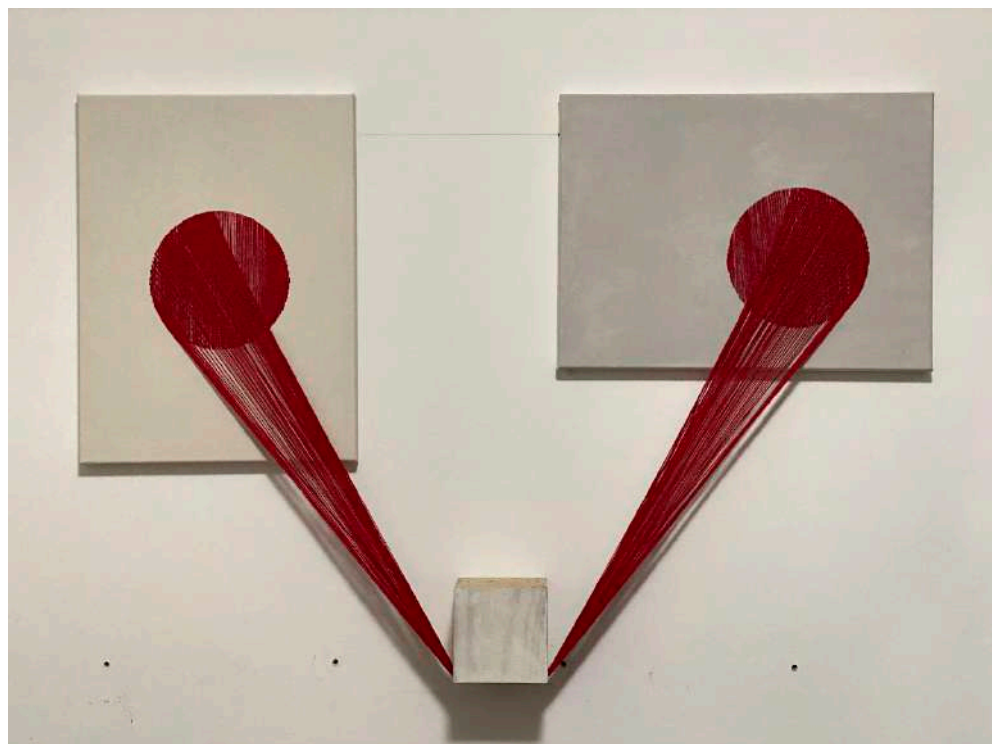


p17: *Você está aqui* (2020), de Tadeu Jungle.

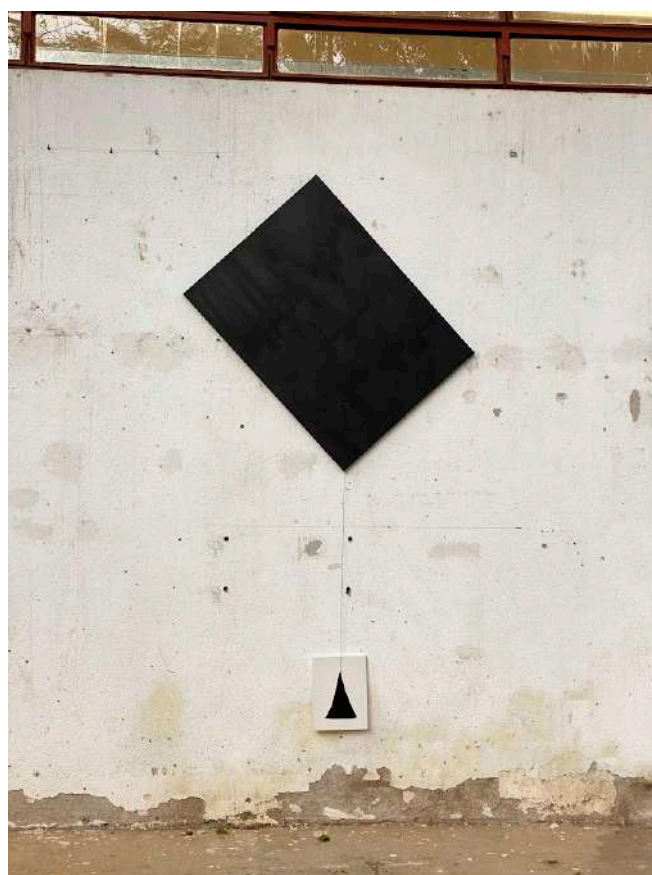
as críticas ao elitismo das instituições de arte, e depois pela presença recente de um trabalho na empena do museu, de Tadeu Jungle (imagem p17), o exato oposto do que tais críticas propagam. Resolvi utilizar uma fonte com formato similar àquela da empena, e mudar a cor de fundo para preto. Instalei a faixa numa madrugada e a retiraria no dia seguinte, mas na noite do mesmo dia da instalação já havia sido removida.

Em 2021, e partindo de um interesse prévio por bordados, comecei a pesquisar formas de expandi-lo para além do bastidor, que é a moldura onde se estica o tecido para bordar. Utilizando telas de pintura (um tecido esticado numa moldura, ou seja, um bastidor),

executei alguns projetos nos quais as linhas saíam para fora da tela em feixes, se prendendo em outra e/ou sustentando algum outro elemento (imagem *p17* como exemplo).



p17: Bordado em tela, cubo em madeira.



p18: Acrílica e bordado em tela.

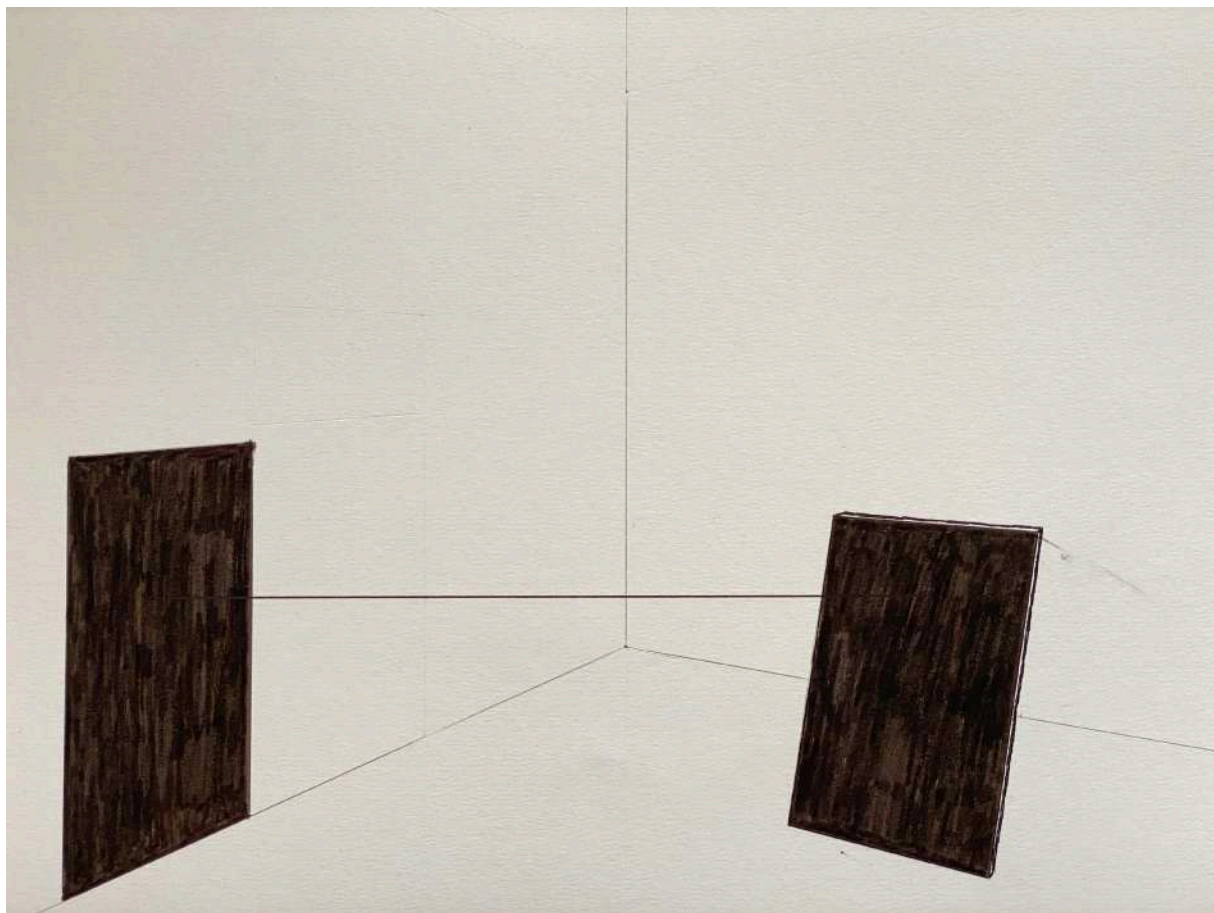


p19: Projeto para equilíbrios. Madeira, corda em polipropileno e parafusos.

Em outro caso (imagem *p18*), uma tela bordada era sustentada por outra maior, mas somente por um fio. A partir deste momento, entendi que o mais interessante nesses projetos era o ponto de contato da tela com a linha. Considero que esta seja uma guinada na percepção do que queria pesquisar. Antes já havia uma busca por desvelar tensionamentos, forças e equilíbrios, nos feixes de linhas utilizados desde *Caminho/Interrompido*, mas a forma como a tela se deforma exatamente a partir de um ponto de contato mínimo me fez perceber que a redução a uma única linha de força poderia ter mais potência. Reduzindo os feixes a um único, passei a pesquisar equilíbrios entre duas telas e, posteriormente, entre duas chapas de madeira ligadas por um fio (imagem *p19*).

3.1

Me surgiu então a ideia de aproveitar as paredes como um anteparo fixo para tal equilíbrio. A parte móvel (a chapa, no caso) seria como uma projeção da parte fixa, tensionando o fio com seu próprio peso. Para reforçar a noção de projeção, a seção de parede corresponderia em tamanho e cor à face da chapa na qual o fio estivesse preso, e a parte oposta dela, à cor original da parede. Produzi as *Seções* a partir desse raciocínio.



p20: Projeto para *Seção*.

Na primeira, *Seção 1* (imagens p21 e p22), as chapas são projeções tanto da parede quanto do chão e estão alinhadas no mesmo ângulo. À direita, uma vareta de metal sustenta a chapa, paralelamente à corda de polipropileno que sustenta a da esquerda. Para tal, foram feitos cálculos para saber qual seria o tamanho de cada um. Durante a montagem e período de exposição, porém, percebi que a solução que encontrei não seria ideal, primeiro porque não considerei a distensão da corda, e segundo porque, nos testes que fiz, a parede era de alvenaria, que garantia maior estabilidade na fixação do que a parede de *drywall* da galeria. Esses dois fatores fizeram com que o trabalho cedesse um pouco, desalinhando o conjunto.

Já na *Seção 2* (imagens p23 e p24), a soma das áreas das chapas corresponde ao espaço pintado na parede. Essa divisão me permitiu testar algumas configurações de disposição no espaço. O problema da distensão das cordas se tornou secundário também, dado que a rigidez do alinhamento da Seção 1 não existe aqui. Cheguei à disposição das chapas mostrada na imagem, algumas delas se equilibrando em outras, e uma distinta, cuja corda cruza as demais, um ponto de escape que garante certa teatralidade ao trabalho.



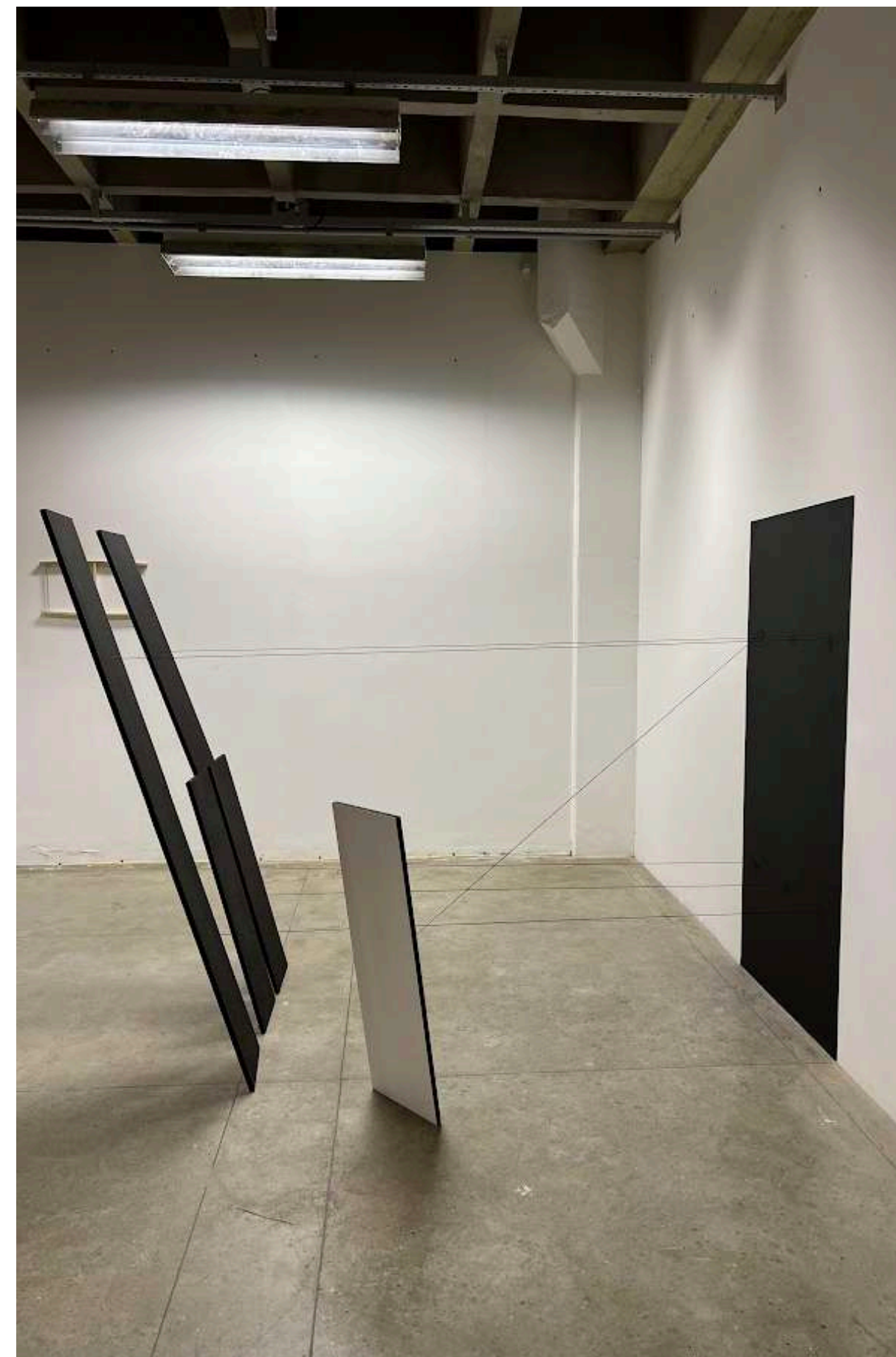
p21: *Seção 1* (2022). Tinta e massa acrílicas e cimento sobre compensado de madeira e aço, corda em polipropileno.



p22: *Seção 1* (2022). Tinta e massa acrílicas e cimento sobre compensado de madeira e aço, corda em polipropileno.



p23: *Seção 2* (2022). Tinta acrílica sobre madeira, corda em polipropileno.



p24: *Seção 2* (2022). Tinta acrílica sobre madeira, corda em polipropileno.

Ao passo de escrever sobre o meu percurso, percebi que as ideias e questões que atualmente me interessam, de tensionamento e de equilíbrio de forças, já estavam presentes nos trabalhos produzidos anteriormente, seja de modo direto (*Caminho/Interrompido, Seções*), seja indireto (*Ciclo Predatório do Sal, Estruturas Permanentes e Temporárias*), e condensados nas *Maneiras de segurar o Gogó da Ema*. E, desde o final da primeira metade de 2022, venho procurando formas de como essas duas ideias podem estar presentes no que produzo. Quais seriam os materiais e procedimentos que poderia utilizar para tornar possíveis esses arranjos de força?

Em *Seção 1*, a chapa de compensado que era presa pelo fio envergou com o tempo. Atribuo esse comportamento do material a dois motivos. Primeiro, porque, na superfície oposta à amarração, apliquei massa acrílica, cuja base é água e, segundo, porque o ponto de contato era central à chapa, fazendo com que seu peso, mais o peso adicional da massa aplicada, atuassem nesse sentido. A princípio achei que poderia prejudicar a leitura do trabalho, já que queria as duas chapas alinhadas. Porém, percebi que havia algo de mais interessante naquela curvatura. Até então não me era tão claro, mas faltou lembrar de física. A tração que a corda exerce, neste caso, no compensado, produz um arranjo de forças que tende ou ao equilíbrio (seja porque o material é resistente o suficiente para aguentá-la sem deformações, seja porque ele se curva até um estado de equilíbrio de forças), ou ao rompimento. Dado então um determinado material submetido a um tensionamento, quais seriam esses limites entre resistência e quebra?

A escolha pela madeira me pareceu óbvia. Já vinha trabalhando com compensado nas *Seções*, é um material fácil de encontrar e de modificar e, a depender do tipo e da forma como foi cortada, se torna bastante flexível. Optei por ripas de no máximo 10mm de espessura, fáceis de se encontrar em lojas de materiais de construção e que se curvam facilmente. Escolhi dois tipos, pinus e eucalipto, a primeira mais flexível que a segunda.

Já as molas entraram como consequência direta desse questionamento pelas suas propriedades. A depender do comprimento, do diâmetro do arame utilizado para sua fabricação, e também do diâmetro interno e externo da espiral, a deformação de uma mola será maior ou menor, resistindo mais ou menos à força de tração ou compressão aplicada. Procurei por modelos os quais conseguissem deformar as ripas até certo limite mas que, nesse processo, também se distendessem ou fossem comprimidas.

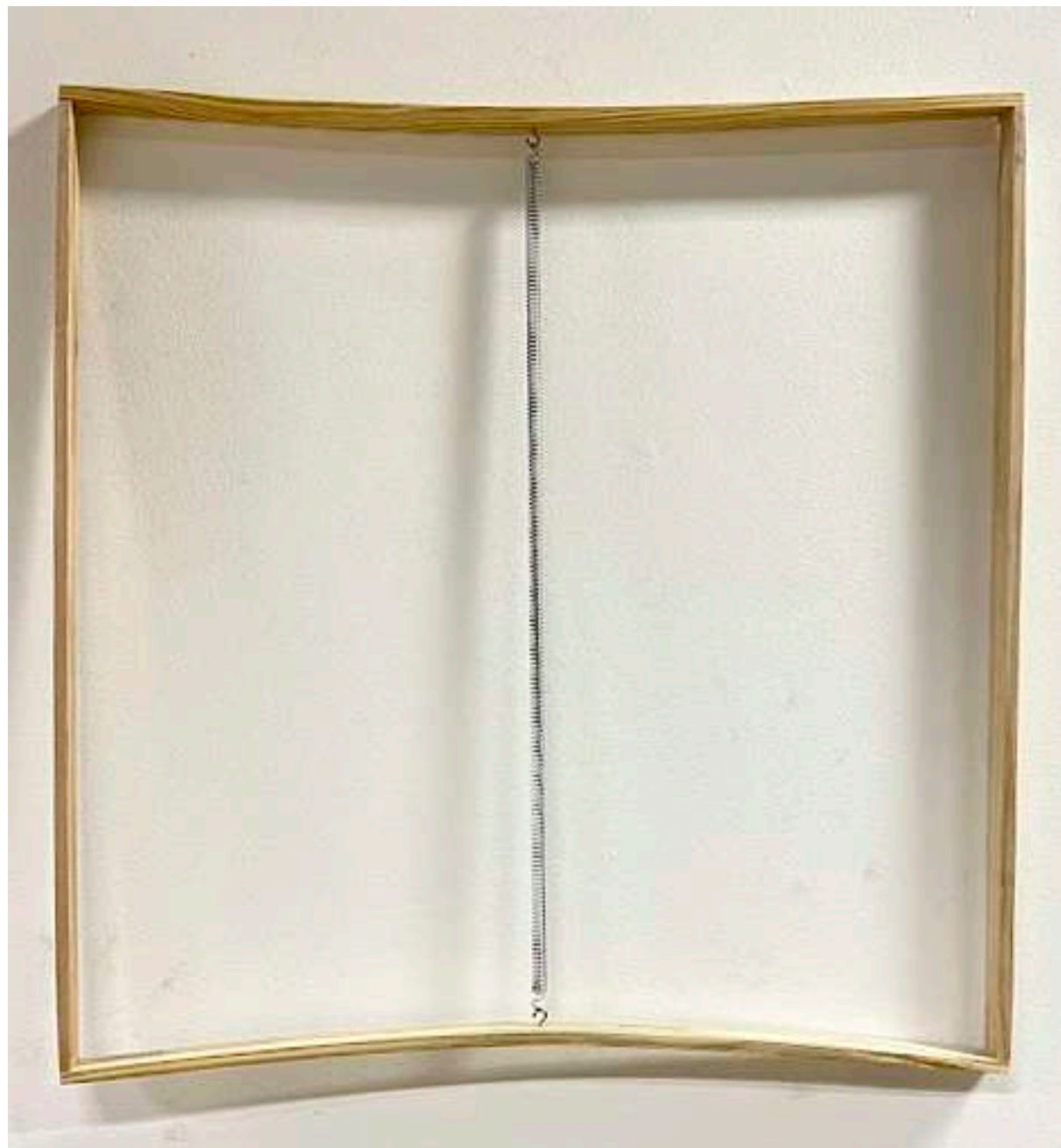
4.1

Na série *Repuxo*, utilizo molas de tração presas por pequenos ganchos nas ripas e, nelas, anteparos que forçam a distensão das molas. A força contrária que elas exercem nesse processo curva a madeira, até um ponto de equilíbrio de forças. Nos primeiros *Repuxos* (imagens *d1* e *d2*), construí molduras retangulares formadas por quatro ripas presas por pregos ou parafusos e, entre duas paralelas, uma mola presa que as curvava. As molduras costumam definir um espaço praticamente bidimensional onde o arranjo de forças atua e o trabalho se realiza. Esse espaço, no entanto, não depende da atuação



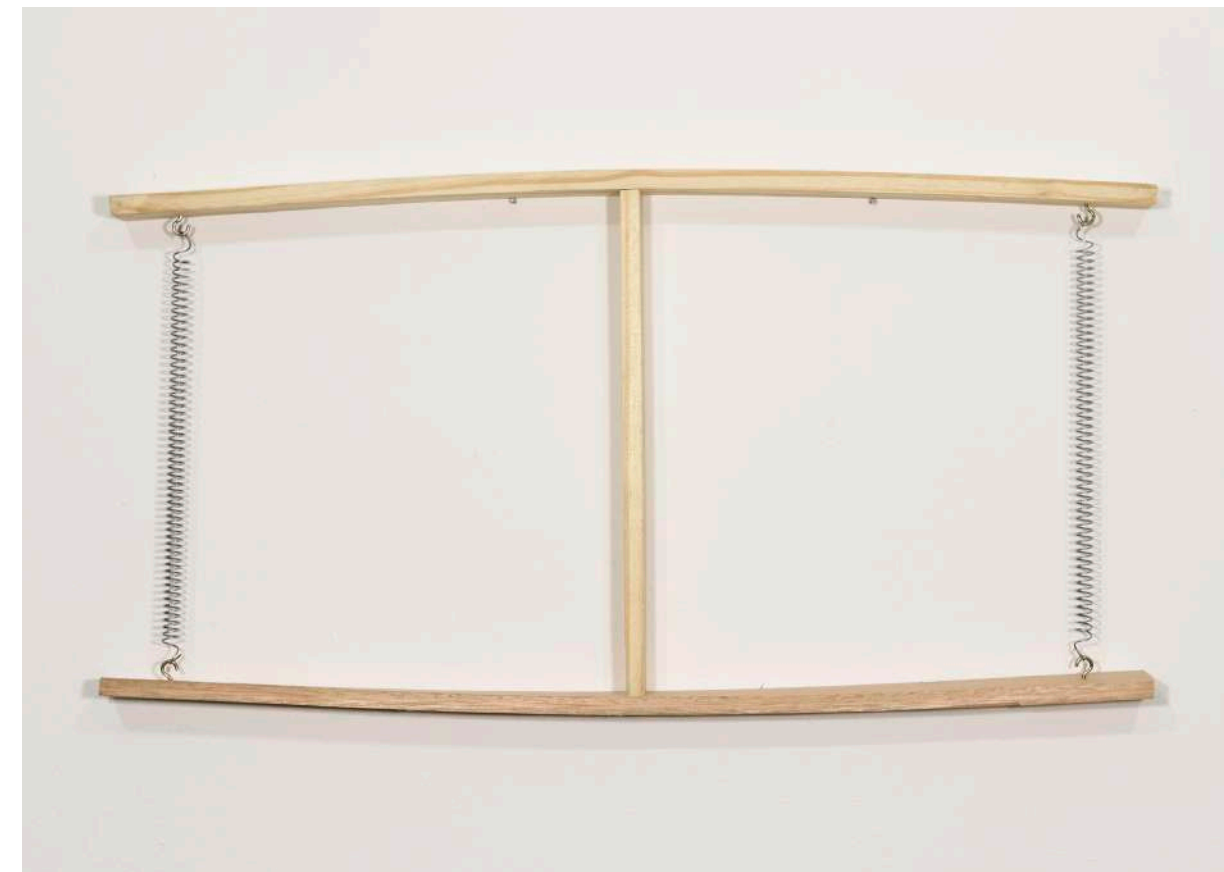
d1: *Repuxo n° 1* (2022). Madeira, mola e pregos em aço.

da força de tração da mola para existir. A moldura continuará íntegra mesmo com a retirada do tensionamento.

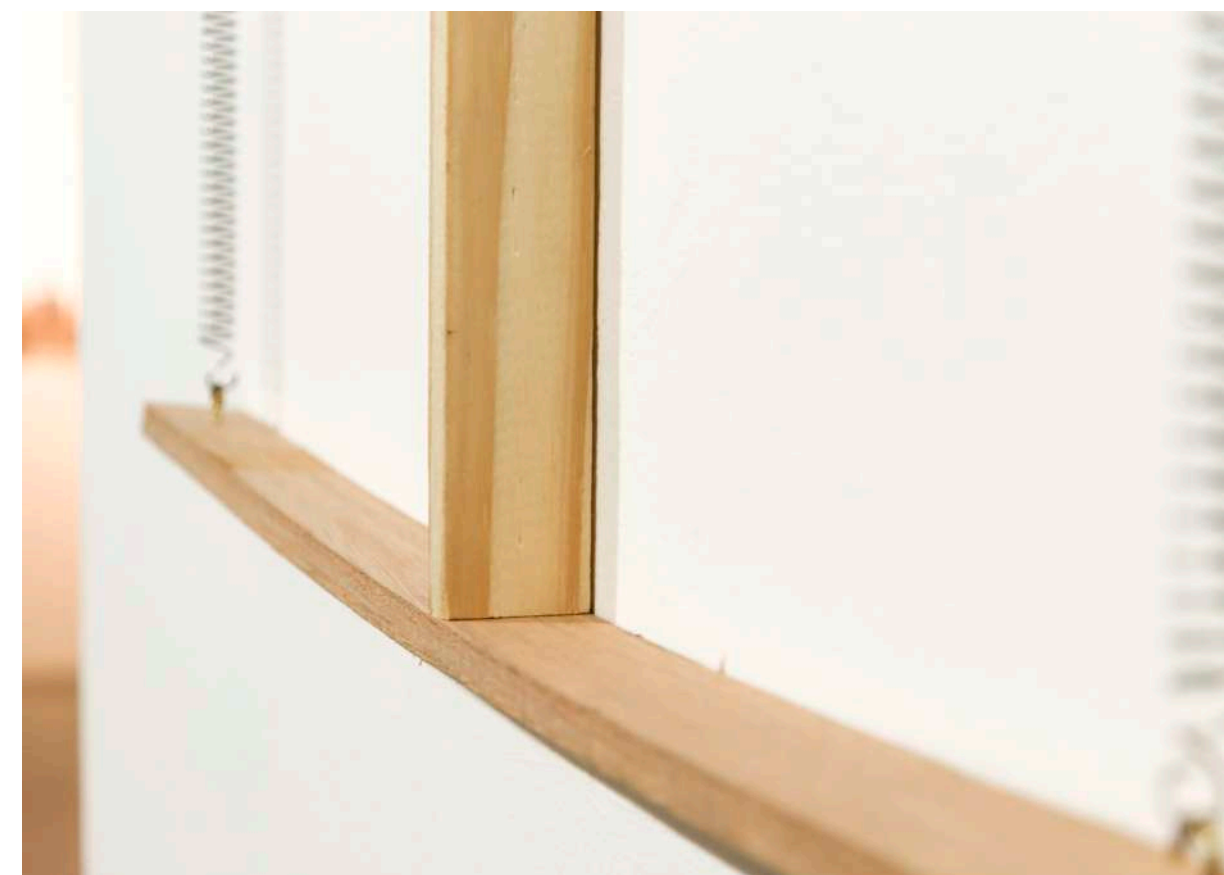


d2: *Repuxo n° 2* (2022). Madeira, mola e parafusos em aço.

A partir do *Repuxo n° 4* (imagem d3 e d5), passei a não mais utilizar ferragens para fixação das ripas. Agora, o equilíbrio se torna instável, que não se sustenta nem com a retirada das molas, nem do anteparo (imagem d4). O arranjo de forças agora depende de todos os elementos presentes, e esta me parece uma mudança fundamental na série. *Repuxo n° 5* (imagem d6) segue a mesma lógica, onde utilizo pitões em aço como anteparos.



d3: *Repuxo n° 4* (2022). Madeira, mola e ganchos em aço.



d4: detalhe de *Repuxo n° 4* (2022).



d5: *Repuxo nº 4* (2022). Madeira, mola, ganchos e pitões em aço.



d6: *Repuxo nº 5* (2022). Madeira, mola, ganchos e pitões em aço.



d7: Detalhe de *Repuxo nº 5* (2022).



d8: *Repuxo nº 6* (2022). Madeira, mola e ganchos em aço.

Repuxo n° 6 (imagem d8) possui uma diferença em relação aos outros. Além de ter sido pensado para se sustentar no espaço e não na parede, não utilizei anteparos, como os pitões no *n° 5*, ou a ripa em eucalipto no *n° 4*. Na verdade, posso dizer que o anteparo aqui é o chão, pois é ele quem garante a distensão da mola e a consequente curvatura das ripas (imagem d9). Talvez o *n° 6*, como um sistema de equilíbrio, seja melhor sucedido do que os anteriores, pela economia de elementos. Há ainda uma dimensão corporal nele, parece uma figura que anda, e que me remete aos *Passantes* de José Resende pela semelhança formal.



d9: Detalhe de *Repuxo n° 6* (2022).

4.2

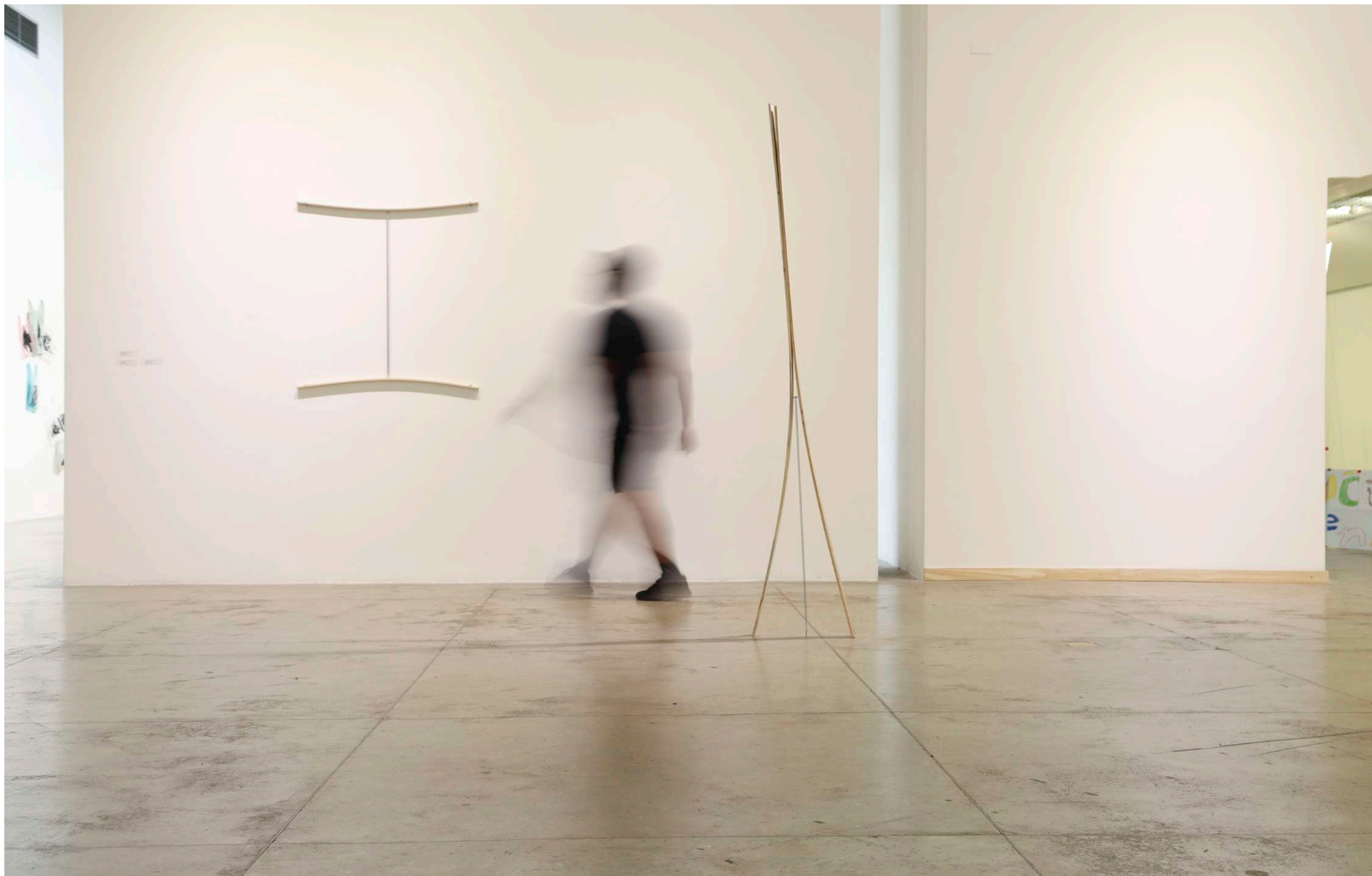
Do mesmo modo que nos *Repuxos*, na série *Constrito* utilizo ripas de madeira, molas e anteparos para criar arranjos de forças em equilíbrio. Aqui, no entanto, as molas são de compressão, o que implica questões distintas da série anterior.



d10: *Constrito n° 1* (2022). Madeira, mola e parafusos em aço.

Enquanto que nos *Repuxos* os pontos de tensão são os locais onde a mola se liga às ripas, nos *Constritos*, esses pontos se dão nas junções entre as ripas, ou entre elas e a parede. A deformação do material é mais tímida também, pelas dimensões das molas de compressão serem menores do que aquelas de tração, gerando trabalhos mais contidos, fechados em si.

Em *Constrito n° 1* (imagem d10), duas ripas são presas na parede rentes ao chão, na altura de um rodapé. Um dos lados está completamente preso, no outro há uma mola que força a ripa, curvando-a. Escolhi o posicionamento baixo por permitir melhor visualização do trabalho, mas também pela semelhança com um rodapé. Este trabalho possui dimensões variadas porque deve ser dimensionado para o lugar onde for montado.



d11: Repuzo nº 5, Repuzo nº 6 e Constrito nº 1.



d12: Detalhe de *Constrito n° 1* (2022).

Durante a montagem, surgiu uma questão: como a mola está localizada mais próxima do parafuso da extremidade direita, a parede de drywall, com as buchas específicas para ela, não sustentou a força contrária neste ponto de fixação (imagem *d12*). No ponto oposto, pela distância da mola, isso não aconteceu. Ou seja, este arranjo de forças específico chegou ao equilíbrio quando o lado da ripa mais próximo à mola se “descolou” da parede, revelando o parafuso que deveria garantir um maior tensionamento ao conjunto. Não encarei isso como um problema, e sim uma contingência específica desta montagem que, apesar dela, ainda garante leitura ao trabalho.

No *Constrito n° 2* (imagens *d13* e *d14*) utilizo parafusos e porcas para apertar as ripas e comprimir as molas. Em uma delas, na superior, a pressão exercida faz com que ela se comprima mais, ao passo que, na inferior, a compressão é menor. Com essa diferença, percebi que, quanto menos pressão aplicada à mola, mais ela deforma a ripa. Esse é um comportamento esperado, já que as propriedades desse tipo de mola são exatamente opostas àquelas de tração utilizadas nos *Repuxos*.



d13: *Constrito n° 2* (2022). Madeira, molas, parafusos e porcas em aço.



d14: *Constrito nº 2* (2022). Madeira, molas, parafusos e porcas em aço.



d15 e d16: Detalhes de *Constrito nº 2* (2022).

Curioso notar que o procedimento de construção dos *Constritos* se parece com o das *Cumplicidades*, de um material que pressiona outro e o deforma. Entretanto, a aplicação de cada um é completamente distinta, dado que nesses trabalhos de Túlío Pinto há a transformação de estado do material que recebe a pressão em um momento anterior ao da realização do trabalho. Nos *Constritos nº 1* e *nº 2* tal transformação ocorre antes, mas também durante, dado que a mola continua a reagir à pressão das ripas com força oposta. Provável é que, em *Constrito nº 2*, o raciocínio está num ponto intermediário entre aquele escultórico das *Cumplicidades* de Túlío, de um procedimento que modifica um material previamente e gera um trabalho finalizado, e do que pensa os objetos como em *Verso*, de Carla Guagliardi, cuja modificação acontece durante a realização do trabalho.



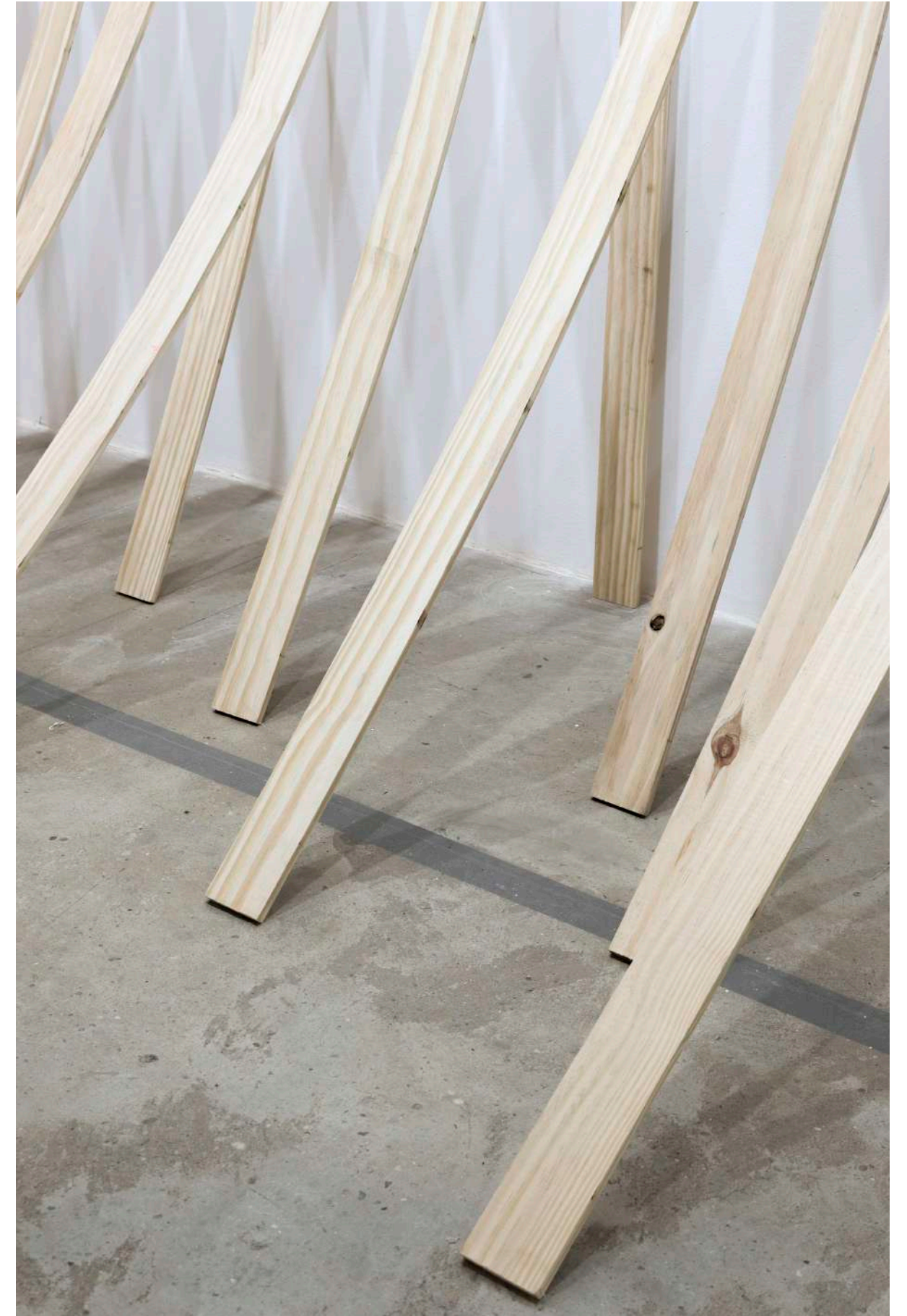
d17: *Sem Título* (2022). Madeira e parafusos em aço.

4.3

Diferentemente dos trabalhos anteriores, em *Sem Título* (imagem *d17*), aproveito somente a flexibilidade da ripas de madeira e a parede como anteparo para tensioná-las. Formada por quinze ripas de pinus de tamanhos distintos, cada uma é presa por apenas um parafuso. Por conta disso, são perceptíveis os diferentes tensionamentos em cada uma delas, primeiro pela curvatura que, quanto maior o comprimento, mais aguda se torna e, segundo, pela dimensão da superfície de contato de cada uma com a parede, que se torna tanto maior quanto menor for a ripa. Em algumas delas, com aquela situada mais à direita, o contato se dá somente do parafuso para cima. Em outras, e mais acentuadamente na menor de todas, a área de toque entre ripa e parede parece ser quase o dobro da citada logo acima (imagem *d18*).



d18: Detalhe de *Sem Título* (2022).



d19: Detalhe de *Sem Título* (2022).

Para sua produção, realizei alguns testes do quanto cada ripa poderia ser curvada. Algumas se romperam durante o processo, e não necessariamente aquelas submetidas a curvaturas maiores. Atribuo essa circunstância a diferenças na fabricação e nas propriedades individuais de cada uma, apesar de serem produzidas a partir do mesmo tipo de tronco de árvore. Podemos notar, por exemplo, que algumas apresentam nós da madeira, que são pontos frágeis e se rompem com certa facilidade. Outras aparentam estar mais secas, até com uma coloração distinta daquelas mais flexíveis. Além disso, durante a montagem, me deparei com o mesmo problema que ocorreu no *Constrito nº 1*, da parede não resistir à força exercida pelas ripas. Obviamente, o local onde o trabalho se insere também é afetado, ou seja, também é submetido a um teste das forças que ali estão atuando. A solução encontrada foi transferi-lo para outra parede, desta vez de alvenaria.

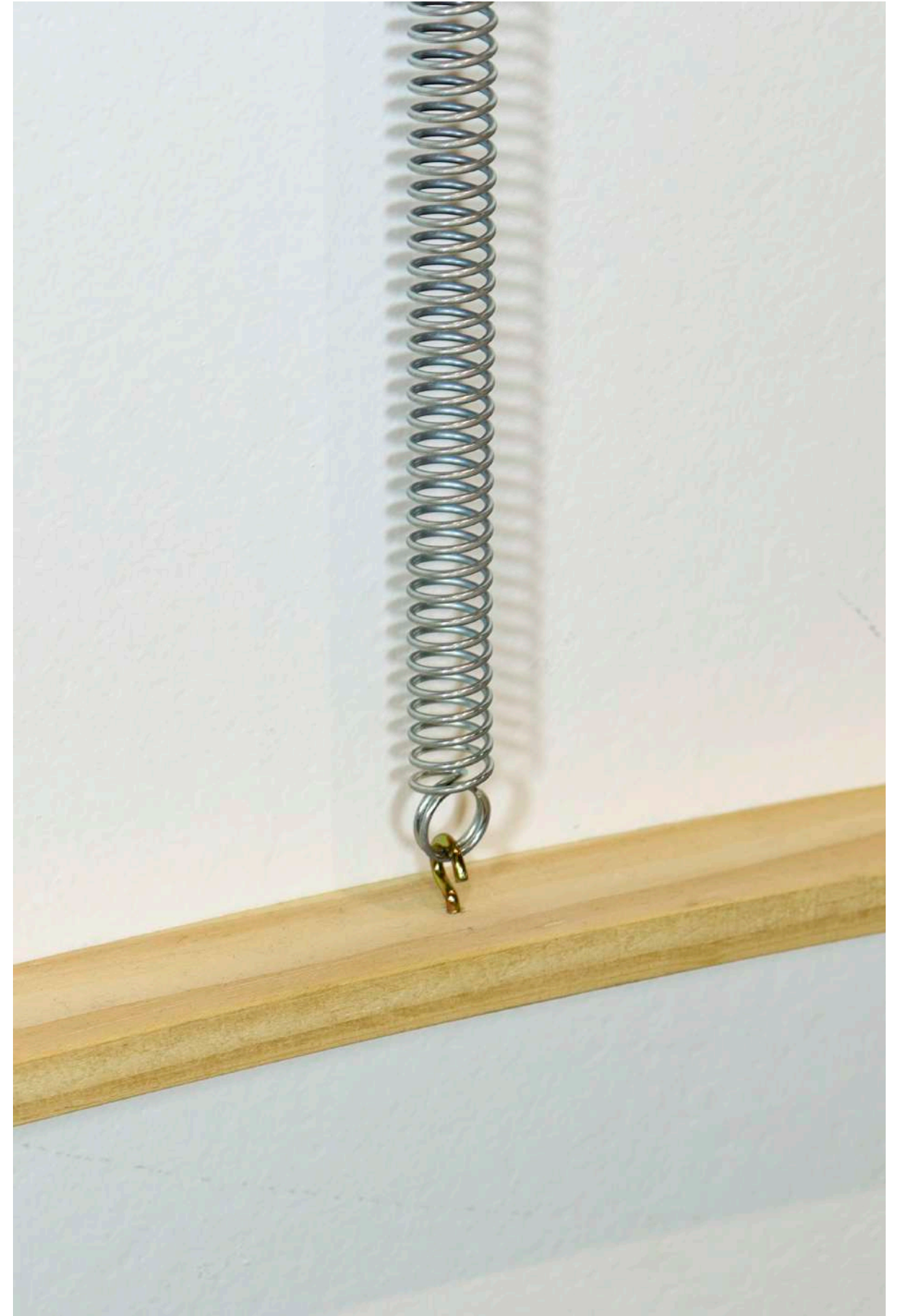
Este trabalho também possui dimensões variáveis, podendo ser montado com mais ou menos ripas, a depender do espaço determinado para o trabalho. Apesar de cada uma das ripas ser um sistema singular de equilíbrio de forças, o conjunto possui unidade independentemente da quantidade de ripas que utilizar. Atribuo isso, além de serem feitas do mesmo material, ao fato de cada uma partir da mesma altura que as outras. A seriação, somada aos distintos tamanhos das ripas, também garante uma certa ideia de movimento, porém um movimento latente, que parece estar prestes a acontecer. Tal ideia também está presente nos *Repuxos* e *Constritos*, posto que aqueles arranjos de forças, que se encontram em um equilíbrio precário, armazenam energia potencial elástica, tendendo ao movimento. Também, a forma como a iluminação está disposta, fazendo com que as sombras se multipliquem atrás e ao lado, às vezes até na frente das ripas, reforça essa impressão (imagens *d19* e *d20*).



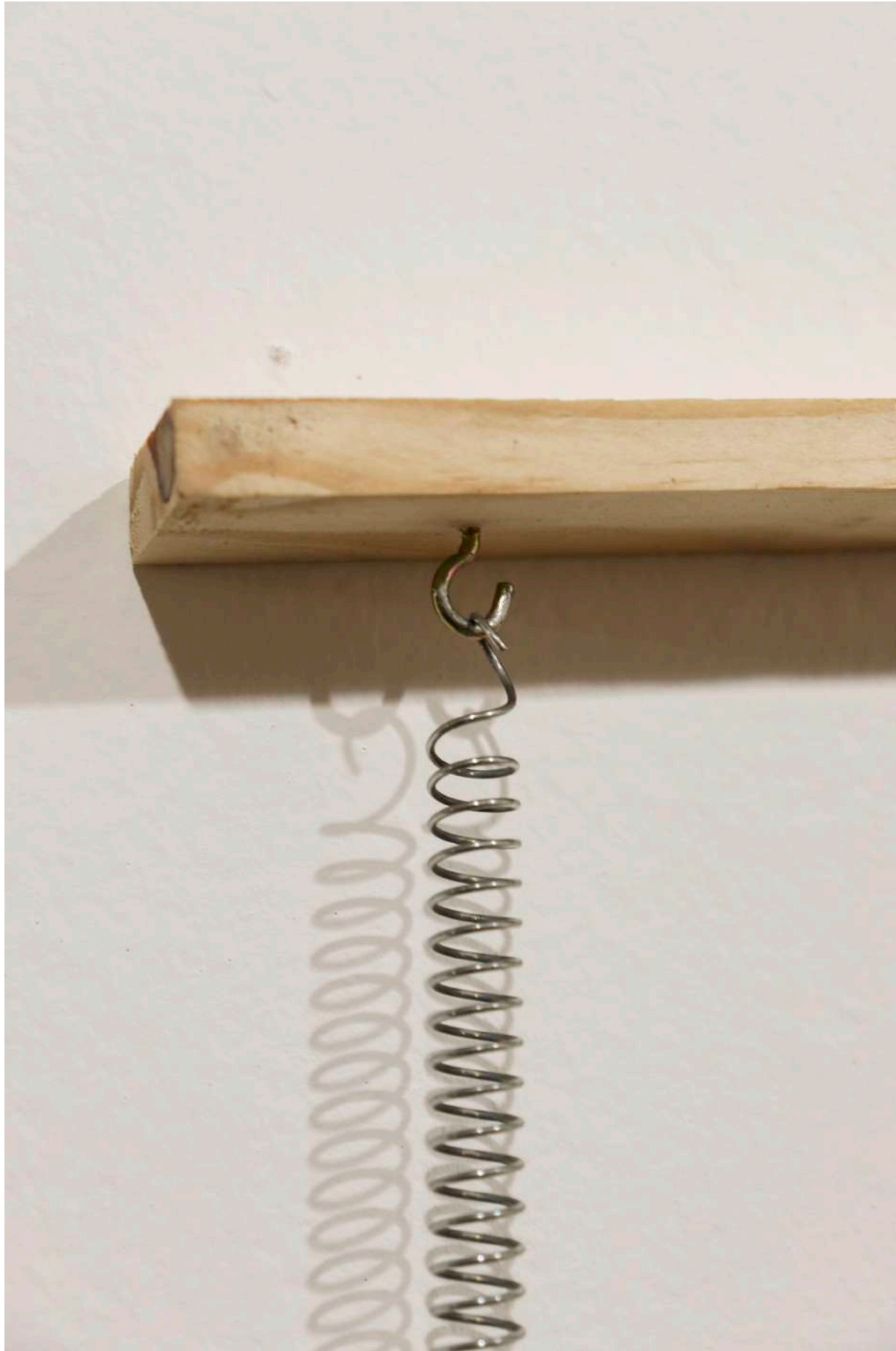
d20: *Sem Título e Constrito nº 2.*



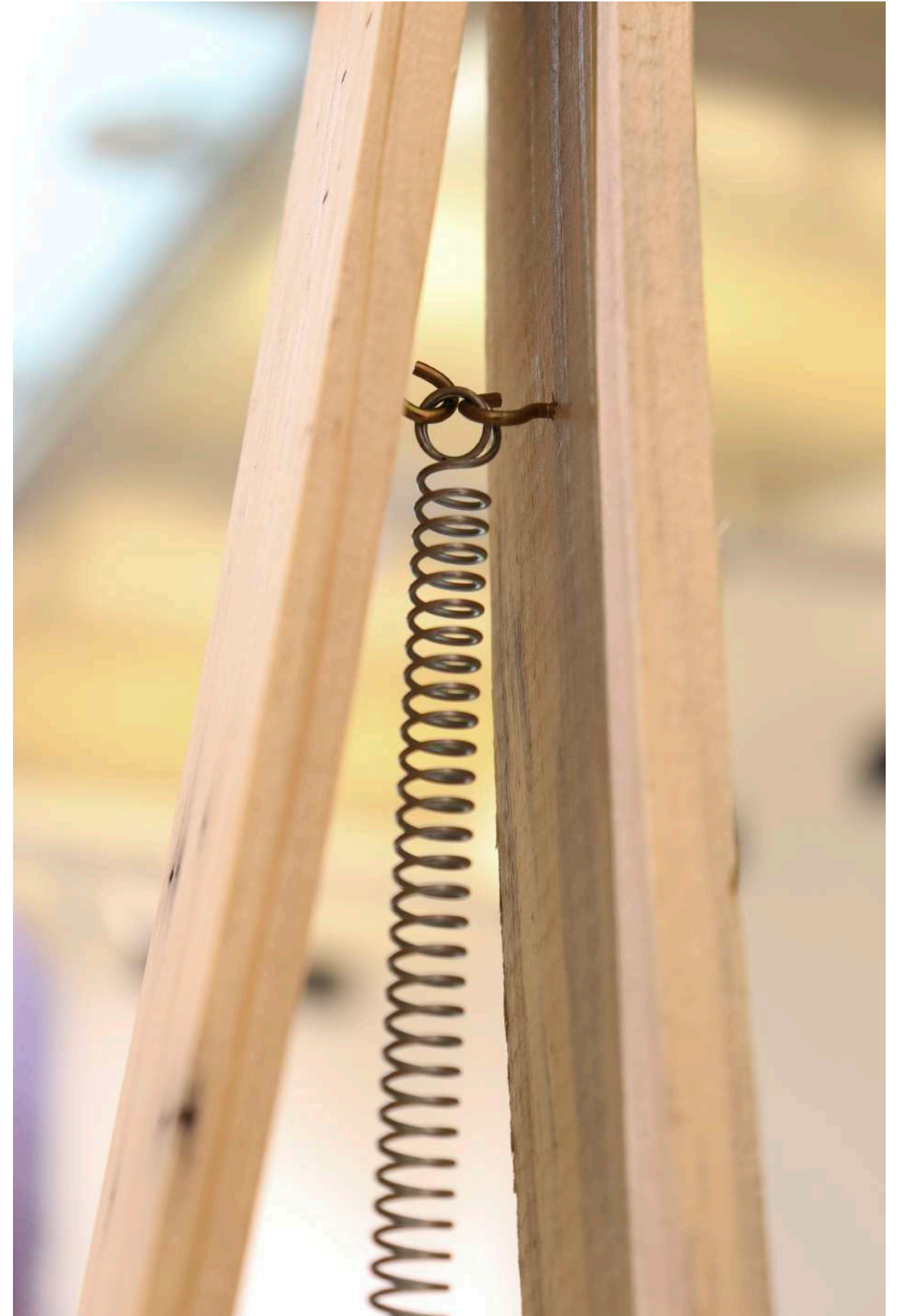
e1: Detalhe de *Constrito* nº 2 (2022).



e2: Detalhe de *Repuxo* nº 5 (2022).



e3: Detalhe de *Repuxo n° 4* (2022).



e4: Detalhe de *Repuxo n° 6* (2022).

Nos trabalhos que apresentei aqui, o elemento de tensionamento, seja ele fio, corda, mola ou parafuso, se conecta às outras partes do trabalho em pontos únicos e mínimos (imagens *e1*, *e2*, *e3* e *e4*). Creio que essa redução, a economia desse aspecto, dá substância aos conjuntos mostrados na exposição. Em algumas das *Maneiras...*, em especial na *Maneira n^o 6*, isso também pode ser observado, e é por isso que as considero essenciais para minha pesquisa.

Há também o momento anterior àqueles arranjos, quando os elementos que formam aquelas estruturas estavam em repouso (o que também é um estado de equilíbrio de forças). Nos *Repuxos* e *Constritos*, esse momento precede os tensionamentos das molas. Para manter o *Repuxo n^o 6* de pé, por exemplo, estiquei antes a mola presa nas ripas e a preendi ao gancho no chão, até o ponto que todo o conjunto se acomodasse e estabilizasse. Nos *Constritos*, o mesmo, mas utilizando as ripas para comprimir as molas. Em *Sem Título*, enverguei as ripas antes de prendê-las à parede. Em todos eles, exerci algum tipo de força para colocá-los em um novo arranjo de equilíbrio entre tensionamento e deformação. Ou seja, todos esses conjuntos guardam a força que apliquei neles. Cada um é uma espécie de *capacitor do gesto*.

Enfim, a *força* é o que estrutura esses trabalhos. É ela que, aplicada a princípio para *tensionar* as molas, ou para curvar a madeira, continua a operar neles. São *arranjos* nos quais a *resistência* dos materiais, que reagem a essas forças que os puxam e empurram, é testada até um determinado limite entre rompimento e *equilíbrio*. Tais arranjos se tornam testes bem sucedidos, nos quais as forças contrárias envolvidas são anuladas e se chega a um sistema, apesar de precário, estável.

REFERÊNCIAS

- BRETT, Guy. A flecha do tempo. In: **Carla Guagliardi o lugar do ar**. Artviva: Rio de Janeiro, 2009.
- BRITO, Ronaldo. Em forma de mundo. In: **José Resende**. Catálogo de exposição. Imprensa Oficial: São Paulo, 2015.
- BRITO, Ronaldo. Rotação e Translação. In: **José Resende Rotação e Translação**. Catálogo de exposição. Mul.ti.plo Espaço Arte: Rio de Janeiro, 2022.
- CORRÊA, Patricia. Imaginação da Escultura. In: **José Resende**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COSTA, Lucas; PINTO, Tulio. (2021). Conversa com Túlio Pinto. **PORTO ARTE**: Revista De Artes Visuais, v.26, n.27. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/119599>. Acesso em 19/10/2022.
- DUARTE, Luisa. Quando o apito da fábrica de tecidos vem ferir os meus ouvidos. In: **José Resende**: na membrana do mundo. Catálogo de exposição. Fundação Iberê Camargo: Porto Alegre, 2021, p.9-13. Disponível em: http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2022/03/catalogo_jose-resende-na-membrana-do-mundo.pdf. Acesso em 02/01/2023.
- OSÓRIO, Luis Camillo. Carla Guagliardi: a sustentável leveza do ser. In: **Carla Guagliardi o lugar do ar**. Artviva: Rio de Janeiro, 2009.
- RESENDE, Sérgio. Ausência da escultura. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60/70**. Rio de Janeiro: JORGE ZAHAR, 2006.
- SALZSTEIN, Sônia. José Resende. In: **José Resende**. Catálogo de exposição. Imprensa Oficial: São Paulo, 2015, p.358-363.
- SERRA, Richard. Peso. In: ESPADA, Heloísa (Org). **Richard Serra**: escritos e entrevistas 1967-2013. IMS: São Paulo, 2014, p.142-149.
- TASSINARI, Alberto. Uma certa vertigem. In: **José Resende**. Catálogo de exposição. Imprensa Oficial: São Paulo, 2015.
- TROTMAN, Nat; WHEELER, Anne; VILLALOBOS, Gabriel. Cómo trabajar mejor. In: **Peter Fischli David Weiss: Cómo trabajar mejor**. Catálogo de exposição. Museo Jumex: Cidade do México, 2016. Disponível em <https://www.filepicker.io/api/file/3cm-j8w6wRCbCZRWxvfzk>. Acesso em 09/12/2022.
- WISNIK, Guilherme. Lastros e Tensões. Deformação e Acolhimento. In: **Lastros e Tensões. Deformação e Acolhimento**. Catálogo de exposição. Milan: São Paulo, 2022.

