

Conversa com Bruno Cançado

Conversation with Bruno Cançado

Conversación con Bruno Cançado

Bruno Cançado

E-mail: contato@brunocancado.com

Lucas Ribeiro de Melo Costa

Universidade Estadual Paulista

E-mail: lucas.rm.costa@unesp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5741-8067>

RESUMO:

Entrevista realizada com o artista mineiro Bruno Cançado (1981-), para a pesquisa de doutorado de Lucas Costa, sobre escultura e instabilidade. A conversa estabelece um diálogo entre as poéticas dos autores com base nos procedimentos artísticos. Devido às características estruturais desses trabalhos, os artistas se aproximam da arquitetura e de saberes populares – muito presentes na construção civil – para discutirem o uso dessas técnicas na linguagem escultórica. Desta maneira, os autores procuram criar uma ligação entre esses tipos de trabalhos e a tradição da escultura.

Palavras chave: *Bruno Cançado. Escultura. Processo criativo. Arquitetura vernacular. Construção civil.*

ABSTRACT:

Interview conducted with the artist from Minas Gerais, Bruno Cançado (1981-), for Lucas Costa's PhD research on sculpture and instability. The conversation establishes a dialogue between the authors' poetics based on artistic procedures. Due to the structural characteristics of these works, the artists approach architecture and popular knowledge – present in civil construction – to discuss the use of these techniques in the sculptural language. In this way, the authors seek to create a link between these types of works and the sculpture tradition.

COSTA, Lucas Ribeiro de Melo. **Conversa com Bruno Cançado.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36560>>

273

Keywords: *Bruno Cançado. Sculpture. Creative process. Vernacular architecture. Construction.*

RESUMEN:

Entrevista realizada al artista de Minas Gerais, Bruno Cançado (1981-), para la investigación doctoral del Lucas Costa sobre escultura e inestabilidad. La conversación establece un diálogo entre las poéticas de los autores a partir de procedimientos artísticos. Por las características estructurales de estas obras, los artistas se acercan a la arquitectura y el conocimiento popular, muy presente en la construcción civil, para discutir el uso de estas técnicas en el lenguaje escultórico. De esta forma, los autores buscan crear un vínculo entre este tipo de obras y la tradición escultórica.

Palabras clave: *Bruno Cançado. Escultura. Proceso creativo. Arquitectura vernácula. Construcción civil.*

Artigo recebido em: 04/10/2021

Artigo aprovado em: 19/07/2022

Entrevista realizada em: 03/06/2021

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

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

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

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



Fig. 1. Bruno Cançado. *Corpo de prova II*, 2009-10. Still do vídeo, 5min33s.

Um dos meus primeiros trabalhos se chama *Corpo de prova II* (Fig.1). Esse vídeo foi uma espécie de coincidência: quando eu comecei a visitar esses canteiros de obras, eu encontrava alguns cilindros de concreto em vários desses canteiros. Esses cilindros se chamam corpos de prova¹. Eles são produzidos para serem submetidos a testes de resistência. Com o resultado desses testes, é possível saber o traço² do concreto que você precisa para construir sua casa, por exemplo.

COSTA, Lucas Ribeiro de Melo. **Conversa com Bruno Cançado.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36560>>

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



Fig. 2. Bruno Cançado. *Assentamento*, 2010. Cubo de concreto, banco de madeira, cabo e grampo de aço, dimensões variáveis. Coleção do artista.

Depois eu fiz outro trabalho, ainda na faculdade, que era um cubo que se equilibra sobre um banco. Esse trabalho, *Assentamento* (Fig. 2), também surgiu pela experiência com os materiais. Eu já vinha trabalhando com cubos de concreto, mas de outra forma. Eu tinha dois desses cubos – cada um pesava em torno de 150 kg – que eu ficava brincando/testando

pelo ateliê. Em uma dessas movimentações, eu pensei em dependurar esses cubos em uma viga de aço do espaço, para forçar aquela arquitetura. Eu queria dependurar 300 kg em um ponto só.

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

Comecei então a pensar na relação dos materiais. Se esse mobiliário é feito de madeira, o que seria essa conversa da madeira com o concreto? A madeira está ligada ao concreto, ela é, frequentemente, a própria fôrma que molda esse concreto. É comum encontrarmos os veios da madeira impressos na superfície de estruturas de concreto. No entanto, a madeira tem uma “temperatura” diferente do concreto, e isso vai gerando toda uma complexidade para o trabalho.



Fig. 3. Bruno Cançado. *Sem título*, 2010-2011. Madeira e concreto, 85 x 80 x 75 cm. Coleção Sattamini/MAC Niterói.

L: Aproveito para te colocar algumas questões:

Há um trabalho seu, desse mesmo período (Fig. 3), que é formado por uma mesa e, repousada nela, está uma forma de concreto cilíndrica, que contorna essa mobília de modo transversal. Parece uma referência abstrata ao corpo, pois esse concreto abraça, de certa maneira, a mesa. A sensação é de que esses materiais distintos convivem bem no trabalho.



Fig. 4. Bruno Cançado. *Sem título (Jantar)*, 2013. Concreto armado e mesas de madeira, 90 x 320 x 150 cm. Coleção do artista.



Fig. 5. Bruno Cançado. *Sem título (Estar)*, 2013. Concreto armado, 50 x 150 x 130 cm. Coleção do artista.



Fig. 6. Bruno Cançado. 2x4, 2015. Concreto armado; 165 x 8,7 x 35 cm. Coleção do artista.

Percebo isso acontecendo em outros exemplos. Seu trabalho posterior, *Sem título (Jantar)* (Fig. 4), constituído por uma placa de concreto apoiada em cima de duas mesas, poderia ser um embate entre os materiais. Mas essa placa, que está flambada³, parece criar uma situação de convivência mais dócil, a meu ver.

No mesmo ano (2013), você fez o trabalho *Sem título (Estar)* (Fig. 5), que tem o mesmo processo construtivo do *Jantar*. Me parece que essa peça abaulada de concreto, agora encostada em uma parede, é uma espécie de encontro amistoso com a arquitetura, como fora com as mobílias, no caso de *Jantar*.

COSTA, Lucas Ribeiro de Melo. **Conversa com Bruno Cançado.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36560>>

Finalmente, o trabalho 2x4 (Fig. 6), que é uma coluna de concreto curvada, e que se apoia em uma parede, também sugere um alto controle do material a favor dessa arquitetura. Isso porque o concreto, nesse trabalho, tem o formato ideal para se relacionar com uma parede.

Esse grupo de trabalhos se desenvolvem a partir de uma relação de força e equilíbrio, mas também despertam algo em torno do macio ou confortável, mesmo sabendo que o concreto está mais relacionado à dureza. O concreto parece abraçar a mobília, ou encostar na arquitetura, procurando alguma relação mais amistosa nessas estruturas.

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

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

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

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

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

L: Sim, entendi. A impressão que dá é que a placa curva de concreto vai acabar cedendo todo o arranjo. Você tem razão, apesar da forma curva aproximar as coisas e apaziguar visualmente uma determinada configuração, conforme eu percebo, ela também acaba tensionando o seu trabalho. Essa placa abaulada, que está apoiada nas mesas, poderia causar o desabamento do todo com o seu peso, existe esse dado também...

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

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

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

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

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

L: É como o “Instante decisivo” de Cartier-Bresson (1971), em que ele discorre sobre o momento certo que acontece a fotografia. Em nosso caso, a escultura é, justamente, esse momento decisivo. O antes e depois pode não ser escultura...

B: Exatamente...



Fig. 7. Bruno Cançado. *Sem título*, 2017. Concreto e pedra de rio, 36 x 55 x 55 cm aprox. Cortesia Galeria Central.

L: Ao contrário dos trabalhos que comentei anteriormente, parece haver um embate mais direto entre os materiais no trabalho *Sem título* (Fig. 7), que é um cubo de concreto, com uma das quinas estourada pela ação de uma pedra de rio. A pedra está repousada nesse canto desbastado do cubo. O procedimento escultórico utilizado nesse trabalho é como se fosse uma agressão ao concreto, um ato similar ao de esculpir, de talhar algo...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L: Concordo...



Fig. 8. Bruno Cançado. *A Few Inches from the Surface*. Exposição individual [online]. Central Galeria/Art Basel OVR: Miami Beach. 02-06 dez. 2020. Fotografia: Everton Ballardin. Cortesia Central Galeria.

Você montou uma sala na Central Galeria (São Paulo-SP), para participar da exposição virtual da *Art Basel* (Fig. 8), que dialoga com esses canteiros de obras. Há um trabalho seu, feito de três formas cilíndricas de concreto branco armado, amarradas entre si, formando um tripé. Existem outros trabalhos nessa sala que têm esse mesmo padrão de arrumação.

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

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

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

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

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



Fig. 9. Bruno Cançado. *Sem título (Arco)*, 2019. Madeira, concreto e adobe, dimensões variáveis. Coleção do artista.

Eu fiz um trabalho em 2019, *Sem título (arco)* (Fig. 9), que é um arco de adobe⁴. O arco é uma estrutura elementar, mas importante no desenvolvimento da arquitetura. Eu acabo construindo essa estrutura de uma forma vernacular. Só havia, nesse arco, terra e palha. Não sei como aquilo ficou de pé (risos).

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

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

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

COSTA, Lucas Ribeiro de Melo. **Conversa com Bruno Cançado.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36560>>

B: Exatamente, não é qualquer terra...

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

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

Mas um Michelangelo, que trabalhava com mármore, também teve que lidar com isso. Seu “Davi”, que tem mais de 5m de altura, também se esforça para ficar de pé, pois a escultura está com várias fissuras nos tornozelos da figura (CORTI, 2015). Essas pequenas rachaduras são um problema real que os restauradores estudam para assegurar a estabilidade da peça (PASCALE; LOLLI, 2015). Pequenos tremores na galeria da academia de Florença podem derrubar Davi, assim como já ocorreu com algumas das réplicas nos EUA, que desabaram por conta dos tremores da região em que estavam instaladas (NGUYEN, 2020).

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

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

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

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

L: É uma prova dos nove...

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

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

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

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

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

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

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



Fig. 10. Lucas Costa. *Castelo de Cartas*, 2019. Sistema de roldanas, ardósias e barra de concreto, dimensões variáveis. Galeria Alcindo Moreira Filho, Instituto de Artes da Unesp, São Paulo-SP. Coleção do artista.

L: Essa tensão que você comentou que sente, na montagem e apresentação do trabalho, ocorre com todos nós que estamos nessa frente de trabalho. Quando abriu uma exposição que eu participava com o trabalho *Castelo de cartas* (Fig. 10), eu também não consegui ficar por muito tempo dentro da galeria, na abertura, devido essa aflição.

COSTA, Lucas Ribeiro de Melo. **Conversa com Bruno Caçado.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36560>>

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

B: Há uma responsabilidade com aquilo que está montado.

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

B: Quais nomenclaturas?

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

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

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

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

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

Mas quando eu montei esse trabalho no espaço, com sua escala maior, não tinha um domínio desses tempos e não funcionou da forma que eu previa. O peso do cubo começou a desfazer sua configuração, pois a desforma foi precoce. Depois, em um novo teste, eu demorei muito para desformar e, por isso, o concreto já estava muito firme, não funcionou também. Foi difícil chegar no momento certo do trabalho.

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

Esse arco tinha uma curva muito intensa que eu não conseguiria fazer com a madeira. Acabei fazendo a fôrma em isopor cortado em CNC⁵... mas é lógico que a água não saia do barro, e o arco não curava nunca (risos). A parte superior da fôrma – que era aberta, por onde eu socava a terra – já estava bem seca. Por isso, achei que todo o adobe já estava curado, ele ficou ali na fôrma por mais de um mês.

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

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

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

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

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

L: E o adobe secou durante a exposição?

B: Exatamente, o arco curou durante a exposição.

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

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

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

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

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

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

B: Exatamente.



Fig. 11. Bruno Cançado. *Sem título (Coluna I)*, 2017. Concreto armado branco (cimento branco, pó de mármore e brita), 136 x 35 x 21 cm. Coleção particular. Cortesia Central Galeria.

L: Já em um outro trabalho seu, *Coluna I* (Fig. 11), feito de concreto armado branco, e que a parte superior parece ter sido “fatiada”, você optou em trocar a areia por pó de mármore no traço do concreto. Além dele manter o traço mais branco, ele também diminui a retração do concreto, evitando trincas na cura. Isso faz com que o concreto tenha melhor tração, flexão e compressão. Estudos demonstraram que o uso do pó de mármore no concreto aumenta em 16% a durabilidade do material (COURA, 2009).

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

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

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

B: Não, não é...



Fig. 12. Bruno Cançado. *Sem título (Coluna II)*, 2017.
Madeira, concreto armado, ferro, parafusos e porcas, 170 x 60 x 35 cm. Coleção particular.

L: Existe uma segunda coluna, *Coluna II* (Fig. 12), composta por quatro barras e unidas por uma cinta de aço. Três dessas barras são de madeira, e a única feita de concreto é curva. Há uma engenhosidade na execução desse trabalho, assim como também há na *Coluna I*. Diferente do que houve no arco de adobe, em que a improvisação era mais forte – as cunhas demonstram isso –, nessas colunas, parece haver um domínio total de técnicas construtivas aplicadas à um trabalho de arte.

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

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

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

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

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

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

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

L: A experiência com os materiais vai melhorando, também. Com o tempo, nossa intuição vai se apurando nos projetos. Eu tenho essa sensação com o meu trabalho. Alguns podem ser solucionados mentalmente, sem necessidade de esboços prévios.



Fig. 13. Lucas Costa. *Ponte*, 2017. Ação orientada para vídeo, 4'00" (MP4). Residência artística – Projeto POSADA³. Espaço Cultural Casa Torta, Campinas-SP.

Mas já há outros que necessitam de tentativa e erro para se realizarem. Isto ocorreu com um trabalho meu, que é um vídeo (Fig.13). Basicamente, a ação era andar sobre um batente de madeira, que eu tinha escorado em um pontalete. Era uma espécie de ponte, que eu tinha montado, a partir de um apoio arquitetônico naquele espaço de intervenção.

COSTA, Lucas Ribeiro de Melo. **Conversa com Bruno Cançado.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36560>>

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

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



Fig. 14. Bruno Cançado. *Cavalete*, 2018. Trave de concreto armado, armações usadas de madeira, grampos de aço, compensado. 92,7 x 580 x 68 cm. Coleção do artista.

L: Existe um trabalho que você fez em 2018, chamado *Cavalete* (Fig. 14), que eu me interesso bastante. Esse trabalho parece se apropriar do que é considerado um erro construtivo na arquitetura. Seu trabalho é formado por uma barra flambada e dois cavaletes, basicamente. Esses elementos lembram muito o contexto da construção civil. E na engenharia civil, uma viga flambada é uma viga que foi calculada errada, entende?

B: Esse trabalho eu fiz nos EUA. Os cavaletes são muito utilizados nas cidades americanas, não só nas construções, mas também como elemento limitador de passagem. Então havia um diálogo com esse contexto mais específico. Então, eu construí um cavalete que iria impedir a entrada na galeria, mas, no entanto, esse elemento curvo também sugere que o cavalete pode ser transposto.

L: Uma barreira meio inútil...

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

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

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

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

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

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

Os cavaletes contribuem para essa sensação. Os cavaletes não estão perpendiculares ao solo, eles estão inclinados. Existe a sensação da pressão que as paredes fazem no trabalho, também. Isso traz todo o espaço para a obra, que é uma das coisas que eu gosto neste trabalho.

L: E na Central Galeria você parece ativar o espaço com o material, também. O pó de telha, que você usa no chão, acaba se tornando uma espécie de canteiro de obras. É um elemento que parece ligar todos os trabalhos da sala (Fig. 8).

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

L: Em sua próxima exposição, no CCBB Belo Horizonte, você está dando continuidade a esse processo?⁶

B: Essa exposição (Fig. 15) deveria ter ocorrido há dois anos... mas consegui adaptar a proposta depois de aprovada, exatamente para abarcar também o que estou pensando agora. Muito dos trabalhos discutidos aqui serão apresentados nesta exposição. Vamos ver como vai ser...



Fig. (15). Bruno Cançado. *Jardim*. Exposição individual. CCBB Belo Horizonte. 22 set.-15 nov. 2021.
Fotografia: Jomar Bragança/Cortesia AM Galeria.

REFERÊNCIAS

- CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo. *In*: BACELLAR, Mario Clark (org). **Fotografia e Jornalismo**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes (USP), 1971. p. 19-26. Original publicado em 1952.
- CORTI, Giacomo *et al.* Modelling the failure mechanisms of Michelangelo's David through small-scale centrifuge experiments. **Journal of Cultural Heritage**, v. 16, n. 1, p. 26-31, 2015. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207414000375>. Acesso em: 1 maio 2021.
- COURA, Cláudia Valéria Gáveo. **Análise experimental sobre a substituição do agregado miúdo por mármore triturado na confecção de concreto**. 2009. 195 f. Tese (Doutorado em Engenharia Civil) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia Civil, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009. Disponível em: <http://mcct.sites.uff.br/wp-content/uploads/sites/461/2018/10/teseclaudia.pdf> Acesso em: 1 jun. 2021.
- NGUYEN, Andy. Massive “David” statue, a replica of Michelangelo’s work, topples at Glendale cemetery. **Los Angeles Times**. 11 mar. 2020. Disponível em: <https://www.latimes.com/california/story/2020-03-11/massive-david-statue-a-replica-of-michelangelos-work-topples-at-glendale-cemetery>. Acesso em: 2 maio 2021.
- PASCALÉ, Giovanni; LOLLI, Antonio. Crack assessment in marble sculptures using ultrasonic measurements: laboratory tests and application on the statue of David by Michelangelo. **Journal of Cultural Heritage**, v. 16, n. 6, p. 813-821, 2015. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207415000291?via%3Dihub>. Acesso em: 2 maio 2021.
- WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NOTAS

- 1 Corpo de prova, na construção civil, é uma amostra cilíndrica de concreto, preparada para testar a resistência do concreto à compressão e elasticidade, através de uma prensa hidráulica.
- 2 Traço, na construção civil, é a forma de exprimir a proporção entre os componentes da mistura composta de cimento e agregados (geralmente areia e brita) que formam o concreto.
- 3 Termo usado, na construção civil, para designar a encurvadura de um elemento estrutural. A flambagem é um tipo de instabilidade elástica, sendo considerada um erro de cálculo construtivo.
- 4 Adobe, na construção civil, é uma argamassa feita a partir de terra – areia e argila – e fibras – palha –, socada em moldes para a criação de elementos de vedação – paredes não estruturais.
- 5 CNC – Controle Numérico Computadorizado. Refere-se ao controle de máquinas e ferramentas programáveis por computador.
- 6 Na data em que esta conversa ocorreu – junho de 2021 –, Bruno Cançado estava preparando sua exposição individual no CCBB Belo Horizonte, ocorrida em setembro de 2021.