

Jesse Wine: Amor e outros estranhos

07.02 — 28.03.2026

Fortes D'Aloia & Gabriel Barra Funda

A prática escultórica de Jesse Wine se desdobra a partir de um diálogo íntimo entre fazer, memória e transformação material. Trabalhando principalmente com argila e bronze, Wine entende a escultura como uma forma de notação vivida: partes do corpo, fragmentos arquitetônicos e formas vegetais emergem não como representações fixas, mas como registros mutáveis da experiência. Seus trabalhos recentes oscilam entre o peso da argila construída à mão — comprimida, cedendo, visivelmente trabalhada — e a surpreendente leveza do bronze, moldado a partir de plantas recolhidas durante suas viagens. Esses materiais são contrapostos a seus comportamentos esperados: o duro parece maleável, o muscular se mineraliza, o orgânico é interrompido em um estado entre crescimento e decomposição. Em vez de se resolverem em figuras estáveis, as formas permanecem em suspensão, registrando a corporalidade por sugestão — a torção de um cotovelo, a largura de um ombro — sem se submeter à certeza anatômica.

Wine comprehende essas esculturas menos como objetos isolados e mais como constelações, nas quais biografia pessoal, espaço doméstico e mundo natural se dobram uns sobre os outros. Casas tornam-se corpos, corpos tornam-se suportes, plantas funcionam como molduras ou limiares estruturais. Em obras como *Evening, all day long*, uma versão reduzida da casa de seu pai afunda em um colchão esculpido; membros e hastes de grama encenam uma tensão entre gravidade e elevação, compressão e ascensão. Ao longo da prática, os motivos reaparecem não como símbolos a serem decifrados, mas como ideias mantidas em suspensão, permitindo que múltiplos sentidos coexistam.

Pedro Köberle: Havia alguma direção específica que você queria tomar nesses novos trabalhos? Você veio ao Brasil com alguma ideia em mente?

Jesse Wine: Sempre existem impressões flutuando na minha cabeça, e certas formas às quais eu costumo voltar — como pontos de partida, ou blocos de construção para colocar as coisas em movimento. Mas desta vez fiz um esforço consciente para pausar antes de começar a trabalhar, apenas para deixar a cidade, o clima, a sensação de São Paulo se infiltrarem um pouco. Isso acabou levando a essa escultura [*Avenida Ipiranga, 200 - Centro Histórico de São Paulo, São Paulo - SP, 01046-010, Brazil*], que é uma interpretação do edifício Copan, de Niemeyer, onde estou hospedado. Nesse sentido, o trabalho se torna autobiográfico — muito diarístico — refletindo onde estou, o que estou vivendo e como esses momentos se infiltram na obra.

PK: E o mesmo vale para os trabalhos em bronze fundido, certo?

JW: Sim. A maioria desses objetos são coisas que eu recolho — plantas, fragmentos de flora e fauna — em viagens, no jardim de casa ou no caminho até o ateliê, na cidade. Muitas vezes eles já estão rígidos e secos, meio no fim do ciclo, como uma cenoura-silvestre (*Daucus carota*) murcha e ressecada.

Eu tento interrompê-los pouco antes de começarem a se decompor e retornar à terra. Nesse ponto, eles já liberaram suas sementes, então o ciclo continua. Conceitual e literalmente, é esse movimento contínuo — o rebrotar, minha seleção, o fazer do trabalho. Muitas vezes, quando você produz um conjunto de obras e depois o apresenta em uma exposição, fica a sensação de que aquela é a última vez em que essas obras existirão juntas. Assim, esse gesto de reunir plantas passa a fazer parte de um ritmo mais amplo, algo que parece maior do que qualquer objeto ou exposição isolada; ele conecta o trabalho ao longo de períodos muito mais longos.

O gesto em si, de recolher matéria orgânica, vem do meu pai. Ele era um jardineiro amador e costumava recolher plantas e pequenas árvores durante suas caminhadas, usando uma colher para desenterrá-las com cuidado e mantê-las — mais ou menos — intactas. Ele as levava para casa e replantava em vasos, na sua casa superaquecida no norte do País de Gales. Inevitavelmente, tudo morria logo, mas isso fazia parte do prazer para ele. Lembro da coleção fracassada de bonsais — todos mortos — dispostos como se um vento forte os empurrasse na mesma direção. Sempre retorno a essa imagem nos trabalhos menores em bronze.

PK: Você estava falando sobre congelar o tempo — sobre fundir plantas em bronze como uma forma de interromper sua decomposição, ou pelo menos capturá-las em um momento específico. E isso parece semelhante às mãos também, que parecem congeladas no meio de um gesto. Há uma quietude que sugere que o tempo foi suspenso ao redor delas.

JW: Sim, esse estado permanente, quase fotográfico.

PK: Elas parecem equilibradas de um jeito muito específico, como se pudessem se desfazer a qualquer momento.

JW: Essa é uma forma linda de colocar. Não dá para saber exatamente se elas estão sendo feitas ou desfeitas.

PK: O que você acha que faz você voltar sempre aos corpos e às casas?

JW: Em vez de imaginar corpos simplesmente contidos dentro de edifícios — o que parece ser o padrão — eu me interesso pelas maneiras como corpos e construções se infiltram uns nos outros, tanto material quanto psicologicamente. Edifícios, assim como os humanos, têm esqueletos, peles e órgãos: sistemas que respiram, fazem circular ar e água, e carregam as marcas do tempo. Eles envelhecem, exigem cuidado, falham e são reparados — ecos da vida humana.

O aspecto psicológico aparece em esculturas de lugares onde vivi, especialmente casas da infância. A partir desse ponto de vista, arquitetura e corpo se fundem em algo biográfico, um espaço no qual memória e realidade vivida se confundem silenciosamente.

PK: Nesta obra específica, *Evening, all day long*, o pé pressiona levemente a superfície, como alguém testando o colchão — tentando andar em silêncio, com cuidado para não acordar ninguém.

JW: Sim, uma vez que as obras estão finalizadas, elas se tornam quase alegóricas. Estão carregadas de informação e, embora não sejam lineares, as formas errantes geram uma sensação de liberdade e possibilidade, como se qualquer coisa pudesse acontecer — como passar de uma casa para uma cama dentro de uma única peça.

Um motivo ao qual sempre retorno é o de fazer algo que parece macio — como um colchão — a partir de um material que é, na verdade, muito duro. De Bernini a Kapoor, é uma conversa que se repete continuamente; eu gosto de acrescentar algo a ela.

PK: As partes do corpo no seu trabalho são muito expressivas, muito gestuais — sugerem energia ou repouso. Mas, às vezes, essas partes não são totalmente identificáveis.

JW: Alguém uma vez me disse que esses momentos — não as mãos e os pés, mas um joelho ou uma axila — “te colocam de volta dentro do próprio corpo”, e isso é, sinceramente, um dos melhores elogios que já recebi: o de que o trabalho te faz sentir humano, talvez até humano demais. É um dos grandes atrativos da escultura figurativa, essa universalidade que permite que você veja um pequeno detalhe e consiga senti-lo fisicamente no seu próprio corpo.

Minhas partes favoritas são as escápulas que emergem de superfícies mais planas. Elas se tornam quase arquitetônicas — como alças — estranhamente ergonômicas. Eu faço a maior parte do trabalho com ferramentas de metal, mas essas partes eu sempre faço com as mãos, o que faz com que a superfície nunca seja uniforme ou regular.

Sabe quando a curva de um dorso é violentamente interrompida por uma escápula projetada para fora? É algo muito alienígena — alienígena no sentido de Ridley Scott. E é estranho, porque é uma parte do corpo que você não consegue realmente ver em si mesmo. Não dá para encarar a própria escápula, por assim dizer. Então sigo propondo essas versões dela, repetidas vezes.

PK: Muitas vezes é difícil identificar de que material suas esculturas são feitas. As superfícies e acabamentos parecem camuflar a cerâmica. Isso é intencional?

JW: Sim, para mim isso é uma questão de tempo. Eu queria usar a confusão, ou um certo truque de ilusionismo, como ferramenta para garantir à obra um tempo de observação mais longo. Comecei a experimentar como a superfície poderia alterar a percepção do material e como, de uma obra para outra, esse jogo material poderia se transformar em uma pergunta ligeiramente vertiginosa sobre o que exatamente se está vendo. Quando isso acontece, as pessoas passam a olhar com mais atenção — literalmente inspecionando a obra em busca de pistas sobre como ela foi produzida. Lembro da Erika Verzutti dizendo que uma das coisas que ela mais gosta na escultura é observar as pessoas assumirem todo tipo de postura para entendê-la — agachar, olhar por baixo, examinar de perto, recuar para ver o conjunto. Vira uma espécie de dança. O resultado desse pequeno mistério é que a obra ganha um pouco mais de tempo com o espectador.

PK: Você sempre soube que queria fazer escultura?

JW: Sim, curiosamente, eu tinha isso muito claro. Eu não sabia como faria, que materiais usaria ou sobre o que o trabalho seria — mas sabia que queria fazer coisas. Minha mãe é quiropraxista, então existe uma sobreposição muito direta entre nossas profissões. Cresci em uma casa cheia de esqueletos e desenhos anatômicos.

PK: Quiropraxistas trabalham com pontos de pressão e com a gravidade — com o funcionamento mecânico do corpo. Você pensa a escultura de forma semelhante?

JW: É até bonito como as esculturas se comportam como nós; elas quebram nos mesmos lugares em que os humanos quebram, nos pontos mais frágeis — o tornozelo, o cotovelo, o pulso. Elas exigem reconstrução, assim como nós. Dá para perceber que algo aconteceu com elas, mas não exatamente o quê, como ao olhar alguém que quebrou a perna. Existe uma verdade material nisso que eu acho muito relacionável.

PK: Existe também essa associação inevitável entre cerâmica e vasos, ou recipientes. As casas obviamente funcionam assim, mas até as janelas sugerem um espaço interior.

JW: Sim, e até os elementos figurativos podem ser pensados como recipientes também. Acho que é aí que as cerâmicas e os bronzes se encontram — nessa ideia de interioridade. As obras em cerâmica sugerem diferentes tipos de espaço encerrado, seja por meio da arquitetura ou da intenção interna de um gesto. Os bronzes, por outro lado, são interiores literais — caixas abertas, com seus conteúdos crescendo para fora. E a maneira como você os encontra reforça isso: eles criam uma experiência mais íntima, quase um encontro individual, em que quanto mais de perto você observa, mais a obra se revela. As cerâmicas são maiores; é preciso circular ao redor delas, recuar, para realmente vê-las.