

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



IMAGINAÇÃO DA MATÉRIA
Transformação da Natureza na Escultura

Guilherme Ildfonso de Melo Gomes Pontes

Trabalho de Projecto
Mestrado em Escultura

Trabalho de Projecto orientado pela Professora Doutora Luísa Perienes e
pelo Professor Doutor João Castro Silva

2024

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Guilherme Ildefonso de Melo Gomes Pontes, declaro que o presente Trabalho de Projecto de mestrado intitulado “Imaginação da Matéria, Transformação da Natureza na Escultura”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações directas ou indirectas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa,

29/10/2024

RESUMO

Neste Trabalho de Projecto, explora-se a interpretação escultórica, a capacidade de transmutar a matéria e reconfigurar a percepção da materialidade da própria Natureza. Através da transformação de materiais, o trabalho reimagina elementos naturais, como rochas e árvores, em novas formas escultóricas. O Trabalho de Projecto atribui uma ressignificação e expansão de fronteiras entre o natural e o intencional. As esculturas alicerçam-se sobre a essência da matéria e o fundamento da imaginação na criação escultórica.

O tema “Imaginação da Matéria” constitui a componente discursiva que sustenta e teoriza sobre o Trabalho de Projecto.

Na prática escultórica elege-se o aço como elemento discursivo que equipara a matéria como um todo, a partir da expressividade dos elementos naturais, reavaliando, por meio da interpretação escultórica, a evolução da matéria bruta em material e vice-versa.

Divide-se em três momentos:

“Como outra Matéria” série escultórica que expressa uma ressignificação da materialidade de elementos naturais.

“As Pedras Também Respiram” esculturas que questionam o propósito da porosidade dos elementos rochosos equiparando-o ao comportamento de uma casca de uma árvore.

“As Árvores Também Erodem” interpretação que remete para uma organicidade da superfície rugosa da casca de árvore, relativizando o comportamento natural da materialidade pelo processo de meteorização.

Palavras-Chave: Escultura; Representação; Natureza; Material; Matéria; Técnica.

ABSTRACT

In this Project Work, the sculptural interpretation explores the ability to transmute matter and reconfigure the perception of the materiality of nature itself. Through the transformation of materials, the work reimagines natural elements such as rocks and trees into new sculptural forms. The Project Work attributes a re-signification and expansion of boundaries between the natural and the intentional. The sculptures are based on the essence of matter and the foundation of imagination in sculptural creation.

The theme “Imaginação da Matéria” (Imagination of Matter) is the discursive component that underpins and theorises the Project Work.

In sculptural practice, steel is chosen as the discursive element that equates matter as a whole from the expressiveness of natural elements, re-evaluating the evolution of raw matter into material and vice versa through sculptural interpretation.

It is divided into three moments:

“Como Outra Matéria” (Like Other Matter) sculptural series that expresses a re-signification of the materiality of natural elements.

“As Pedras Também Respiram” (The Stones Also Breathe) sculptures that question the purpose of the porosity of rocky elements by equating it to the behavior of a tree's bark.

“As Árvores Também Erodem” (Trees Also Erode) Interpretation that refers to the organicity of the rough surface of tree bark, relativising the natural behavior of materiality through the process of weathering.

Keywords: Sculpture; Representation; Nature; Material; Matter; Technique.

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos são, frequentemente, associados ao encerramento de um ciclo ou à conclusão de uma ação, raramente interpretados como o início de uma nova etapa ou desafio. Os maiores agradecimentos são silenciosos — manifestam-se em gestos, em dedicatórias de tempo, o recurso mais precioso que “temos”. O mesmo que dedicar tempo ao cultivo de relações significativas, este Trabalho de Projeto emergiu como prefácio na exploração do entendimento da Natureza em diálogo com a transformação da matéria pela técnica, orientada pela necessidade de expressão.

Agradeço pela orientação da Professora Dr. Luísa Perienes, e do Professor Dr. João Castro Silva, aos outros docentes e colegas, à família e amigos por me terem deixado falhar e ensinado que em Arte, tal como na vida, o erro não existe.

Índice

Introdução.....	7
Imaginação da Matéria.....	8
Entendimento da Matéria.....	11
Representação da Materialidade.....	23
Natura naturans e Natura naturata.....	39
“Intuição como Método”.....	40
Paisagem.....	42
Técnica.....	44
Transformação da matéria.....	46
Recriação e Ressignificação.....	52
Matérias do Trabalho de Projecto.....	56
Rocha.....	56
Madeira.....	58
Aço.....	58
Trabalho de Projecto.....	59
Como Outra Matéria.....	62
As Pedras Também Respiram.....	66
As Árvores Também Erodem.....	69
Processo e Técnica no Trabalho de Projecto.....	76
Conclusão.....	81
Bibliografia.....	82
Webgrafia.....	87
Índice de Fotografias do Trabalho de Projecto.....	88
Índice de Figuras.....	89
Índice Remissivo.....	90

Introdução

A Arte surge naturalmente como uma expressão poética e espontânea, a habilidade de criar uma experiência estética e a capacidade de apreciá-la leva a um domínio onde o ser humano se identifica com mais autenticidade.

Como resultado da interação com o mundo natural, o que emerge é a recriação de formas observadas e compreendidas. Essas interpretações são acentuadas por meio de representações que permitem uma representação ficcional¹.

A presente investigação é a suma da compreensão da Natureza traduzida pela expressão escultórica a partir da transformação da matéria. O objecto de trabalho é a imaginação do elemento natural representado noutras matérias.

No discorrer do Trabalho de Projecto, tanto na vertente prática como na teoria, procura-se um equilíbrio entre intuição e instrução, deliberado e premeditado. Investiga-se o entendimento da materialidade aos *olhos* da Escultura, seguindo o Estado da Arte em consonância com a auto-referencialidade.

Opta-se por referenciar artistas inseridos nos capítulos tratados.

O Homem, ao ser parte da Natureza, entende-se no discurso como agente criador, é quem materializa uma intenção a partir da reinterpretação da Natureza.

A possibilidade de reinterpretar a presença de uma determinada matéria, ressignificando-a e apresentado-a de maneira distinta, pretendendo significar outra natureza, é o cerne do Trabalho de Projecto.

¹ A representação distancia-se do referente e do momento original, desde o instante percebido ao momento da execução, o sentimento e o gesto que a originou são adulterados. Recorre-se à imaginação e à intuição para reinterpretar tanto o instante como as faculdades sensoriais resultantes da experiência.

A importância da imaginação é analisada, manifestando-se na Escultura como intuição. Explora-se o entendimento da Natureza a partir de um conceito filosófico que evolui desde o Iluminismo até à actualidade.

Examina-se a formalidade e a conceptualidade em escultores contemporâneos, que transformam e manipulam a matéria.

Procura-se ressignificar a materialidade da rocha e da madeira por meio do aço, detalhando o processo técnico que edifica diferentes representações da matéria, privilegiando noções de paisagem na instalação escultórica.

Imaginação da Matéria

O Trabalho de Projecto é composto por esculturas que procuram uma aparência formal e textural que remetem para uma organicidade natural, inspirando-se em elementos como rochas e árvores. O processo envolve uma ressignificação da matéria, onde outro material se transforma e adquire uma nova materialidade, mimetizando as referências naturais, com o objectivo de criar representações escultóricas e instalações, conjugando a individualidade das esculturas no ambiente premeditado.



1. **Trabalho de Projecto**, *Como Outra Matéria*. Aço 38x18x35cm 2023, 42x50x43cm 2022

A “Imaginação da Matéria”, questiona a necessidade de um propósito funcional no espaço em que se insere, desafia a noção de que tudo deve ter uma finalidade específica. O conceito do trabalho pretende reavaliar o papel da matéria e da imaginação artística ao questionar o limite entre o funcional e o contemplativo, o natural e o manipulado.

Dentro da Natureza, cada elemento, por mais insignificante ou sublime que pareça, possui uma função e serve um propósito dentro de sistemas interdependentes.

As estruturas artificiais, resultantes da manipulação humana e de processos industriais, representam uma oposição ao elemento natural. Enquanto a Natureza se caracteriza pela espontaneidade e pela complexidade intrínseca, os objectos artificiais carecem dessa organicidade.

As esculturas realizadas apesar de serem produtos de técnicas e materiais artificiais evocam a mesma sensação de organicidade e espontaneidade dos elementos da Natureza, demonstrando que a artificialidade não é necessariamente antítese da criatividade.

“Derivado da experiência física do artista com o mundo natural, o resultado é manifestado pela recriação de formas “aprendidas” pelos fenômenos naturais que são, tecnicamente, acentuados por estruturas artificiais e mecanismos que permitem recriar e representar de um modo ficcional o fenômeno natural”².

Os materiais utilizados são de tal modo transformados plasticamente que se metamorfoseiam em elementos que produzem semelhanças formais com os elementos brutos naturais. Um processo de transformação que não se limita na mimetização de elementos naturais, mas também na recriação de uma nova “matéria bruta” a partir da técnica, “As matérias naturais tornam-se matérias para a experiência e para a criação, as quais são intencionalmente atraídas pelas impressões dos objectos naturais”³.

A imaginação segundo Gaston Bachelard é a habilidade de evocar imagens com base em experiências passadas ou percebidas, além de criar livremente imagens pela fantasia, sem depender exclusivamente de experiências anteriores. Vai além do mundo sensível, formar novas sínteses de imagens, ter capacidade de recriar são manifestações do poder inventivo e criativo da fantasia e da poesia.

² LOPES DE SÁ, Tiago - **Apontamentos sobre Escultura e Natureza**, pp.3-4.

³ Idem, p.26.

“(...) a imaginação é uma faculdade ou, em geral, uma actividade mental distinta da representação e da memória, embora de alguma maneira ligada às duas: à primeira, porque a imaginação costuma combinar elementos que foram previamente representações sensíveis; à segunda, porque sem recordar tais representações, ou as combinações estabelecidas entre elas, nada poderia imaginar-se. A imaginação é, em rigor, uma representação, no sentido etimológico deste vocábulo, quer dizer, uma nova apresentação de imagens”⁴.

Tanto na idealização como na execução a consciência e o conhecimento são processos passivos de contemplação. Bachelard destaca que a consciência não é apenas receptiva, contém uma intuição própria. A realidade material não se revela por si só, mas sim como algo que desafia e resiste aos esforços da consciência racional para compreendê-la, ou seja, requer uma assimilação por experiência, uma catalogação inconsciente que transcende a apreensão directa⁵.

A “(...)imaginação criadora compreendida como tensão e dualidade entrecruzada no sujeito insatisfeito relativamente às formas arcaicas do saber, vivendo o desconsolo da ignorância (...) A imaginação coloca o homem em marcha quer para as imagens da natureza, quer para o rigor da objectividade dos conhecimentos científicos”⁶.

Concluindo, Bachelard estabelece uma filosofia de um *novo espírito científico*, ao mesmo tempo em que investiga o mundo subjectivo e poético das imagens. Por conseguinte, a imaginação não serve como um consolo para a ignorância, mas sim como um elemento crucial na incessante procura pela *verdade objectiva*, oferece uma rota para a construção de um *novo mundo* e a criação de um *novo* tipo de indivíduo que se entusiasma numa realidade vibrante e mutável⁷.

A imaginação na Escultura é uma força criativa que possibilita transcender a realidade e dar forma à abstracção. É através da imaginação que o escultor ao manipular a matéria concebe relações espaço-temporais que podem não existir na Natureza.

⁴ MORA, José Ferrater - **Dicionário de Filosofia**, p.198.

⁵ SIMÃO, Cristiana V. - **As Metamorfoses na Filosofia de Gaston Bachelard**, p.32.

⁶ BENTO, Alberto E. - **Gaston Bachelard: O Lado Nocturno do Filósofo, Estudo sobre a imaginação material e o devaneio poético**, pp.51,52.

⁷ Idem, p.55.

Entendimento da Matéria

A compreensão de uma obra de arte exige mais do que um olhar superficial. A partir do século XX, com o advento da cultura visual, tornou-se evidente a necessidade de uma análise mais aprofundada, que vá além da descrição formal dos elementos visuais.

Erwin Panofsky, propôs um método de interpretação iconográfica que permite desvendar os significados ocultos nas obras de arte. Para além da experiência que rege a interação com a obra, Panofsky enumera condicionantes que moldam a “fruição estética da arte”⁸ (tradução livre). “Qualquer pessoa confrontada com uma obra de arte, (...) é afetada pelos seus três constituintes: forma materializada, ideia (ou seja, nas artes plásticas, assunto) e conteúdo”⁹ (tradução livre).

No entanto surge ao mesmo tempo a necessidade de desmaterializar a obra artística, vertente esta que revolucionou as noções tradicionais de que a Arte necessitava da tangibilidade e fisicalidade para realização e permanência no mundo físico.

“Com as vanguardas, desenvolve-se o conceito de estrutura, procedente de *struere*, que significa construir, e mantém-se, segundo a teoria da forma, uma certa familiaridade com “ordem”, “disposição”, “organização”, e especialmente com “forma”, de modo que o significado de *Gestalt* é equivalente ao de “forma”, “estrutura”, referido mais aos processos do que aos resultados, mais à ideia do que a um modelo — à preferência pelo essencial e pelo verdadeiro”¹⁰.

Rejeitar a matéria, por anacrónico que seja, eleva o respeito e a consideração pelo valor materialista, tanto como a referência 4’33” de John Cage¹¹, idolatra o silêncio na música, equiparável ao vazio no espaço. “a forma é na realidade intuitiva e emocional, envolve o vazio que é a verdadeira essência da composição”¹².

⁸ PANOFSKY, Erwin - **Meaning in the Visual Arts**, p.16. (original) “aesthetic enjoyment of art”.

⁹ Ibidem (original) “Anyone confronted with a work of art,(...) is affected by its three constituents: materialized form, idea (that is, in the plastic arts, subject matter) and content”.

¹⁰ MATOS, António - **Com ou sem tintas: composição, ainda?**, p.69.

¹¹ CAGE, John - **4 minutos e 33 segundos**. Composição Modernista, 1952.

¹² MENA, Ana - **Escultura em Metal no Século XX, Poéticas, Métodos e Procedimentos**, p.68.

Frisando o axioma químico e físico, a matéria é todo o constituinte de átomos e reorganizações moleculares no estado líquido, sólido, gasoso e plasma. Na Escultura, a matéria vai além da simples forma e das características físicas e químicas inerentes.

“A matéria é algo sólido, inerte e tem peso. Ela é resistente e durável, em oposição às ideias que frequentemente são fugazes. A matéria é onde ocorrem todas as possibilidades e impossibilidades físicas de transformação”¹³ (tradução livre).

Matéria refere-se à substância tangível dos elementos que compõem esculturas. A materialidade vai além da simples fisicalidade, desempenha um papel de significado e de significante. Engloba qualidades sensoriais e perceptivas que os materiais emanam quando manipulados e em diálogo com o meio envolvente.

Em Escultura a matéria caracteriza-se como suporte holístico, é infindável a variedade de matérias passíveis de uso, sejam substâncias orgânicas ou inorgânicas desde que dêem azo a faculdades sensíveis e que “tenha presença física no espaço”¹⁴.

Identifica-se como matéria bruta o estado mais próximo ao original natural, uma simples apropriação sem qualquer transformação directa. Numa segunda instância, com a primeira manipulação, por mais subtil que seja, passa à conotação de matéria-prima. Seja qual for o processo, independentemente da transposição ou manipulação directa ou indirecta, a matéria usada/aplicada passa a considerar-se de material, passa a ser material da interpretação escultórica, mas continua a ser matéria. Ainda que adulterado ou processado, do mais orgânico ao mais sintético, o material ao perder na sua maioria as características da matéria original não deixa de conter um rasto identitário.

Apesar de mais interpretação ou manipulação, a soma das partes em prol de uma substância dinâmica e unitária não necessita de reconhecimento. “Nunca somos nós

¹³ CASTRO SILVA, João, **Modos de hacer y de pensar**, p.29. (original) “Matter is something solid, inert, and has weight. It is resistant and durable in opposition to oft-fleeting ideas. Matter is where all physical possibilities and impossibilities of becoming occur”.

¹⁴ Idem, p.43.

que afirmamos ou negamos algo de uma coisa; é a própria coisa que afirma ou nega algo de si mesma em nós”¹⁵ (tradução livre).

Cada atividade implica a adoção de um processo criativo atendendo à sua utilização ou inclusão nos diferentes contextos, seja pelo espaço, ligações físicas e químicas, bem como associações e conceitos, ideias e pensamentos. “A obra é estruturada por inúmeras materialidades que lhe dão o corpo físico e conceptual que a caracteriza e define”¹⁶, abrange todas as substâncias presentes, implícitas ou explícitas na criação da obra.

Heidegger sugere que há algo intrínseco na obra de arte que transcende a mera materialidade, “Para encontrar a essência da arte, que reina realmente na obra, procuramos a obra real e perguntamos à obra o que é e como é”¹⁷ a utilização do termo alemão “Dinghaft”¹⁸ é superficial e insuficiente para definir o que a obra de arte realmente é. Para Heidegger, o verdadeiro significado reside na capacidade de “desocultar”¹⁹, uma função que vai além da simples materialidade ou da composição física.

Uma alegoria que expõem a verdade do que se reflecte sobre “O carácter de coisa está tão incontornavelmente na obra de arte, que devíamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira. O quadro está na cor. A obra da palavra está no som da voz. A obra musical está no som”²⁰. Contudo, questiona-se o que define o “óbvio carácter de coisa”²¹, ainda que haja algo para além do material, a “experiência estética não pode contornar o carácter coisal da obra de arte”²². Nem que a essência da “coisa” pode ser reduzida à expressão linguística ou à materialidade aparente, dado que revela verdades mais profundas que transcendem a mera materialidade.

¹⁵ BENNETT, Jane - **Vibrant Matter: A Political Ecology of Things**, p.14. citação de SPINOZA, Baruch, Short Treatise II, (original) “It is never we who affirm or deny something of a thing; it is the thing itself that affirms or denies something of itself in us”.

¹⁶ SALTEIRO, Ilídio - **Matéria e Forma**, p.354.

¹⁷ HEIDEGGER, Martin - **A Origem da Obra de Arte**, p.12.

¹⁸ Idem, p.13. Real, objectivo, tangível (tradução: PONS Langenscheidt)

¹⁹ Idem, p.17.

²⁰ Idem, p.13.

²¹ Ibidem.

²² Idem, p.12.

O que dá às *coisas* consistência é a combinação entre matéria e forma, “A coisa é uma matéria enformada”²³, ou seja, para que a matéria se torne uma “coisa”, deve assumir uma forma que a defina. O que reforça a ideia de que a matéria, por si só, não é suficiente para que seja considerada de “coisa”, é a forma que organiza a matéria e lhe confere identidade. Fundamenta, portanto, uma síntese entre matéria e forma, tão essencial na Natureza quanto na Escultura, que não é apenas a soma dos materiais que a compõem, mas sim a forma como estão organizados.

“Entre o em baixo e o em cima, é ao mesmo tempo um suporte e uma superfície, por vezes também a matéria de uma pintura ou de uma escultura, tudo distinto da forma, bem como do significado e da representação, não representável. A sua presumível profundidade ou espessura só pode ser vista como uma superfície...”²⁴ (tradução livre).

George Berkeley é mais um dos filósofos que determina a verdadeira compreensão do mundo tangível apenas pelos sentidos. Determina materialidade com um ponto de vista puramente gnosiológico²⁵ “existência espaço-temporal de substâncias corpóreas”²⁶.

É com a materialidade que o escultor teoriza e materializa o entendimento das suas interações e experiências. “as nossas percepções dos materiais são traduzidas em pensamentos e linguagem”²⁷ (tradução livre) acreditar na “ligação íntima entre o material e o criador” e as diferentes interpretações do entendimento dos materiais evocam respostas distintas tanto no escultor como no espectador.

²³ Idem, p.19.

²⁴ DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paule - **The Secret Art of Antonin Artaud**, p.64. (original) “Between the beneath and the above, it is at once a support and a surface, sometimes also the matter of a painting or a sculpture, everything distinct from form, as well as from meaning and representation, not representable. Its presumed depth or thickness can only be seen as a surface...”.

²⁵ Parte da filosofia que trata dos fundamentos do conhecimento.

“gnosiologia”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/gnosiologia>.

²⁶ ALVES, Pedro M. S. - **A Proposta (I) Modesta de Berkeley, Um Mundo Sem Matéria**, p.59.

²⁷ CRAGG, Tony - **A Journey Through Form and Material**. (original) “our perceptions of materials are transmuted into thoughts and language”.

Tony Cragg justifica que “todas as construções mentais têm origem nas nossas interacções com o mundo exterior”²⁸ (tradução livre).

A possibilidade de catalogar e caracterizar o material segundo as experiências de cada um, restringe, condiciona o entendimento da obra, pois essas assumpções tornam-se aparentes quando os materiais se intersectam com os nossos processos cognitivos. “transforma as suas esculturas em entidades que não são apenas de natureza física, mas que estão imbuídas de um profundo significado”²⁹ (tradução livre).

A Arte, paradoxalmente, reside numa dialéctica entre o material e o imaterial. A obra, mesmo desmaterializada, contém sempre um suporte conceptual ou material, tornando-se tangível à percepção e à experiência. “A matéria é o lugar da possibilidade física de concretização, mas também o lugar da impossibilidade de transmutação das ideias em objecto”³⁰.

A matéria transcende o significado físico tradicional, longe de ser apenas um elemento tangível, ganha uma dimensão emocional e psicológica que representa “emoções, sentimentos, percepções e experiências”³¹ onde as faculdades sensoriais desempenham um papel fundamental na maneira como se interage com o mundo material.

“A matéria — afinal, são as nossas emoções, sentimentos, percepções e experiências que surgem de materiais tridimensionais e o potencial expressivo. A matéria existe e apresenta-se previamente como uma ideia e como uma forma. Matéria e Forma impõem princípios reguladores uma à outra. É impossível separar o que realmente constitui um todo: matéria e espírito, forma e conteúdo”³² (tradução livre).

²⁸ Ibidem, (original) “all mental constructs originate from our interactions with the external world”.

²⁹ Ibidem, (original) “transforms his sculptures into entities that are not solely physical in nature but are imbued with deep (...) significance”.

³⁰ CASTRO SILVA, João - **É Preciso Dominar a Técnica Para Não se Fazer Escultura Tecnista**, p.14.

³¹ Idem, 2019, p.30.

³² Ibidem, (original) “Matter — after all, is our emotions, feelings, perceptions and experiences which spring from three-dimensional materials and their expressive potential. Matter exists and presents itself beforehand as an idea and as a shape. Matter and Shape impose their regulative principles to one another. It is impossible to separate what truly constitutes a whole: matter and spirit, shape and content”.

A matéria, neste sentido, não é apenas algo que se pode tocar ou medir, é “multidimensional”³³ por englobar tanto os objectos tridimensionais e as propriedades físicas, quanto as experiências subjectivas e emocionais que emergem dos materiais. O escultor ao manipular a matéria está, de facto “moldando emoções e percepções”³⁴.

“O material se assemelha neste vocabulário à condição do escultor, que propõe um antropomorfismo não na pedra, mas da relação com a pedra”³⁵.

Castro Silva afirma que “a matéria existe e se apresenta previamente como uma ideia e como uma forma”³⁶ destaca que a matéria não é inerte ou isolada do pensamento. Antes mesmo de ser concretizada como forma física, “Matéria e forma” já existe como ideia, entram numa simbiose, na qual “impõem princípios reguladores” (como estética, equilíbrio ou funcionalidade). Tanto sugere que a matéria não pode existir somente sem forma, como a forma carece de significado sem a matéria³⁷.

A forma ao dar corpo à matéria, sublinha o conteúdo que a matéria por si só não poderia expressar de maneira isolada. O conteúdo, depende da forma material para se tornar compreensível e tangível, descrito como um processo de “pensamento com a matéria e com a imaterialidade do pensamento”³⁸. Um equilíbrio entre o mundo material e o imaterial, entre o tangível e o conceptual.

“Criar arte é, afinal, pensar com a matéria e com a imaterialidade do pensamento, e a obra não é nada mais do que a presença visível dessas aparências internas que são inventadas numa relação entrelaçada de assemblagem, de mistura e hibridização”³⁹ (tradução livre).

³³ DELEUZE, Gilles, **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, p.12.

³⁴ DAMASIO, António - **O Erro de Descartes: Emoção, Razão e o Cérebro Humano**, p.68-72. Damasio argumenta que as emoções e percepções estão profundamente interligadas no processo cognitivo e de interação com o mundo material.

³⁵ MERE, Christiano - **Dissertação sobre Ausência: O gesto escultórico de remover matéria**, p.23.

³⁶ CASTRO SILVA, João, - **Modos de hacer y de pensar**, p.30. (original) “matter exists and presents itself in advance as an idea and as a form”.

³⁷ GOMBRICH, E. H. - **A História da Arte**, p.456.

³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice - **Fenomenologia da Percepção**, p.241.

³⁹ CASTRO SILVA, João, - **Modos de hacer y de pensar**, p.32. (original) “Creating Art is, after all, thinking with matter and with the immateriality of thought, and the oeuvre is no more than the visible presence of those inner appearances which are invented in an interwoven relationship of assemblage, of blending and hybridisation”.

Castro Silva explora a relação entre ideia, forma e matéria no processo de criação artística, especialmente em Escultura. A forma, enquanto reside no mundo das ideias, é ilusória até se materializar. “É na transferência do imaginário para a concretude, do ilusório para o real que a forma passa a existir”⁴⁰.

A passagem do imaginário para o mundo real é o momento em que a forma se materializa. A materialização ocorre numa simbiose entre o “objectivo da matéria” e o “subjectivo da ideia”⁴¹.

A matéria é condição e condicionante que dá corpo à ideia. Uma relação entre “conteúdo” e “contentor”⁴² a matéria dá forma à ideia, que por sua vez é moldada pela matéria. Sugere que não há separação entre “matéria e espírito, forma e conteúdo”⁴³ em que a matéria concede à Escultura uma presença concreta que limita qualquer subjectivismo.

Castro Silva dá a entender que a ideia, antes de ser concretizada, existe como uma “possibilidade de realização matéria”⁴⁴. Ela só se formaliza quando se *encarna* na matéria, em Escultura desafia a “inefabilidade da ideia”⁴⁵, num equilíbrio entre limitação física e expressão criativa. Defende portanto que a matéria não é apenas suporte, mas parte integrante do conceito e da forma.

A superfície na Escultura é mais do que um material físico, é uma superfície transformada e investida de significado, “uma matéria já elaborada, já transformada por imposição da estrutura complexo-sensível, que a constitui como conhecimento, por mais rudimentar que este seja”⁴⁶ (tradução livre).

⁴⁰ CASTRO SILVA, João - **É Preciso Dominar a Técnica Para Não se Fazer Escultura Tecnista**, p.15.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Idem, p.16.

⁴⁵ Ibidem,

⁴⁶ FIZ, Simón - **Del Arte Objetual Al Arte del Concepto (1960-1974)**, p.412. (original) “es decir, una materia ya elaborada, ya transformada por imposición de la estructura complejo-sensible, que la constituye como conocimiento, por muy rudimentario que éste sea”.



2. Trabalho de Projecto, *As Pedras Também respiram*. Aço 34x6x30cm 2023

Reconhecer a complexidade e a interconexão das estruturas subjacentes⁴⁷ é essencial para entender as transformações das práticas escultóricas contemporâneas. A superfície actua como um mediador fundamental para a compreensão da materialidade. A Arte conceptual promoveu um deslocamento de paradigma, desvalorizando o material em prol de uma investigação mais abstracta, centrada em ideias e conceitos. Adversativamente, a matéria continua a ser imprescindível para a criação de significado e para a experiência estética que reside na criação escultórica.

A especulação de Iain Hamilton Grant, rejeita a separação dualista da Natureza em componentes ativos e passivos, ou sujeito e objecto. Para Grant a Natureza não é meramente uma coleção de entidades, mas uma substância cósmica singular, um

⁴⁷ As estruturas subjacentes referem-se aos elementos fundamentais, tanto conceptuais quanto físicos, que compõem a base de uma prática ou entendimento artístico.

“*megassujeito* naturalista”⁴⁸ com valor intrínseco com capacidade de auto-organização e transformação que gera a subjectividade e fundamenta toda a realidade.

Enquanto as múltiplas formas e corpos são secundários e ontologicamente inferiores, “A natureza como uma substância cósmica total, na qual nenhuma distinção tem um estatuto ontológico substancial”⁴⁹ (tradução livre).

Syutkin remata que a matéria ou substância é anterior ao sujeito, significa que a realidade material existe antes de qualquer consciência ou percepção por parte de um sujeito. “A matéria ou substância precede a existência do sujeito, pelo menos no sentido ontológico”⁵⁰ (tradução livre). A matéria precede o sujeito, é a base sobre a qual a experiência consciente pode ocorrer.

A filósofa Jane Bennett defende a unificação de uma *matéria-energia* que compõe o Universo, concomitante com o reconhecimento de uma heterogeneidade, assumindo a diversidade e a diferença inerente entre os elementos e as forças da Natureza.

A força das coisas determina como até a matéria inorgânica se pode “self organize”⁵¹, mesmo os tipos mais simples de matéria e energia possuem a capacidade de se auto-organizarem de maneiras complexas, indo além dos processos relativamente básicos que ocorrem na formação de cristais. “A matéria-energia inorgânica tem uma gama mais ampla de alternativas para a geração de estrutura do que apenas simples transições de fase”⁵² (tradução livre).

De Landa refere-se a uma “geração estrutural espontânea” que ocorre quando os sistemas se encontram longe do equilíbrio, de forma inexplicável, optando por um caminho de desenvolvimento em vez de outro. “No seu conjunto, estas formas de geração estrutural espontânea sugerem que a matéria inorgânica é muito mais variável e criativa do que alguma vez imaginamos. E esta percepção da criatividade inerente da

⁴⁸ GRANT, Iain Hamilton - **Philosophies of Nature After Schelling**, p.160. (original) “naturalist *megasubject*”.

⁴⁹ SYUTKIN, Anton - **Gilles Deleuze among the New Materialists: Materialist Dialectic versus Neovitalism**, p.399. (original) “Nature as a total cosmic substance, within which no distinction has a substantial ontological status”.

⁵⁰ Idem, p.397. (original) “Matter or substance precedes the existence of the subject, at least in the ontological sense”.

⁵¹ BENNETT, Jane - **Vibrant Matter: A Political Ecology of Things**, p.6.

⁵² Idem, p.7.

matéria precisa de ser totalmente incorporada nas nossas novas filosofias materialistas”⁵³ (tradução livre). Significa que a matéria pode espontaneamente desenvolver estruturas complexas sem uma causa clara ou externa. A capacidade de auto-organização coloca um limiar entre o que consideramos como matéria inerte e o que reconhecemos como vida.

“Aristóteles defende que um objecto físico é um composto de matéria e forma. Um *morphe* consiste em *hyle* (material) e *eidós* (forma). O *morphe* da obra de arte apresenta uma forma/*eidós* através de um determinado material/*hyle*. Aristóteles dá o exemplo de um círculo que pode ser de bronze, pedra e madeira, mas os materiais não fazem parte da substância essencial do círculo, porque o círculo está separado deles. Quer seja feito de um material ou de outro, continua a ser um círculo, sendo a sua matéria separada da sua forma”⁵⁴ (tradução livre).

O pensamento escultórico de Jorge Oteiza é uma meditação sobre o Tempo e o Espaço, materializar o vazio através da “desocupação da matéria”⁵⁵ (tradução livre), um testemunho de um passado material onde o vazio, longe de ser uma ausência, se torna um registo de presença. “Toda a arte contemporânea está a entrar numa disciplina de silêncios e eliminações, conduzindo a um novo vazio”⁵⁶ (tradução livre). Oteiza descreve esse processo como “despojando um corpo de massa, desocupando o espaço, com a pretensão de que nos fixamos no vazio que essa massa deixa para trás”⁵⁷ (tradução livre).

⁵³ DE Landa, Manuel - **Intensive Science and Virtual Philosophy**, p.16. (original) “When put together, these forms of spontaneous structural generation suggest that inorganic matter is much more variable and creative than we ever imagined. And this insight into matter’s inherent creativity needs to be fully incorporated into our new materialist philosophies”.

⁵⁴ KIILLERICH, Bente - **Material Transformations of Antique Sculpture in Contemporary Art**, p.13. (original) “Aristotle holds that a physical object is a compound of matter and form. A *morphe* consists of *hyle* (material) and *eidós* (form). The *morphe* of the artwork presents a form/*eidós* by means of a given material/*hyle*. Aristotle provides the example of a circle which may be in bronze and stone and wood, but the materials are not part of the essential substance of the circle, because the circle is separate from them. Whether it is made of one material or another, it remains a circle, its matter being separate from its form”.

⁵⁵ Museo Guggenheim Bilbao - **Oteiza: Mito y modernidad**, 2004. (original) “desocupación de la materia”.

⁵⁶ OTEIZA, Jorge - **Propósito Experimental**, p.225. (original) “Todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un nuevo vacío”.

⁵⁷ Museo Guggenheim Bilbao - **Oteiza: Mito y modernidad**, 2004. (original) “despojando a un cuerpo de masa, desocupando el espacio, con la pretensión de que nos fijemos en el vacío que esa masa deja tras de sí”.



Figura I. Jorge Oteiza, *Ovoide de la Desocupación de la Esfera*, 2002

Oteiza, de maneira paradoxal, minimiza a relevância da matéria na obra final, argumenta que a preocupação excessiva com a forma é um risco no processo, por enfraquecer e desviar a atenção para experimentações superficiais. A experiência plástica deve ir além da avaliação das propriedades volumétricas, expressivas, cromáticas e texturais da matéria, “a matéria é um simples instrumento no desenvolvimento de um projeto escultórico espacial”⁵⁸. O escultor basco justifica ainda que a criação artística deve estar livre de adornos estéticos ou preocupações formais com mero propósito visual que carecem de conteúdo significativo⁵⁹.

Oteiza defende-se ao manipular o vazio revelado pela escultura como meio de transcender a forma, expondo a verdadeira essência da obra, eliminando qualquer

⁵⁸ MENA, Ana - *Escultura em Metal no Século XX, Poéticas, Métodos e Procedimentos*, p. 143.

⁵⁹ Museo Guggenheim Bilbao - *Oteiza: Mito y modernidad*, 2004.

espaço para superficialidades, concentrando-se no essencial, evitando devaneios formais.

Ao enfatizar a imprevisibilidade e a colaboração entre o artista e a matéria, a abordagem escultórica promove uma ressignificação da materialidade. As características intrínsecas dos materiais passam a ser vistas como co-criadoras da obra, oferecendo um leque de possibilidades e limitações que moldam o resultado final. Uma abordagem plástica que amplia a expressividade onde a obra é percebida como um organismo em constante transformação.

É essencial reconsiderar a matéria em geral, não apenas como um conjunto de partes passivas, mas como algo que possui vitalidade intrínseca. Apesar de ser composta por diversos elementos, como minerais e metais, e definida pelas leis do Universo, é desafiante vê-la como uma substância viva e autónoma, em vez de simples componentes passivos controlados por acção mecânica. “Talvez a reivindicação de uma vitalidade intrínseca à própria matéria se torne mais plausível se adoptarmos uma visão longa do tempo. Se adoptarmos a perspectiva de um tempo evolutivo e não biográfico”⁶⁰ (tradução livre).

Ao considerar a matéria como uma substância que possui vitalidade assume-se uma distinção menos concreta entre o que é considerado *vivo* e *não vivo*. “Todos os corpos se tornam mais do que meros objectos, uma vez que os poderes de resistência e de acção proteica das coisas se tornam mais evidentes”⁶¹ (tradução livre).

⁶⁰ BENNETT, Jane - **Vibrant Matter: A Political Ecology of Things**, pp.10,11. (original) “Perhaps the claim to a vitality intrinsic to matter itself becomes more plausible if one takes a long view of time. If one adopts the perspective of evolutionary rather than biographical time”.

⁶¹ Idem, p.13. (original) “All bodies become more than mere objects, as the thing-powers of resistance and protean agency are brought into sharper relief”.

Representação da Materialidade

Alberto Carneiro aborda a escultura de maneira tradicional, focando-se na remoção de matéria, mas na prática artística é guiado pela curiosidade de compreender a Natureza.

Captar de forma íntima as forças fundamentais da Natureza e a resistência da matéria, reconhecendo a importância da energia aplicada na transformação de objectos naturais em obras de arte. Revelar, no processo de criação, a simbiose entre o artista e o material, destacando tanto o interior da árvore quanto a evocação de um sentido de temporalidade. “Cosmos pessoal que encontra a sua expressão na escultura, no trabalho físico metamorfoseador de matérias”⁶². Perceber a dureza e a essência da matéria é tão importante quanto evidenciar a interação entre a resistência material e o tempo na criação artística, transformando a materialidade em conceitos quase axiomáticos⁶³.

O escultor português distingue-se pelo respeito com que trabalha a Natureza através da técnica, considerado um “metamorfoseador de matérias”. Carneiro elege a árvore como elemento central da sua expressão plástica, por evocar a temporalidade e as forças de transformação da Natureza, princípios que coincidem com os conceitos explorados no desenvolvimento do Trabalho de Projecto.

⁶² TAVEIRA, Rogério - **As Árvores Esculpidas de Alberto Carneiro: matéria e paisagem na confluência entre Gaston Bachelard e a inspiração taoísta**, p.86.

⁶³ CARLOS, Isabel - **Alberto Carneiro, A escultura é um pensamento**, pp.14-16.



Figura II. Alberto Carneiro, *Sobre a paisagem*, 2004-2005

Enquanto Earthworks e Arte Povera se voltam para a incorporação e transformação de elementos naturais e objectos quotidianos em expressões artísticas, conferindo-lhes uma narrativa ou simbolismo adjacente, Mono-ha enfatiza a transitoriedade contínua entre o sujeito e o ambiente ao destacar a impermanência e a fluidez dos fenómenos naturais sem fixá-los num único significado ou forma.

“O aparecimento de Mono-ha, que travou a produção reprodutível da auto-representação na arte e introduziu a apresentação renovada de acontecimentos inerentes ao mundo,(...) Mono-ha transcendeu a ontologia moderna e realizou uma expressão verdadeiramente vanguardista que *reinterpretou* os acontecimentos do mundo”⁶⁴ (tradução livre).

⁶⁴ UFAN, Lee. - **Phase - Mother Earth, or, The Arrival of Nobuo Sekine.** “*Isō—daichi mata ha Sekine Nobuo no shutsugen*”, 2020. (original) “The emergence of Mono-ha, which put a brake on the reproducible production of self-representation in art and introduced the renewed presentation of events inherent to the world, (...) Mono-ha transcended modern ontology and realized a truly avant-garde expression that reperceived worldly events”.

A questão da relação de constituição individual é insuficiente ao considerar a perspectiva perdurantista⁶⁵. Como exemplo na instalação de Nobuo Sekine, “Phase mother Earth”, e o pedaço de terra que a constitui permite uma dualidade aparente compartilha características como a localização espacial e as propriedades intrínsecas do local, ainda que distintas. Os objectos persistem no tempo através de partes temporais ou estágios, onde um estágio é uma fatia de tempo. Assim, o positivo e o negativo da obra são considerados objectos distintos que coincidem parcialmente, compartilham estágios comuns.

Ao analisar “Phase Mother Earth”, no cilindro construído ao lado do negativo, resultado da escavação, a parte sai fora do todo. Apesar de ser constituída por cimento misturado com terra, não deixa de ser uma representação da Terra, esta nova mistura enaltece o entimema que explicitamente relaciona as sucessões temporais que Sekine ambiciona um objecto temporal, cristalizado em estágios mensuráveis. “A dada altura, os cilindros deteriorar-se-ão e achatar-se-ão como se nada tivesse acontecido, acabando por ceder e encher-se. Assim, tudo se tornaria parte do mundo, arrastado pelas ondas da vida quotidiana e ninguém se aperceberia disso”⁶⁶ (tradução livre).

⁶⁵ Segundo a perspectiva do perdurantismo, os objectos continuam a existir ao longo do tempo porque têm partes diferentes em momentos diferentes. Essas partes, chamadas de partes temporais ou estágios, podem variar em duração, podendo até mesmo ser instantâneas, referidas como fatias. Assim, um objecto temporal é essencialmente a soma de todos esses estágios ou fatias. Com base nisso, “o perdurantista pode dizer que o David de Michelangelo e o pedaço de mármore são dois objectos distintos, mas que coincidem parcialmente, isto é, têm estágios em comum o que sugere que ‘x constitui y’ (no sentido individual) pode ser analisado como ‘y é uma parte própria temporal de x’, isto é, como ‘a soma dos estágios de y é uma parte própria da soma dos estágios de x’”. (Santos, 2014, pp.7,8).

⁶⁶ Ufan, 2020. (original) “At some point the cylinders will deteriorate and flatten as though nothing had happened, eventually caving in and filling up. Thus, it would all become part of the world, washed over by the waves of everyday life and nobody aware of it”.



Figura III. Nobuo Sekine, *Phase Mother Earth*, 1968/2008

A prática de Sekine envolve a percepção de um acontecimento onde o diálogo constante entre o interior e o exterior gera novas realidades. Permite que o espectador se sinta envolvido num processo de contínua transformação.

Giuseppe Penone na série *Essere fiume* (To Be a River) recria o ciclo natural aproximando o processo artístico ao refazer e imitar os processos naturais. Insere-se num ciclo contínuo de transformação, “Através do trabalho manual sobre a matéria, o artista pode identificar-se com o rio”⁶⁷ (tradução livre) semelhante ao fluxo de um rio como se o próprio artista se tornasse parte do processo natural. “o acto de esculpir não consiste em revelar um aspecto oculto da natureza, mas em redefinir as etapas dos processos naturais e repeti-los através de técnicas e materiais escultóricos tradicionais”⁶⁸ (tradução livre).

⁶⁷ LANCIONI, Daniela - *Essere fiume in Giuseppe Penone. The Inner Life of Forms*, 2018. (original) “Through the manual work on the matter, the artist can identify himself with the river”.

⁶⁸ Ibidem. (original) “the act of sculpting does not consists in revealing a hidden aspect of nature, but in retracing the stages of natural processes and in repeating them by means of traditional sculptural techniques and materials”.



Figura IV. Giuseppe Penone, *Essere fiume*, 1981

“produzir uma pedra de pedra é uma escultura perfeita, reentra na natureza e é património cósmico, uma criação pura; a naturalidade da boa escultura confere-lhe um valor cósmico. Ser um rio é que é a verdadeira escultura de pedra”⁶⁹ (tradução livre).

As obras do escultor Carl Andre que se centram na simplicidade e pureza dos materiais, sem uma transformação convencional escultórica, permitem uma nova forma de interação e apreciação. Não utiliza a matéria apenas como um meio, revela a essência do material, destaca as qualidades inerentes sem os moldar de maneira convencional. Compara materiais industriais com matéria bruta, a uma percepção da matéria em si mesma despojada de adornos, apropria e destaca textura, peso, cor e dimensão.

⁶⁹ Ibidem. Entrevista a Giuseppe Penone em 1980, (original) “producing a stone of stone is perfect sculpture, it reenters nature and is cosmic heritage, a pure creation; the naturalness of the good sculpture imparts a cosmic value to it. It is being a river that is the true sculpture of stone”.

Dá ênfase à materialidade e promove uma conexão direta com a obra, deixando ainda sublinhada a importância da experiência tátil e visual na compreensão artística⁷⁰.



Figura V. Carl Andre, Trabum (element series), 1977

“A tabela periódica dos elementos é para mim o que o espectro de cores é para um pintor. A minha ambição como artista é ser o “Turner da matéria”. Tal como Turner separou a cor da representação, eu tento separar a matéria da representação. O cobre é mais profundamente diferente do alumínio do que o verde é do vermelho”⁷¹
(tradução livre).

Carl Andre explora e compara conceitos como plástico e clássico⁷². Utilizando os mesmos conceitos realizei a instalação “The Krumbein Phi Scale” para o Trabalho de

⁷⁰ DI LIBERTI, Giuseppe. - **Sculpture is matter mattering: spatialization of matter and visual poetry in Carl Andre, C. Baldacci, M. Bertolini, S. Esengrini, A. Pinotti - Abstraction Matters: Contemporary Sculptors in their own Words**, pp.135-145.

⁷¹ ANDRE, Carl - **The Unity of the Object and Its Perception**, in **Cuts. Texts 1959-2004**, p.146. (original) “The periodic table of elements is for me what the color spectrum is for a painter. My ambition as an artist is to be the “Turner of matter.” As Turner severed color from depiction, I attempt to sever matter from depiction. Copper is more profoundly different from aluminum than green is from red”.

⁷² Plasticidade é a capacidade da substância ser moldada sem ruptura. Em contrapartida, clássico representa elementos compostos por partes fragmentadas, a par da geologia, refere a composição de rochas formadas a partir de detritos de outras rochas resultante da degradação e meteorização.

Projecto, que equipara as características da matéria. Uma abordagem que representa elementos geológicos construídos em placas de aglomerado de madeira.

A instalação sugere um padrão de construção e desconstrução que se espelha nos vários elementos compositivos das esculturas. Uma narrativa que vai desde o corte da árvore, o processo de fabrico das placas de aglomerado, o reaproveitamento das mesmas em cortes não premeditados até à reorganização e reconstrução da matéria em formas representativas de rochas.

A assimilação entre as várias grandezas das formas geológicas, exhibe a escala de granulometria desde o pedregulho ao pó.

O processo de meteorização nestas esculturas é representado pelas estruturas em aço trabalhado, que revelam a forma que lhes antecedeu. Apresentam ainda uma relação com o tempo, que equipara o comportamento da matéria ao evidenciar a natureza clástica da rocha — formada por fragmentos resultantes da meteorização e erosão de rochas preexistentes — representada em madeira e aço.

Este conjunto escultórico apresenta-se de forma orgânica e evoca uma continuidade aparente das fases de deterioração das rochas, manifestando-se como uma provocação temporal da relação entre as partículas que compõem os diferentes materiais utilizados.

Apesar de origens e características distintas, os materiais, madeira, aço e pedra, carregam uma poética equiparável. A representação das rochas através destes, permite a idealização de uma nova materialidade, formalmente semelhante à original mas construída a partir de outras.



3 e 4. Trabalho de Projecto, *The Krumbein Phi Scale*. Aço, aparite, MDF, limalhas de aço, medidas várias 2024



5. Trabalho de Projecto, *The Krumbein Phi Scale*, pormenor



6. Trabalho de Projecto, *The Krumbein Phi Scale*, pormenor



7 e 8. Trabalho de Projecto, *The Krumbein Phi Scale*, pormenor

Uma rocha, uma pedra, é constituída por elementos distintos subjugados pelas características naturais geomorfológicas que moldam e talham a terra.

Uma aparite, um aglomerado, é constituído por elementos distintos, subjugados pelos processos físicos e químicos, da indústria que gera matéria-prima.

Analepse: formalidade do elemento circunscrito num imaginário, numa expressiva linha que interpreta as arestas numa hipótese formal.

Prolepse: uma metáfora da meteorização, um processo natural de desgaste das rochas e dos solos, em limalhas de aço e escória resultante da erosão da *pedra*.

Memória justificativa “The Krumbein Phi Scale”⁷³, Texto do autor, 2024.

A série “Prospecção” insere-se no Trabalho de Projecto em diálogo com uma materialidade num tempo indefinido evocado pela imaginação e intuição. São esculturas compostas por estruturas ferrosas que escorrem sobre elementos geológicos, uma prospecção que surge numa formalidade delimitada pela imaginação de como seria o limite linear da pedra. Em certas interpretações, o Tempo torna-se evidente quando a remoção intencional da pedra é sugerida, como se a meteorização fosse forçada. O cordão de aço circunscribe a pedra, expressivamente trabalhado, delimitando uma forma que existiu num passado hipotético.

O talhe directo na pedra é o gesto que carrega uma intencionalidade capaz de personificar a *natura naturans*, a acção que proporciona os elementos cristalizados em perpétuo desenvolvimento, a *natura naturata* [p.38].

⁷³ *The Krumbein phi (ϕ): escala criada por William C. Krumbein em 1963 para identificar o tamanho das partículas, referente ao diâmetro de grãos individuais de sedimentos ou de partículas litificadas em rochas. (Krumbein, et.al., 1951, pp.141,142).



9. Trabalho de Projecto, *Prospecção*. Aço, xisto 74x40x47cm 2022. Aço 42x46x15cm 2022. Aço 27x32x25cm 2022

A série explora a intenção artística e o resultado na matéria. O contorno em aço soldado que representa uma imaginação da linha que delimita a forma, remete ao conceito geométrico de linha descrito por Euclides, “Uma linha é um *comprimento sem largura*”⁷⁴ (tradução livre). Um contorno que sugere um conjunto de possibilidades, onde a hipotética aresta da rocha poderia acompanhar qualquer saliência ou concavidade delineada pela estrutura metálica, estabelecendo um diálogo entre o imaginário e o material.

⁷⁴ HEATH, Thomas, L. - *The Thirteen Books of Euclid's Elements*, p.158. (original) “A line is *breathless length*”.



10. Trabalho de Projecto, *Prospecção*. Aço, calcário, xisto, medidas várias (7 elementos), 2022-24

A geometria fractal de Benoît Mandelbrot demonstra que os comportamentos se repetem em padrões, tanto num contexto físico quanto no abstracto existe uma coerência que transcende a escala. “Um fractal é um conjunto matemático ou um objeto concreto que é irregular ou fragmentado em todas as escalas”⁷⁵ (tradução livre).

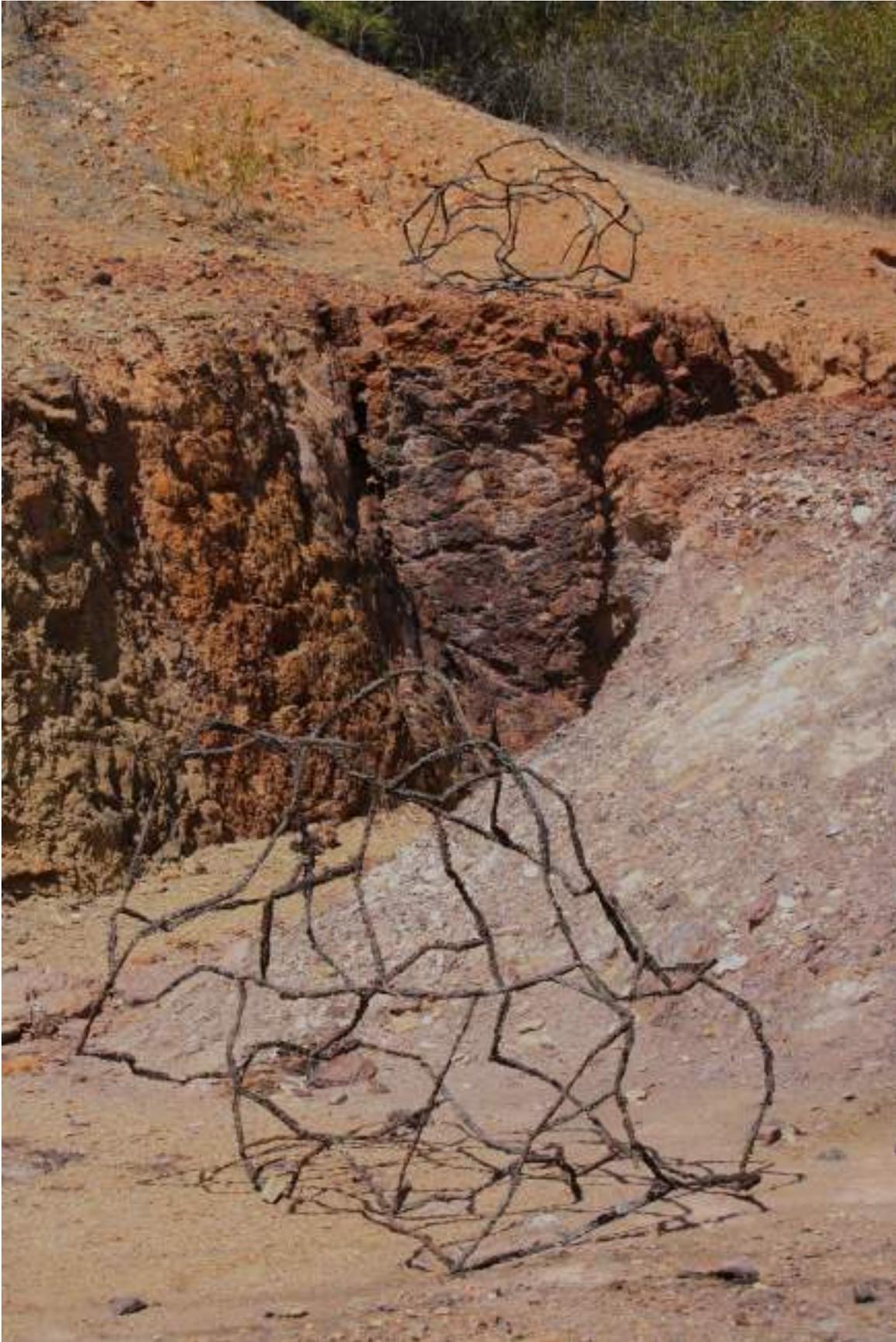
“Afirmando que muitos padrões da Natureza são tão irregulares e fragmentados que, em comparação com Euclides (...) a Natureza exhibe não apenas um grau mais elevado, mas um nível de complexidade completamente diferente. A existência destes padrões desafia-nos a estudar as formas que Euclides deixa de lado como sendo “sem forma”, a investigar a morfologia do “amorfo”⁷⁶ (tradução livre).



11. Trabalho de Projecto, *Prospecção*. Aço, xisto 32x18x25cm 2022, pormenor

⁷⁵ MANDELBROT, Benoît - **The Fractal Geometry of Nature**, p.460. (original) “A fractal is a mathematical set or concrete object that is irregular or fragmented at all scales”.

⁷⁶ Ibidem. (original) “I claim that many patterns of Nature are so irregular and fragmented, that, compared with Euclid (...) Nature exhibits not simply a higher degree but an altogether different level of complexity. The existence of these patterns challenges us to study those forms that Euclid leaves aside as being “formless”, to investigate the morphology of the “amorphous””.



12. Trabalho de Projecto, *Prospecção*. Aço 127x95x87cm 2022, 82x623x70cm 2022

Natura naturans e Natura naturata

Natura naturans (Natureza naturante) é o próprio processo de evolução, é um *sujeito* abstrato que proporciona uma natureza cristalizada nas suas etapas de desenvolvimento *natura naturata* (Natureza naturada) é *objecto* do sistema natural. “*Natura naturata* é a matéria passiva matéria organizada numa ordem eterna da Criação; *natura naturans* é a causalidade sem causa que gera incessantemente novas formas”⁷⁷ (tradução livre).

A adaptação de António Gedeão da Fala do Homem Nascido (1972) “Quero eu e a Natureza,/que a Natureza sou eu,/e as forças da Natureza/nunca ninguém as venceu”. Há de facto uma inteligência na Natureza, feita dos sistemas que subsistem, causa produtora que vive de si mesma.

A Natureza pode ser entendida como um conjunto de materiais inertes sem vida “Embora a natureza se possa referir a um substracto estável de matéria bruta”⁷⁸ (tradução livre) um substracto físico que existe independentemente de qualquer influência externa ou propósito. Por e simplesmente composta de elementos que podem ser descritos, analisados, e manipulados através de métodos científicos.

Ao mesmo tempo, é vista como uma força viva, caracterizada pela capacidade de criar e sustentar vida. “O contraste entre a natureza como matéria bruta ou dotada de propósito e a natureza como força geradora”⁷⁹ (tradução livre).

Bennet apresenta uma perspectiva de Deleuze e Guattari sobre influência de Spinoza “para falar da Natureza como “uma imensa máquina abstracta” de generatividade, cujas peças “são os vários conjuntos e indivíduos, cada um dos quais agrupa uma infinidade de partículas que entram numa infinidade de relações mais ou menos interconectadas”⁸⁰ (tradução livre).

⁷⁷ BENNETT, Jane - **Vibrant Matter: A Political Ecology of Things**, p.117. (original) “*Natura naturata* is passive matter organized into an eternal order of Creation; *natura naturans* is the uncaused causality that ceaselessly generates new forms”.

⁷⁸ Ibidem. (original) “Though nature can refer to a stable substrate of brute matter”.

⁷⁹ Ibidem. (original) “The contrast between nature as brute or purposive matter and nature as generativity”.

⁸⁰ DELEUZE, Gilles - **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**, p.254. (original) “to speak of Nature as “an immense abstract machine” of generativity, whose pieces “are the various assemblages and individuals, each of which groups together an infinity of particles entering into an infinity of more or less interconnected relations”.

Intuição como Método

Dado o carácter intuitivo da criação artística que sustenta este projecto, atender à definição filosófica de Bergson torna-se indispensável. Define intuição como método⁸¹, indissociável da duração, que só pode ser apreendida intuitivamente e não da análise intelectual.

A intuição da duração permite perceber a continuidade do tempo e a fluidez das experiências, daí discernir as noções estáticas e abstratas dos problemas genuínos que emergem da complexidade e dinamismo da realidade⁸². Bergson argumenta que a duração não pode ser compreendida através de conceitos abstratos ou medidas quantitativas, mas sim através da intuição que é uma forma de conhecimento directo e imediato. O que implica pensar não só em termos isolados, a “experiência dá-nos sempre uma composição de espaço e duração”⁸³(tradução livre) mas também em termos de fluxo contínuo e evolução temporal⁸⁴. Insistir que o tempo tem uma contribuição exorbitante na criação artística deixa transparecer, neste caso, a essência da intuição como método, que ao associar a técnica e a percepção dos limites físicos da matéria é possível transformá-la de forma genuína, independentemente da fisicalidade do referente original.

A filosofia de Bergson oferece uma análise entre matéria, Tempo e Espaço “fazemos do tempo uma representação imbuída do espaço”⁸⁵. Ao dissociar o Tempo da representação espacial, o filósofo interpreta a duração como uma experiência heterogénea e qualitativa, contrastando com a medida homogénea e quantitativa do Tempo. A Escultura é uma manifestação da matéria no Tempo e no Espaço, onde a

⁸¹ DELEUZE, Gilles - **Bergsonism**, p.13. (original) “Intuition as Method”.

⁸² Para Bergson, a sucessão de momentos mensuráveis no tempo, ou duração, não é algo abstracto. “A conservação e a preservação do passado no presente” (tradução livre) “The conservation and preservation of the past in the present”. (Bergson, 2004, p.8) Considerar a duração como uma realidade concreta, fluída e indivisível, que se desenrola de maneira contínua e irreversível resume o fundamento da experiência humana, “A duração é essencialmente memória, consciência e liberdade” (tradução livre) (Ibid. p.51) “Duration is essentially memory, consciousness and freedom”.

⁸³ BERGSON, Henry - **Matter and Memory**, p.41. (original) “experience always gives us a composite of space and duration”.

⁸⁴ Evolução temporal refere o processo contínuo e dinâmico da mudança e desenvolvimento que ocorre ao longo do tempo. Este não pode ser compreendido como uma sucessão de eventos ou como um movimento linear temporal, mas sim como um fluxo contínuo e criativo. Para Bergson evolução temporal é um processo vital e dinâmico que permeia toda a realidade, argumenta que é caracterizada pela duração, uma dimensão fundamental da realidade que transcende a simples sucessão de momentos. O que implica uma transformação qualitativa e criativa, na qual novas formas e possibilidades emergem constantemente.

⁸⁵ DELEUZE, Gilles - **Bergsonism**, p.22. (original) “we make of time a representation of space”.

duração não é apenas um atributo externo, mas uma experiência intrínseca à obra e ao observador.

Bergson sugere que a percepção e o objecto fundem-se na “própria experiência não nos oferece mais do que compósitos”⁸⁶. A matéria não é apenas um dado objectivo, mas também uma construção subjectiva, carregada de significados e associações. “Percebemos as coisas onde elas estão, a percepção coloca-nos imediatamente na matéria, é impessoal e coincide com o objecto percebido”⁸⁷ (tradução livre).

As dualidades bergsonianas, como duração-espaco, heterogêneo-homogêneo e contínuo-descontínuo, são fundamentais para compreender a relação entre matéria e percepção. Apreender a complexidade da experiência estética e a riqueza de significados que a escultura pode veicular, permite justapor a essência da matéria e a percepção da mesma, “o próprio objecto funde-se com uma percepção virtual”⁸⁸ pura”⁸⁹ (tradução livre).

O testemunho de Wassily Kandinsky “A verdadeira obra de arte nasce misteriosamente(...) *A voz interior da alma* revela-lhe qual a forma conveniente e onde deve procurar”⁹⁰, de algum modo, confiar na intuição pode, de alguma forma,

⁸⁶ BERGSON, Henry - **Matter and Memory**, p.41. (original) “experience itself offers us nothing more than composites”. Para Bergson, compósitos são entidades complexas formadas por elementos diversos que se unem para constituir uma totalidade. A divisão natural refere-se à análise desses compósitos e identificação das diferentes partes que os compõem, o que percebemos e vivenciamos são resultados da interação e junção de múltiplos componentes, sem uma unidade essencial subjacente. O que implica uma visão de que a realidade é composta de partes interconectadas e que a compreensão da mesma é uma reconstrução desses compósitos. É possível concluir que não há uma substância fundamental por trás da experiência, mas sim uma constelação de elementos que se interconectam para formar o que percebemos. O que contrasta com o conceito de substância que Spinoza refere como uma unidade essencial e auto-suficiente, o fundamento da realidade que se expressa através de atributos e qualidades. O que remete para a indivisibilidade ou redução em compósitos de outras coisas “O que é em si e é por si concebido; ou seja, o cujo conceito não necessita do conceito de outra coisa para ser formado”. (tradução por webtran). (original) “*Per substantiam intelligo id quod in se est et per se concipitur; hoc est id cuius conceptus non indiget conceptu alterius rei, a quo formari debeat*”. (Spinoza, 1992).

Enquanto os compósitos sugerem uma visão fragmentada e complexa da experiência, refutando a noção de substância como unidade fundamental ao sugerir que a realidade é um aglomerado de elementos diversos e interconectados, Spinoza propõe uma unidade fundamental que não é composta de partes, mas sim unificada.

Uma abordagem mais mediática de que a substância é um aglomerado de processos interconectados e em constante transformação é a noção de Bachelard, sugere que deve ser entendida em termos de processos, interações e transformações que enfatiza a materialidade como algo que está sempre em desenvolvimento. (Bachelard, 1990, pp.151-154).

⁸⁷ DELEUZE, Gilles - **Bergsonism**, p.25a. (original) “We perceive things where they are, perception puts us at once into matter, is impersonal, and coincides with the perceived object”.

⁸⁸ Baseado em Bergson, o “virtual” é a dimensão das “potencialidades” que existem como possibilidades aparentes que ainda não se manifestaram fisicamente mas que se podem realizar hipoteticamente. (Deleuze, 1991, pp.15,16).

⁸⁹ Idem, p.25b (original) “the object itself merges with a pure virtual perception”.

⁹⁰ KANDINSKY, Wassily. - **Do Espiritual na Arte**, p.115.

desapontar nos resultados apreendidos. Defender a intuição como parte constituinte do processo criativo leva à substituição da “concepção, construção, composição”, que por sua vez, “são degraus que conduzem ao objectivo – um objectivo por vezes surpreendente, mesmo para o artista”⁹¹, uma obra de arte genuína, segundo Kandinsky, deve passar pela improvisação, assumir a intuição como método, susceptível a fruição natural e inspiração durante o processo criativo, ao invés de ser rigidamente planeada de antemão.

⁹¹ Idem, p.116.

Paisagem

É importante no Trabalho de Projecto a preocupação do meio que envolve a ressignificação da matéria. A envolvência rege a grande maioria da interpretação pela relação dos vários elementos que compõem a paisagem. O espaço faz parte da envolvência, “Paisagem é então um fragmento da natureza que é presente, visível e vivenciável como um todo”⁹².

Para que se possa designar de instalação escultórica, conjugam-se as esculturas em sintonia com o espaço escolhido, “A paisagem é uma construção humana. Define-se em função de determinado olhar, de um ponto de vista sobre a natureza”⁹³.

No Trabalho de Projecto deambula-se com os vários elementos que o compõem e conjuga-se com o extenso leque paisagístico que o território nacional oferece. Com o intuito de desmistificar a entidade do material e o *camuflar* num meio natural.

“A abordagem de Nash à land art não se limita à criação de esculturas; trata-se de as integrar na paisagem para que pareçam ter estado sempre lá”⁹⁴ (tradução livre).

⁹² CASTRO SILVA, João - **É Preciso Dominar a Técnica Para Não se Fazer Escultura Tecnicista**, p.33.

⁹³ Idem, p.32.

⁹⁴ NASH, David - **Wooden Boulder**. (original) “Nash’s approach to land art is not just about creating sculptures; it’s about integrating them into the landscape to appear as if they have always been there”. One thought on “David Nash – Wooden Boulder”.



13. Trabalho de Projecto, Como Outra Matéria. Aço 36x34x31cm 2022, 42x50x43cm 2022, 38x18x35cm 2023

A representação de rochas sedimentares e vulcânicas não serve o propósito individual do objecto escultórico, propõem-se uma inserção no meio ambiente desprovido da entidade humana. As estruturas artificiais tornam-se parte integrante do meio em que as envolve, destacando-se ou misturando-se nesse ambiente. Observar os objectos escultóricos em vários contextos permite distintas abordagens e interpretações numa perspectiva holística da matéria, podem pertencer em todo o lado, até mesmo em diálogo com o ambiente urbano “Fazer paisagem é reorganizar a natureza em individualidades”⁹⁵.

“Fazer paisagem é ver, não uma soma de elementos naturais distribuídos no espaço e no tempo mas apreender os elementos paisagísticos enquanto unidade”⁹⁶. No Trabalho de Projecto há a ambição de aceitar as estruturas artificiais, que sustentadas pela

⁹⁵ CASTRO SILVA, João - *É Preciso Dominar a Técnica Para Não se Fazer Escultura Tecnista*, p.35.

⁹⁶ Idem, p.36.

imaginação da matéria, pertencentes a um espaço que as envolve, assim como aceitação da nova formalidade materializada “fazer uma síntese que se delimita si mesma, sem ambiguidades, identificando-se com, ou remetendo para o todo original”⁹⁷.



14. Trabalho de Projecto, *As Pedras Também Respiram*. Aço, medidas várias (5 elementos), 2023-24

⁹⁷ Ibidem.

Técnica

A Arte tornou-se mais introspectiva e autodestrutiva, Mumford destaca que a Arte abdicou das funções essenciais, enquanto a técnica revelou-se cada vez mais impessoal, automatizada e orientada para a eficiência desprovida da capacidade de nutrir ou refletir a subjetividade, contribuindo para a fragmentação da experiência e a perda de significado nas atividades técnicas.

“A técnica está a tornar-se cada vez mais automática, mais impessoal, mais “objectiva”; por sua vez a arte, como reacção, mostra sinais de se tornar mais neurótica e autodestrutiva, regressando a um simbolismo primitivo”⁹⁸.

Analisar a compatibilidade da técnica com o objecto artístico “a arte é o produto de uma técnica sui generis”⁹⁹ sugere a idiosincrasia da técnica artística exclusiva na produção de valor estético que garante uma qualidade ímpar. A técnica varia perante a finalidade, não pode ser encarada como atividade isolada e autónoma, mas ainda como parte de um conjunto de práticas num contexto social e histórico.

“A técnica escultórica consiste na habilidade do escultor e nos meios (métodos e ferramentas) que emprega para alcançar as formas desejadas no material que foi selecionado para a obra”¹⁰⁰.

Independentemente da finalidade da técnica que se destina a descobrir na matéria destaca-se o papel do “artista projetista”¹⁰¹ responsável por propor variantes ao sistema tecnológico existente para criar valores estéticos. Sublinha “O verdadeiro “fazer” artístico”¹⁰² é a capacidade de refutar que a idealização do projecto não passa de uma “hipótese abstrata, ou uma utopia”¹⁰³, o que resolve a problemática de concretude pelos

⁹⁸ MUMFORD, Lewis. - **Arte & técnica**, p.33.

⁹⁹ ARGAN, Giulio C. - **Arte e Crítica d'Arte**, p.91.

¹⁰⁰ RICH, Jack C. - **The Materials and Methods of Sculpture**, p.16. (original) “Sculptural technique consists of the skill of the sculptor and the means (methods and tools) he employs in achieving his desired forms in the material that has been selected for the work”.

¹⁰¹ Implica o processo criativo que vai além da mera execução técnica, desenvolve e envolve-se na elaboração de ideias com teor empírico, com diferentes abordagens e materiais, considerando o impacto estético, emocional, conceptual e contextual da obra.

¹⁰² ARGAN, Giulio C. - **Arte e Crítica d'Arte**, p.96.

¹⁰³ Ibidem.

meios acessíveis ao escultor, perante o contexto técnico, económico e cultural que a sociedade permite.

“Técnicamente faz-se escultura através de vários processos: por extracção, por adição ou por construção. Mas independentemente da técnica utilizada a forma final é sempre o resultado de uma elaboração do interior para o exterior, tanto do ponto de vista físico como do psíquico. O escultor faz a obra e é por sua vez feito por ela”¹⁰⁴.

O acto de esculpir não é meramente técnico, mas envolve uma reflexão sobre os materiais e a percepção traduzida pela linguagem, potencializando processos de exploração intelectual e emocional. Segundo a análise bachelardiana, todas as construções mentais originam-se das interações com o mundo exterior, tornando a Escultura uma condição e condicionante das experiências sensoriais e cognitivas do espectador.

Como refere Castro Silva, a técnica molda o material e o escultor, através da experiência. É essencial dominar a técnica para não ser subjugado pelo material. O escultor manipula o material, e não o contrário; a intuição não deve ser pretexto para perder o controlo, “condicionado pelo desenvolvimento do projeto, no qual a liberdade do escultor é canalizada através de um sistema de fases progressivas que levam de um estágio experimental, até chegar à solução, livre de qualquer condicionamento material”¹⁰⁵. No Trabalho de Projecto, o carácter experimental e intuitivo mantém-se equilibrado, apesar da composição formal e textural depender, em parte, das propriedades físico-químicas do material. Uma abordagem que se aproxima da criação *espontânea* da Natureza que é ilusoriamente controlada.

¹⁰⁴ CASTRO SILVA, João - **É Preciso Dominar a Técnica Para Não se Fazer Escultura Tecnista**, p.14.

¹⁰⁵ MENA, Ana - **Escultura em Metal no Século XX, Poéticas, Métodos e Procedimentos**, pp.142,143.

Transformação da matéria

A passagem da matéria bruta para o estatuto de material artístico é um processo que envolve uma série de transformações tanto físicas quanto conceptuais. É um percurso da intencionalidade que atribui à matéria um significado que vai para além do suposto natural, “Certas matérias despertam determinados interesses ao escultor, pela sua forma e inerente possibilidade de transformação; uma parte significativa do discurso de um escultor será reconhecer a importância da matéria como um objecto “valioso” para a criação da sua obra”¹⁰⁶.

Uma pedra, enquanto elemento natural, possui uma existência autónoma, inserida num contexto ecológico específico. No entanto, quando apropriada, adquire um novo significado, torna-se num material com propósito definido, um suporte para a expressão artística. A escolha da pedra implica uma relação intencional entre o escultor e o material que transcende a mera função utilitária.

É com a Land Art que Richard Long explora a matéria bruta tornando-a material artístico pelo processo de apropriação¹⁰⁷ e transformação intencional. Ao transportar grandes rochas para um novo local ou criar linhas na terra com a ponta dos pés, Long estabelece uma relação íntima com a matéria, atribuindo-lhe uma intenção. A pedra, ao ser deslocada do seu contexto original e inserida numa nova configuração, adquire uma nova identidade, tornando-se num elemento constituinte da obra “as camadas e os vestígios do artista como resultado da sua caminhada, são aprofundados e integrados numa experiência artística, que assume o papel da obra”¹⁰⁸.

¹⁰⁶ LOPES DE SÁ, Tiago - **Apontamentos sobre Escultura e Natureza**, p.24.

¹⁰⁷ “Na Escultura, devemos entender a apropriação como ato de tomar propriedade, tomar posse legítima ou adequar/adaptar determinado objeto recolhido de uma esfera quotidiana ou comum, sendo este transferido para o mundo artístico” (Lopes de Sá, 2013, p.27).

¹⁰⁸ BARTOLOMEU, Gil - **Richard Long, Arte como experiência e acontecimento**, p.3.



Figura VI. Richard Long, Dusty Boots Line, The Sahara 1988

Portanto, a intencionalidade é o factor determinante na transformação e ressignificação da matéria em material artístico. A matéria não serve apenas como base para a forma, desempenha um papel crucial na criação de significado. A escolha do material, o modo como é tratado, manipulado e o contexto em que se insere são elementos que contribuem para uma narrativa visual.

O conceito de transformação de material noutras matérias desafia o entendimento convencional da materialidade. Embora seja parte inerente da reutilização da matéria, não existe um discurso filosófico directo sobre a especificidade deste retorno deliberado. Apenas pode ser explorado num âmbito especulativo, de um pressuposto metafísico ou na criação artística.

Talvez seja na criação artística a única possibilidade deste retorno improvável, quando na transformação de uma matéria surge outro material que permite uma representação, assumindo uma nova identidade. “Os escultores contemporâneos exploram as

potencialidades dos materiais que escolhem, uma superfície que, por vezes, parece ser algo diferente do que é na realidade”¹⁰⁹ (tradução livre).

A concepção da escultura suscita uma (in)coerência entre os elementos naturais e as matérias processadas. É possível conservar/adulterar características físicas originais, dependendo de inúmeros factores que variam perante as circunstâncias da matéria e do equilíbrio da técnica e execução, “Eu sinto que o meu trabalho está a imitar as formas da Natureza, não necessariamente imitando a Natureza *per se*”¹¹⁰.



Figura VII. Tara Donovan, Untitled, 2014

Em Escultura, a distinção entre matéria bruta e material está ligada à transformação e à intenção. A matéria bruta é o estado natural ou inicial de um elemento, como a pedra e

¹⁰⁹ KIILERICH, Bente - **Material Transformations of Antique Sculpture in Contemporary Art**, p.13. (original) “Contemporary sculptors explore the potentials of their chosen materials, a surface at times appearing as something other than what it actually is”.

¹¹⁰ DONOVAN, Tara - **Sculpting everyday materials**, 2013.

a madeira, antes de ser trabalhada. Quando se intervém directamente, dando-lhe forma e significado, torna-se num material manipulado e transformado.

“A escultura constitui um todo como meio técnico que se apoia no seu processo de materialização. Não podemos dar forma e corpo à composição se não soubermos escolher em cada momento a matéria, os processos adequados à expressão plástica. A matéria e a técnica podem condicionar as formas, assim como o tipo de ferramentas e os meios mecânicos que o escultor possa utilizar durante o processo”¹¹¹.

A transição de matéria bruta para material acontece quando o escultor trabalha, esculpe, molda ou manipula a matéria, conferindo-lhe uma nova identidade e finalidade. Nesse momento, a matéria bruta deixa de ser apenas um elemento natural e passa a ser um material artístico, carrega expressão e criatividade.

“Entende-se a rocha como sendo matéria, que após processada se torna matéria-prima para a escultura — a pedra. É também recorrente uma matéria-prima ser tratada por material, geralmente quando esta já foi trabalhada, pois não se encontra no seu estado original mas foi transformada, e neste caso trata-se de um material no sentido de ser um suporte matérico”¹¹².

Adversativamente, o material pode voltar a ser considerado de matéria bruta, quando terminada a intervenção artística, ao recuperar a natureza original. Transição que pode ocorrer quando a obra é concluída ou quando se decide interromper o processo de transformação, voltando o material à sua condição inicial, bruta e natural.

Qual será a melhor visualização do retorno à condição natural? O exemplo contemporâneo de Michel Blazy que cria instalações e esculturas a partir da decomposição da matéria.

¹¹¹ MENA, Ana - **Escultura em Metal no Século XX, Poéticas, Métodos e Procedimentos**, p.130.

¹¹² HOVENKAMP, Joanne B. - **A Escultura em Pedra, O século XX em Portugal, Os Escritores, a Matéria e a Técnica**, p.44.



Figura VIII. Michel Blazy, *Last Garden*, 2018

“Esta reflexão sobre a reciclagem, sobre o híbrido e os restos da nossa sociedade parece coincidir com a frase de Lavoisier: “Nada se perde, nada se cria, tudo se transforma”. Esta evocação irónica da morte faz desta escultura um *memento mori*. (...) uma vez transcendida a dimensão humorística da obra, (...) reflectem também as dimensões trágicas e absurdas da nossa condição humana”¹¹³ (tradução livre).

Toma-se como exemplo, o ferro que é um minério, matéria bruta que com o processo industrial transforma-se em gusa¹¹⁴, matéria-prima, é o primeiro patamar de um processo de refinamento em aço que passa então a considerar-se de material por sofrer uma transformação física e química para o posterior manuseamento.

Uma escultura em aço ao passar por um processo de oxidação ou desgaste ao longo do tempo apresenta outra formalidade. Uma metamorfose que pode ser uma parte intencional da obra, onde o envelhecimento do material é considerado uma componente da escultura, assumindo uma nova identidade.

¹¹³ BLAZY, Michel. - Entrevista por Marc-Olivier Walther, Galerie Art Concept, 2008. (original) “This reflection on recycling, on the hybrid and the left-overs of our society seems to concur with Lavoisier’s phrase: “Nothing is lost, nothing is created, everything is transformed”. This ironic evocation of death makes this sculpture a *memento mori*. (...) once the humoristic dimension of the work is transcended, (...) also reflect the tragic and absurd dimensions of our human condition”.

¹¹⁴ Ferro proveniente dos altos-fornos, com impurezas, moldado em barras. “gusa”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.

A transição entre os estados de matéria reflecte a influência criativa e a capacidade de conferir uma nova identidade e propósito a elementos inicialmente inertes sem capacidade de adulteração intencional. “Com efeito, as qualidades expressivas ou as matérias de expressão entram em relações mutáveis entre si que “exprimem” a relação do território que desenham com o meio interior dos impulsos e o meio exterior das circunstâncias”¹¹⁵.

A matéria possui uma essência intrínseca que o escultor deve respeitar e dialogar, “um escultor não falseia a matéria com a qual trabalha, estabelece com ela um diálogo”¹¹⁶. Tanto o pensamento quanto a acção escultórica são entendidos como uma interação, onde o escultor explora as qualidades do material, reconhecendo limitações e (im)possibilidades, de modo que a técnica e a sensibilidade do escultor sejam guiadas pela própria natureza do material. O que significa que o escultor não cria ex nihilo, mas revela o significado no processo criativo em confronto directo com o próprio material.

A desonestidade estética surge quando os materiais são manipulados para se assemelharem a algo que não são, comprometendo a autenticidade da matéria. Como é referido, “camuflar a identidade de uma substância imitando outro material é esteticamente desonesto”¹¹⁷ (tradução livre). O escultor deve explorar ao máximo as características singulares de cada material, “as qualidades específicas de cada material devem ser exploradas ao máximo”¹¹⁸ (tradução livre).

O material não é apenas um meio para transmitir uma mensagem, é parte fundamental do significado da obra. A Escultura emerge de uma interação autêntica entre a intenção e a essência do material. “Mais do que infundir na matéria significância, através da incorporação de uma intenção artística, o artista descobre o significado do trabalho na matéria”¹¹⁹.

¹¹⁵ DELEUZE, Gilles, **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**, p.317. (original) “In effect, expressive qualities or matters of expression enter shifting relations with one another that “express” the relation of the territory they draw to the interior *milieu* of impulses and exterior *milieu* of circumstances”.

¹¹⁶ CASTRO SILVA, João - **É Preciso Dominar a Técnica Para Não se Fazer Escultura Tecnista**, p.15.

¹¹⁷ RICH, Jack C. - **The Materials and Methods of Sculpture**, p.3. (original) “Camouflaging the identity of a substance in imitation of another different material is aesthetically dishonest”.

¹¹⁸ Ibidem. (original) “The particular qualities of the individual material should be exploited to the fullest extent”.

¹¹⁹ CASTRO SILVA, João - **É Preciso Dominar a Técnica Para Não se Fazer Escultura Tecnista**, p.16.

Recriação e Ressignificação

O termo recriação implica um processo de renovação ou reconstrução de algo que já existe, enfatizando a ideia de dar uma nova vida ou interpretação a algo já existente. “Quando se fala de “recriação” é importante sublinhar o prefixo “re”. As obras de arte são tanto manifestações de “intenções” artísticas como objectos naturais”¹²⁰ (tradução livre). O prefixo sublinha o acto de fazer novamente, mas de maneira diferente, sugerindo uma interacção contínua e dinâmica com o objecto ou ideia original.

“A experiência recreativa de uma obra de arte depende, portanto, não só da sensibilidade natural e do treino visual do espectador, mas também do seu equipamento cultural”¹²¹ (tradução livre).

A relação entre a Natureza e a Matéria resume-se na simbiose de sistemas interdependentes que são governados pelas leis naturais. São cúmplices do comportamento de processos naturais que moldam e transformam a matéria ao longo do tempo.

A transformação da materialidade pode passar por uma intenção de ressignificação; uma intervenção na matéria para que suscite outro significado. Ao explorar a materialidade e transcender a mera representação, abre-se um campo de investigação sobre a própria natureza da matéria, permitindo uma dimensão que ultrapassa os limites do objecto escultórico atribuindo uma nova carga simbólica ou conceptual.

O que envolve um processo de descontextualização e recontextualização do material, onde é retirado do estado ou local original e é reconfigurado ou inserido num novo contexto, metamorfoseando-se num significado ampliado.

¹²⁰ PANOFSKY, Erwin - **Meaning in the Visual Arts**, p.14. (original) “When speaking of “re-creation” it is important to emphasize the prefix “re.” Works of art are both manifestations of artistic “intentions” and natural objects”.

¹²¹ Idem, p.16. (original) “The re-creative experience of a work of art depends, therefore, not only on the natural sensitivity and the visual training of the spectator, but also on his cultural equipment”.



Figura IX. David Nash, *Wooden Boulder*, 1978-ongoing

“uma grande bola de madeira esculpida num carvalho e deixada nos bosques do País de Gales. Esta peça foi considerada uma “escultura em liberdade”, uma vez que Nash acompanhou o seu progresso ao longo de 35 anos (...). A escultura realçava a natureza transitória da arte e a sua interação com o ambiente”¹²² (tradução livre).

David Nash trabalha a relação da matéria com o meio ambiente, enaltecendo a ação da Natureza e a capacidade de transformação da própria matéria e das infinitas possibilidades e significados que a matéria, a partir da Arte pode conter.

A meteorização refere-se a “alterações químicas, físicas e nucleares”¹²³ (tradução livre) *in situ* (no local), por parte de agentes ambientais¹²⁴, ainda assim o processo de meteorização não inclui a deslocação dos sedimentos.

¹²² GRANDE, J.K. - **Real Living Art: A Conversation with David Nash, Sculpture**, 2001. (original) “a large wooden ball carved from an oak tree and left in the Welsh woods. This piece was considered a “free-range sculpture,” as Nash tracked its progress over 35 years (...). The sculpture highlighted the transient nature of art and its interaction with the environment”.

¹²³ HACK, Henri - **Weathering, Erosion, and Susceptibility to Weathering**, p.1. (original) “chemical, physical and nuclear change”.

¹²⁴ Idem, p.1, 2. “devido ao contacto entre o solo e a atmosfera terrestre, a hidrosfera, a criosfera e a biosfera, e devido a radiações nucleares” (tradução livre), (original) “due to contact between the ground and the Earth atmosphere, hydrosphere, cryosphere, and biosphere, and due to nuclear radiation”.

A meteorização química ocorre quando minerais reagem com agentes ambientais, levam à decomposição e formação de novos minerais¹²⁵.

A meteorização física fragiliza o solo ao fragmentá-lo progressivamente, sem alterar a composição mineral¹²⁶.

A meteorização nuclear é causada pela radiação cósmica e solar que atinge a Terra, afetando a estrutura dos átomos e minerais¹²⁷.

O transporte dos sedimentos é integrante do processo de erosão, que ocorre a partir do desgaste por agentes externos que “pode acabar em lagos ou no mar, onde se transforma em sedimentos”¹²⁸ (tradução livre). Processo que descreve o sistema de transformação das rochas e solos¹²⁹, que vai desde a sua exposição à superfície até à eventual transformação em rochas sedimentares¹³⁰.

O processo de meteorização e erosão visto como uma simples degradação, surge como um acto criativo. A pedra, antes sólida e imponente, fragmenta-se, desintegra-se, cede lugar a novas formas, a fragmentação da matéria é um perpétuo catalisador à transformação constante que transcende a visão estática da matéria.

A erosão emerge como uma força modeladora que esculpe a paisagem terrestre e dá origem a novos ecossistemas. Reflecte a natureza cíclica e a interdependência dos processos geológicos.

¹²⁵ Idem, p.4. A temperatura, a humidade, a influência de organismos vivos, bem como a poluição e a chuva ácida, contribuem significativamente para a aceleração das reações químicas de meteorização, promovendo alterações na composição do solo e dos minerais.

¹²⁶ Idem, p.3. Ocorre devido a factores como variações de temperatura, ciclos de humidade e secagem, congelamento e descongelamento, por pressões exercidas pela água e gelo nos poros e fissuras do solo.

¹²⁷ Idem, p.5. O bombardeamento contínuo de radiação pode alterar a estrutura atómica e mineral, resultando na desintegração de minerais e do solo.

¹²⁸ Idem, p.2. (original) “may end up in lakes or in sea where it becomes sediment”.

¹²⁹ “O sedimento é enterrado por depósitos subsequentes e, sob uma carga crescente, é consolidado, compactado, possivelmente cimentado, aquecido, derretido e coagulado e/ou alterado em termos de mineralogia, tornando-se novamente rocha”. (tradução livre), (original) “The sediment is buried by subsequent deposits and under an increasing overburden load consolidated, compacted, possibly cemented, heated, melted and coagulated, and/or changed in mineralogy, and becomes rock again”. (Hack, 2020, p.2).

¹³⁰ Idem, p.12.

Matérias do Trabalho de Projecto

Rocha

Para o Trabalho de Projecto são prementes as características volumétricas e as aparências abruptas da crosta das pedras, são as irregularidades esculpidas pelo Tempo que servem de comparação, ou seja, comparar a matéria a partir da superfície e do comportamento característico da matéria.

A pedra, imutável no seu silêncio, é um testemunho *eterno* do Tempo e da imensidão do Universo. Esculpida pelas circunstâncias, é a personificação da força e da (im)permanência, com uma serenidade inabalável, é na pedra que se encontra uma manifestação tangível da própria essência da Natureza. Uma expressão sublime entre a matéria e o espírito, no silêncio eloquente, a pedra reflecte a grandiosidade do cosmos, lembrando-nos da nossa própria efemeridade.

De todas as matérias e materiais utilizados em Escultura, a pedra é das matérias mais resistentes às intempéries, que pode percorrer longos períodos de tempo e preservar uma herança física, é um “significante ou emblema de permanência”¹³¹. A pedra como matéria sempre foi considerada como matéria nobre, devido às suas características físicas particulares, essencialmente a sua durabilidade, resistência e adequação à forma.

As rochas ígneas, formadas pelo resfriamento e consolidação do magma, podem ser classificadas em dois tipos distintos: vulcânicas e plutónicas, dependendo de como se originam¹³².

As rochas sedimentares são formadas pela compactação de partículas de sedimentos que foram transportados e depositados por agentes como o ar, o gelo ou a água¹³³.

¹³¹ HOVENKAMP, Joanne B. - **A Escultura em Pedra, O século XX em Portugal, Os Escritores, a Matéria e a Técnica**, p.125.

¹³² CASTRO SILVA, João - **Reflexões sobre Escultura, Matéria e Técnicas, um manual**, p.117.

¹³³ Idem, p.121.

As rochas metamórficas são originadas pela transformação de rochas preexistentes, como ígneas ou sedimentares, em resposta a mudanças nas condições ambientais, como temperatura e pressão¹³⁴.



Figura 10. Isamu Noguchi, *The Stone Within*, 1982

“Adoro a utilização da pedra porque é o material mais flexível e impregnado de significado. O mundo inteiro é feito de pedra: não é nada de novo. É velha como as colinas. É o nosso fundamento. E como tem uma tradição de utilização tão longa, podemos comparar muito bem as coisas umas com as outras. Se começarmos a fazer coisas com aço, descobrimos que tem uma tradição muito curta. Podemos ser o criador ou o fim, quem sabe. Depende de como o material se presta à criação. A pedra tem a qualidade da durabilidade. Não polui, apenas regressa naturalmente à terra”¹³⁵
(tradução livre).

¹³⁴ Idem, p.125.

¹³⁵ HUNTER, Sam - **Isamu Noguchi: I Know Nothing About Anything, and Thats Why Im so Free**, p.126. (original) “I love the use of stone because it is the most flexible and meaning-impregnated material. The whole world is made of stone: it is nothing new. It's old as the hills. It's our fundament. And since it has such a long tradition of use, you can compare things to each other very well. You start making things out of steel; you find it has a very short tradition. You may be the originator, or you may be the end, who knows. It depends on how the material lends itself to creation. Stone has the quality of durability. It does not pollute, it merely goes back to the earth naturally”.

Madeira

A madeira, é um “Material orgânico sólido, naturalmente leve e resistente”¹³⁶, no contexto do Trabalho de Projecto aproveitam-se as características em contraste com as da rocha. Usa-se a aparência expressiva da casca, o peso, a tenacidade, a plasticidade, porosidade, o carácter efémero, entre outros como elementos discursivos, em diálogo com a volumetria e a textura superficial.

Aço

O aço apresenta características simultaneamente versáteis e robustas, sendo a sua durabilidade, resistência mecânica e maleabilidade qualidades apelativas para a prática escultórica. “O ferro veio substituir a pedra e a madeira como elemento construtivo”¹³⁷ carrega em si uma identidade industrial, uma manifestação do domínio humano sobre a Natureza, onde, pela técnica, se torna símbolo da indústria e da modernidade. Para além das conotações e simbologias que encerra, o aço é receptivo a uma vasta gama de tratamentos superficiais, como textura e tonalidade (*patine* [p.79]), à mercê das intempéries ou pela intervenção controlada.

“Quem escolheria o metal como símbolo da vitalidade? Deleuze e Félix Guattari: numa curta secção da “Nornadology” no *plateau*, nomeiam o metal como o exemplar de uma materialidade vital; é o metal que melhor revela essa efervescência trémula; é o metal, irrompendo de uma vida, que dá origem à “prodigiosa ideia de Vida Não Orgânica”¹³⁸ (tradução livre).

¹³⁶ CASTRO SILVA, João - **Reflexões sobre Escultura, Matéria e Técnicas, um manual**, p.131.

¹³⁷ MENA, Ana - **Escultura em Metal no Século XX, Poéticas, Métodos e Procedimentos**, p.105.

¹³⁸ DELEUZE, Gilles - **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**, p.411. (original) “Who would choose metal as the symbol of vitality? Deleuze and Felix Guattari: in a short section of the “Nornadology” plateau, they name metal as the exemplar of a vital materiality; it is metal that best reveals this quivering effervescence; it is metal, bursting with a life, that gives rise to “the prodigious idea of Nonorganic Life”.

Trabalho de Projecto

Elege-se o aço como elemento discursivo para expressar uma pedra, “A decisão entre matérias e/ou materiais tidas pelo escultor como objectos de trabalho são nítido reflexo da sua relação com eles”¹³⁹.

Nas esculturas desenvolvidas o objectivo é equiparar a formalidade e o aspecto superficial da matéria, evidenciando as particularidades e imperfeições de ambas. O foco não está apenas na valorização da formalidade intrínseca nessas matérias, mas também na ideia de que a maleabilidade e a plasticidade são características inerentes à matéria, que faz parte de um sistema complexo de reorganização contínua. Uma noção de que as matérias por mais díspares que sejam contém similitudes, capazes de referenciar analogias entre as características idiossincráticas de cada uma.

A comparação entre diferentes matérias, por mais distintas que sejam, sublinha a importância de como designamos e entendemos a matéria nos vários estados; matéria bruta, matéria-prima e material. É uma rejeição da noção convencional de transição linear no entendimento escultórico da formalidade da matéria, promovendo uma reorganização formal e conceptual que questiona a passagem de matéria bruta para material, e de material para outra matéria com semelhanças à organicidade da matéria em estado bruto.

O desenvolvimento técnico e conceptual que edificou esta investigação dá azo a novas reinterpretações e comparações entre a matéria e ambiciona um elo de ligação entre a rocha e a madeira. Representar uma pedra como elemento singular no material lenhoso, e o inverso, interpretar um cepo de uma árvore em calcário.

¹³⁹ LOPES DE SÁ, Tiago - **Apontamentos sobre Escultura e Natureza**, p.25.



15. Trabalho de Projecto, *As Árvores Também Erodem*. Fotografia Digital 27x40cm 2023



16. Trabalho de Projecto, *As Pedras Também Respiram*. Fotografia Digital 27x40cm 2023

Como Outra Matéria

O Conjunto de esculturas “Como Outra Matéria” questiona a relevância da concepção de Natureza que se espelha no elemento natural, ao desafiar o entendimento da matéria no contexto em que é inserida. A composição formal condiciona a aparência da matéria constituída por outro material, adverso às características intrínsecas do referente natural original.



17. Trabalho de Projecto, *Como Outra Matéria*. Aço, medidas várias (4 elementos), 2022-24



18. Trabalho de Projecto, *Como Outra Matéria*. Aço 23x18x20cm 2023.



19. Trabalho de Projecto, *Como Outra Matéria*. Aço 19x27x14cm 2023



20. Trabalho de Projecto, *Como Outra Matéria*. Aço 15x21x16cm 2023



21. Trabalho de Projecto, Como Outra Matéria. Aço 42x50x43cm 2022



22. Trabalho de Projecto, Como Outra Matéria. Aço, 42x50x43cm 2022, 38x18x35cm 2023, 36x34x31cm 2022

As Pedras Também Respiram

A série escultórica “As Pedras Também Respiram” espelha uma metáfora, o imaginar da matéria que sofre uma metamorfose nas suas características formais e conceptuais, tornando-se escultura.

Revestir uma rocha com uma superfície ferrosa que texturalmente se assemelha à casca de plantas lenhosas, é uma provocação às características funcionais da matéria. Tradicionalmente vista como inerte, a pedra, ao incorporar a permeabilidade de uma casca de árvore, adquire um carácter dinâmico.

Assim como a casca permite a respiração e o crescimento¹⁴⁰ da árvore, a porosidade da pedra torna mais susceptível às condicionantes atmosféricas, influenciando a degradação e evolução. Uma metáfora que transcende a materialidade, possibilita uma reflexão sobre a relação entre o orgânico e o inorgânico, entre a rigidez e a flexibilidade da Natureza.



23. Trabalho de Projecto, *As Pedras Também Respiram*. Aço 30x15x4cm 2024

¹⁴⁰ Crescimento em espessura do tronco e da casca notoriamente em plantas lenhosas. Processo vascular na região meristemática* responsável pela produção de tecidos condutores de nutrientes, xilema e floema. Resulta na formação de anéis concêntricos de crescimento anual. (Shtein, et.al., 1985)

* Meristema são tecidos vegetais encontrados em todas as plantas, em zonas onde o crescimento pode ocorrer. Wikipédia, 2023.



24. Trabalho de Projecto, *As Pedras Também Respiram*. Aço, calcário 42x50x43cm 2022



25. Trabalho de Projecto, *As Pedras Também Respiram*. Aço, 22x34x8cm 2024



26. Trabalho de Projecto, *As Pedras Também Respiram*. Aço, 37x32x6cm 2024

As Árvores Também Erodem

A intenção de envolver uma árvore com pedras é uma forma de ressignificar tanto a árvore quanto as pedras. Ao unir elementos tão distintos como o vegetal e o mineral, cria-se uma nova narrativa que explora a transformação e a mutação na Natureza.

A textura aplicada pela técnica de soldadura no aço transmite uma aparência de escamas devido à sobreposição de chapas de aço. A superfície porosa remete para uma organicidade semelhante à superfície rugosa da casca de árvore, a rugosidade é transposta pela porosidade do aço trabalhado, que pela sobreposição e incisão de “ninhos de poros”¹⁴¹ ganha uma aparência orgânica.

Forrar uma árvore com rochas, como se a casca fosse uma crosta, permite equiparar o orgânico e o inorgânico. A pedra como elemento inorgânico, associado à imutabilidade, e permanência, em justaposição com a árvore que representa a vida e o crescimento destaca a coexistência entre o efêmero e o duradouro.



27. Trabalho de Projecto, *As Árvores Também Erodem*. Aço 2024, pormenor

¹⁴¹ COSTA, Helder, - **ATB Soldadura EWF/IIW: Tecnologia de soldadura: Complementos: Imperfeições na soldadura**, p.16. (derivado pela falta de protecção gasosa).



28. Trabalho de Projecto, *As Árvores Também Erodem*. Aço, 64x26x30cm 2024



29. Trabalho de Projecto, *As Árvores Também Erodem*. Aço, 18x35x4cm 2024



30. Trabalho de Projecto, *As Árvores Também Erodem*. Aço 16x41x22cm 2023



31. Trabalho de Projecto, *As Árvores Também Erodem*. Aço 29x40x12cm 2024



32. Trabalho de Projecto, *As Árvores Também Erodem*. Aço 37x32x6cm 2024, pormenor



33. Trabalho de Projecto, *As Árvores Também Erodem*. Aço 9x35x7cm, 12x34x10cm 2024



31. Trabalho de Projecto, *As Árvores Também Erodem*. Aço 15x30x4cm 2024



32. Trabalho de Projecto, *As Árvores Também Erodem*. Aço 30x18x6cm 2024

Processo e Técnica no Trabalho de Projecto

No Trabalho de Projecto dialoga-se com três matérias distintas, o aço, a pedra e a madeira, traduzidas pela materialidade escultórica, onde não só se evidencia as características físicas das matérias a partir da técnica, como se propõe discursivamente *novas* materialidades.

Para a execução da série “Como outra Matéria”, as técnicas utilizadas divergem na tentativa de fusão entre as diferentes matérias. Conjugando a pedra e a madeira com aço levanta questões de ordem técnica derivadas das características inerentes e idiossincráticas de cada matéria. “é fundamental que a técnica não se sobreponha ao conteúdo”¹⁴².

Desde o desbaste à construção, do talhe à fusão, percorrem-se várias técnicas para obter uma leitura das texturas e a procura de superfícies expressivamente trabalhadas. Uma representação mimética de rochas e troncos através dos limites físicos que o aço contém.

Elege-se o aço como material capaz de contornar as superfícies abruptas das rochas, assim como acentuar a expressividade orgânica da madeira.

Opta-se pela reutilização de materiais desprovidos de valor, resultantes de estruturas e desperdícios de trabalhos de oficina.

Tratando-se de um método de construção e reorganização, passamos à descrição das técnicas: Aplicam-se técnicas de serralharia, soldadura, talhe directo e tratamento de superfície. Com recurso a ferramentas manuais e eléctricas, com aplicabilidade industrial com herança de técnicas artesanais e não convencionais.

¹⁴² CASTRO SILVA, João - *É Preciso Dominar a Técnica Para Não se Fazer Escultura Tecnista*, p.17.

Utilizam-se aços de baixa liga, maioritariamente hipoeutectóides¹⁴³ com junção de aços ligados, com má fusibilidade como o ferro fundido, são restos de oficina de serralharia e despojos do ferro velho.

Trabalha-se o aço por meio da técnica de soldadura “A soldadura por fusão é um processo que utiliza o calor para unir ou fundir dois ou mais materiais, aquecendo-os até ao ponto de fusão”¹⁴⁴ (tradução livre). Forma-se um arco eléctrico entre um eléctrodo consumível e a peça de trabalho, levando-os ao ponto de fusão, unindo-os.

Utilizam-se aços aglutinados por fusão de arco voltaico onde se aplicam duas técnicas convencionais de soldadura de acordo com a norma ISO 4063¹⁴⁵ ou AWS¹⁴⁶; Semi-automática MAG (Manual Active Gas) ou GMAW (Gas Metal Arc Welding) processo de soldadura 135; Eléctrodo revestido SER (Soldadura Eléctrodo Revestido) ou SMAW (Shielded Metal Arc Welding) processo de soldadura 111. E uma técnica de goivagem por arco eléctrico ARC-air, processo 820¹⁴⁷.

Antes de iniciar o processo prático, é fundamental considerar as limitações físicas que condicionam a passagem da idealização para a concretude. Não existe uma forma pré determinada, apenas a intuição como método que a edifica. As limitações do material impõem um diálogo constante entre a imaginação e a realidade da matéria. A aparência superficial torna-se numa dualidade entre o controlo do material pela técnica e a cedência do material.

¹⁴³ COSTA, Hélder, - **ATB Soldadura EWF/IIW: Tecnologia de soldadura: Fundamentos: Processos.**, p.5. Classificação de aço quanto ao teor de Carbono, aço com percentagens de carbono entre 0,03% a 0,86%.

¹⁴⁴ TWI - **What Fusion Welding Is?** (Original) “Fusion welding is a process that uses heat to join or fuse two or more materials by heating them to melting point”.

¹⁴⁵ International Organization for Standardization, 2022.

¹⁴⁶ AWS - Standard Welding Terms and Definitions.

¹⁴⁷ “A goivagem por arco de ar é um processo de remoção de metal utilizando o calor gerado por um arco de carbono. Este processo utiliza um eléctrodo de carbono/grafite, ar comprimido e uma fonte de energia padrão. O arco de calor extremo criado entre o eléctrodo e uma peça de metal goiva e derrete a peça de trabalho. O ar comprimido também expelle o metal fundido”. (tradução livre) (original) “Air arc gouging is a process of removing metal by using heat generated from a carbon arc. This process utilizes a carbon/graphite electrode, compressed air and a standard power source. The extreme heat arc created between the electrode and a metal workpiece gouges and melts the workpiece. The compressed air also blows away the molten metal”. Brazos Industries - The Use of Air Arc Gouging.

Em primeira instância, com o processo de soldadura trabalha-se para obter e fixar o esqueleto formal, variando a disposição, inclinação, afastamento e sobreposição que resulta numa composição estrutural para aferir uma hegemonia formal o mais orgânica possível.

Numa segunda instância, com recurso ao processo de soldadura 111, funde-se o material com o intuito de preencher ou criar buracos, para desenvolver texturas expressivas com a sobreposição de material. Aproveitam-se as imperfeições e descontinuidades que o material em consonância com a técnica providência, segundo a norma para imperfeições de soldadura EN ISO 6520-1 Dividem-se em: Fissuras; Cavidades; Inclusões sólidas; Falta de fusão e de penetração; Imperfeições de forma e dimensão; Imperfeições diversas¹⁴⁸, em suma, todas as imperfeições que podem surgir durante o processo de soldadura.

Por fim, aplica-se no aço uma técnica não convencional para obter o máximo de porosidade com fusão sem protecção gasosa, com objectivo de enaltecer a expressividade do material. Adapta-se e, usufrui-se do plasma para a fusão do aço permitindo uma técnica de soldadura não convencional a partir do processo ARC-air: Ao utilizar a condutibilidade da grafite cobreada (eléctrodo de grafite com revestimento de cobre), para a polaridade directa (DC(-) eléctrodo ao negativo); com uma amperagem entre 75-110 que proporciona uma abertura do arco estável com maior tensão OCV¹⁴⁹ entre 60-80V, resultando num banho de fusão amplo com maior poder de penetração; e por fim, a adaptação do porta eléctrodo convencional com um extensor que permite a condutibilidade eléctrica ao mesmo tempo que mitiga a propagação térmica.

¹⁴⁸ A Norma Internacional EN ISO 6520-1 prevê dentro dos seis grupos de imperfeições características como: bordos queimados; inclusão de escória; porosidade; falta de fusão e penetração; respingos na superfície; contaminação gasosa; imperfeições de forma e dimensão; fissuração a frio e a quente, longitudinal e transversal; sobreposição; sobre-espessura; desbordo; arrancamento lamelar; delaminação; descontinuidades dimensionais; crateras e golpes de escorvamento. (Costa, Nov 2016, p.3-80).

¹⁴⁹ A fonte OCV (Open Circuit Voltage) refere-se à tensão de circuito aberto de uma fonte de soldagem e desempenha um papel crucial na iniciação e manutenção do arco. (Costa, Maio 2016, p.17).

O aspecto resultante na superfície ferrosa é o culminar das inúmeras discontinuidades e imperfeições, onde os defeitos são o foco da expressão plástica.

O tratamento superficial é dominado pela oxidação natural e forçada pela aplicação de peróxido de hidrogénio e agentes corrosivos como ácido muriático, vinagre branco, óxido de cobre e de ferro. A formação de uma camada protetora de óxidos chamada *patine*¹⁵⁰ que remete para uma entidade original do mineral ferrítico, organicidade cromática ajuda numa verossimilhança com a textura e formalidade de rochas vulcânicas e sedimentares.

Actua no momento como personificação do efeito temporal, é aqui que, conceptualmente, o factor de duração entra em contacto com as esculturas, como se pertencessem a um *tempo* específico, condição necessária para o objecto escultórico seja considerado de elemento natural, apenas pelo aspecto superficial: formalidade, textura e tonalidade.

¹⁵⁰ *Patine* é a camada superficial que se forma sobre o metal devido à oxidação ou a reações químicas provocadas pela exposição a elementos naturais ou por indução artificial. Confere à escultura uma aparência envelhecida e desgastada, “A pátina retarda a progressão da corrosão, ou seja, diminui a taxa de corrosão do material, consequentemente reduz a sua perda mássica”. (Souza Júnior, 2021, p.11).

Evita-se a proteção da superfície com inibidores à corrosão, por esses agentes químicos serem sinónimo de artificialidade. A ação das intempéries na superfície do aço torna-se parte integrante do discurso. A deterioração do metal contrasta com a aparente perenidade das rochas, funcionando como um testemunho visual e conceptual.



33. Trabalho de Projecto, *As Pedras Também Respiram*. Aço 18x37x7cm 2024

Conclusão

Esta investigação de carácter teórico-prática constitui um contributo para os Trabalhos de Projecto de Escultura que se debruçam sobre a interpretação e transformação conceptual e formal da matéria. Num contexto em que a matéria é entendida como elemento dinâmico, passível de ressignificação e reorganização, explora-se, através do uso de técnicas não convencionais, o potencial expressivo e conceptual dos materiais, questionando limites formais e simbólicos.

A investigação deste Trabalho de Projeto fundamenta ainda a prática escultórica através de um entendimento aprofundado sobre a Natureza, reinterpretando a materialidade criando analogias entre as características intrínsecas de cada matéria.

A partir da autoreferencialidade, aprofundou-se o entendimento da *natura naturans* — o processo de evolução da Natureza — e da *natura naturata* — os elementos cristalizados nas suas etapas de autodesenvolvimento.

A intuição é parte integrante do processo criativo, desde a assimilação do referente idealizado até ao devaneio nos momentos de construção. Os resultados obtidos refletem uma intencionalidade provocada nas características da matéria, limitada pela transformação decorrente das técnicas aplicadas.

O trabalho sobre o material propicia a transformação formal: o escultor manipula o material, e não o contrário. Castro Silva sugere que a técnica molda o material e o escultor através da experiência. É essencial dominar a técnica para não ser subjugado pelo material — a intuição não deve ser pretexto para perder o controlo.

Resume-se, assim, que o acto de esculpir não é meramente técnico, mas envolve uma reflexão sobre os materiais e a percepção traduzida pela linguagem, potencializando processos de exploração intelectual e emocional.

Com base nestas noções, o carácter experimental e intuitivo do Trabalho de Projecto sugere uma abordagem que se aproxima da criação natural, ilusoriamente controlada. A organicidade transmitida pelas texturas e forma assemelha-se a um referente natural, desprovido de manipulação artificial.

Através de registos fotográficos, explora-se o enquadramento e a disposição dos elementos construídos na paisagem, destacando a forma, tonalidades e texturas com o meio envolvente, o que contribui para uma ressignificação da matéria. É essa envolvência que orienta, em grande parte, a interpretação da obra, resultante da relação entre os diferentes elementos que compõem a paisagem.

Aproximar a expressão deliberada e a expressividade orgânica da Natureza é uma base conceptual do Trabalho de Projecto.

Portanto, a intencionalidade é o factor determinante na transformação e ressignificação da matéria em material artístico. Entende-se que a matéria não serve apenas como base para a forma, mas desempenha um papel crucial na criação de significado. A escolha do material, o modo como é tratado e manipulado, bem como o contexto em que se insere, são elementos que contribuem para uma narrativa visual e conceptual coerente.

Analisa-se a transformação da matéria bruta em material artístico — processo que ocorre quando o escultor a manipula, conferindo-lhe nova identidade, expressão e intencionalidade.

Por outro lado, o Trabalho de Projeto explora também o percurso inverso: após a intervenção artística, o material pode transformar-se num *estado* mais natural e orgânico da matéria, eliminando traços de intervenção técnica ou conceptual, seja naturalmente ou por meios artificiais.

Durante o processo, realizaram-se registos gráficos e ensaios que levaram à concretização de cinquenta e três interpretações escultóricas. Apenas os registos fotográficos das instalações que, compositiva e discursivamente, melhor se enquadram constam nesta investigação.

Bibliografia

- ALVES, Pedro M. S. - **A Proposta (I)Modesta de Berkeley, Um Mundo Sem Matéria**. Philosophica, 38, Lisboa, 2011, p.59.
- ANDRE, Carl - **The Unity of the Object and Its Perception, in Cuts. Texts 1959-2004**. Editado com introdução de MEYER, James, p.cm.- The MIT Press, Estados Unidos, 2005, ISBN 978-0-262-01215-7. pp.100, 146 (Question 16, 1997).
- ARGAN, Giulio C. - **Arte e Crítica d'Arte**. Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, Editorial Estampa, Lda., Lisboa, 1988. pp.13, 91, 96.
- BACHELARD, Gaston - **O Materialismo Racional**. Edições 70, 1990. ISBN 9789724404660. pp.151-154.
- BARTOLOMEU, Gil - **Richard Long, Arte como experiência e acontecimento**. Dissertação de Mestrado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2017, pp.3-4.
- BENTO, Alberto E. - **Gaston Bachelard: O Lado Nocturno do Filósofo, Estudo sobre a imaginação material e o devaneio poético**. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Dissertação em Filosofia da Educação, 2010. pp.51, 52, 55.
- BENNETT, Jane - **Vibrant Matter: A Political Ecology of Things**. Duke University Press, USA, 2010. ISBN 978-0-8223-4619-7. pp.6, 7, 13, 14.
- BERGSON, Henry - **Matter and Memory**. Tradução de Nancy Margaret Paul, W. Scott Palmer, Georg Allen & Unwin Ltd., Londres, 2004. ISBN 0-486-43415-X. pp. 8, 51, 41. Disponível em: <https://books.google.st/books?id=G9XAeb1mx6gC&printsec=copyright&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>
- **Creative Evolution**. Tradução: Arthur Mitchell, Henry Holt & Co., Nova York, 1911.
- GUTENBERG E-book, Produced by Rick Niles, Graeme Mackreth and the Online Distributed Proofreading Team, 2008, ISO-8859-1. p.137. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/26163/26163-h/26163-h.htm>
- CAGE, John - **4 minutos e 33 segundos**. Composição Modernista, 1952.
- CARLOS, Isabel - **Alberto Carneiro, A escultura é um pensamento**. Editorial Caminho. Caminhos da Arte Portuguesa no Século XX, [s.d], ISBN 978-972-21-1844-6. pp.14-16 .

CASTRO SILVA, João - **É Preciso Dominar a Técnica Para Não se Fazer Escultura Tecnicista**. Coleção Lições de Arte & Design, Volume 2, Lisboa, 2023. ISBN 978-989-8944-82-5. pp.12, 15-17, 29, 32-33, 35-36.

— **Modos de hacer y de pensar**. In: Atlas: relato visual de una metodología artística, Universidad de Salamanca. pp.29-35, 2019. ISBN 978-84-1311-057-8.

— **Reflexões sobre Escultura, Matéria e Técnicas, um manual**. CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes Universidade de Lisboa, Março, 2021. ISBN 978-989-8944-40-5. pp.117, 121, 125, 131.

COSTA, Hélder, - **ATB Soldadura EWF/IIW: Tecnologia de soldadura:**

— **Fundamentos: Processos**. Cenfim, Maio. 2016, pp.5, 17.

— **Complementos: Imperfeições na soldadura**. Cenfim, Nov. 2016, pp.3-80.

DAMASIO, António - **O Erro de Descartes: Emoção, Razão e o Cérebro Humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. pp.68-72.

DI LIBERTI, Giuseppe. - **Sculpture is matter mattering: spatialization of matter and visual poetry in Carl Andre, C. Baldacci, M. Bertolini, S. Esengrini, A. Pinotti - Abstraction Matters: Contemporary Sculptors in their own Words**. Cambridge Scholars Publishing, 2018, Hal-03139715, pp.135-145.

DELEUZE, Gilles - **Bergsonism**. Urzone, inc. Zone Books, 611 Broadway, New York, tradução Hugh Tomlinson, Barbara Habberiam, 1991. ISBN 0-942299-07-8. pp.22, 24, 25.

— **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 2. Rio de Janeiro. Editora 34, 1997. p.12.

— **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**. Tradução: Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. ISBN 0-8166-1401-6. pp.254, 317, 411.

DE Landa, Manuel - **Intensive Science and Virtual Philosophy**. London: Continuum, 2002. ISBN 978-0-5671-0664-3. p.16. Citado em Bennett, 2010.

DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paule - **The Secret Art of Antonin Artaud**. Tradução de CAWS, Mary A., MIT, USA, 1998. ISBN 0-262-04165-0. p.64.

DONOVAN, Tara - **Sculpting everyday materials**. Entrevista por Marc-Christoph Wagner, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2013. (3.22min-3.38min.), (4.21min). Disponível em: <https://channel.louisiana.dk/video/tara-donovan-sculpting-everyday-materials>.

FIZ, Simón - **Del Arte Objetual Al Arte del Concepto (1960-1974)**. Ediciones AKAL, Madrid, 1994. ISBN 84-7600-105-3. pp.389, 412.

GOMBRICH, E. H. - **A História da Arte**. 16ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 1999. p.456.

GRANDE, J.K. - **Real Living Art: A Conversation with David Nash, Sculpture.** 2001, Disponível em: <https://sculpturemagazine.art/real-living-art-a-conversation-with-david-nash/>

GRANT, Iain Hamilton - **Philosophies of Nature After Schelling.** 2006 London: Continuum, p.160.

GUATTARI, Félix - **Caosmose: Um Novo Paradigma Estético.** Manoel Onofre Jr. Editora 34, São Paulo, 1992. ISBN 85-7326-000-2. p.14.

HACK, Henri - **Weathering, Erosion, and Susceptibility to Weathering.** 2020. pp.1-5. Disponível em: DOI.10.1007/978-3-030-29477-9_11.

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio - **Empire.** Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000. ISBN 0-674-00671-2. pp.128, 130.

HEATH, Thomas, L. - **The Thirteen Books of Euclid's Elements.** Volume 1, Cambridge University, 1908, p.158.

HEIDEGGER, Martin - **A Origem da Obra de Arte.** Tradução: Maria da Conceição Costa, Edições 70, Lisboa, 1977, ISBN 972-44-0524-9, pp.12,13,17,19.

HOVENKAMP, Joanne B. - **A Escultura em Pedra, O século XX em Portugal, Os Escritores, a Matéria e a Técnica.** Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, Mestrado em Escultura, 2013. pp.43, 44.

HUNTER, Sam - **Isamu Noguchi: I Know Nothing About Anything, and Thats Why Im so Free.** ARTnews 77, Maio,1978. pp.124-128, 126. Disponível em: <https://archive.noguchi.org/Detail/archival/92917>

INGOLD, Tim - **The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill.** Routledge, 2000. ISBN 978-0-415-22986-3. p.17.

KANDINSKY, Wassily. - **Do Espiritual na Arte.** Editorial Estampa, Lda.,Lisboa, 1988, pp.115, 116.

KASS, Leon - **The Hungry Soul: Eating and the Perfecting of Our Nature.** Chicago: University of Chicago Press, 1994. ISBN 0-226-42568-1. pp.36,41.

KIILLERICH, Bente - **Material Transformations of Antique Sculpture in Contemporary Art.** University of Bergen, Special issue N°2. CLARA. Out. 2021. p.13. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewiun6qPw7qIAxUDefEDHUTkLW0QFnoECBkQAQ&url=https%3A%2F%2Fjournals.uio.no%2FCLARA%2Farticle%2Fdownload%2F9177%2F7759%2F31086&usq=AOvVaw1Le4B1QqUsDmOE-lh027s4&opi=89978449>

KRAUSS, Rosalind E. - **Passages in Modern Sculpture**. MIT Press, 1981. ISBN 0-262-11116-7. pp.207-211.

KRUMBEIN, W., SLOSS, L. - **Stratigraphy and Sedimentation**. W. H, Freeman and Company, San Francisco: California 1951. pp.141,142. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31822013367438&seq=7>

LANCIONI, Daniela - **Essere fiume in Giuseppe Penone. The Inner Life of Forms**. Edição: Carlos Basualdo, Gagolian, New York, 2018, booklet VI. Disponível em: <https://giuseppepenone.com/en/words/to-be-a-river>

LATOUR, Bruno - **Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory**. Oxford University Press, 2005. ISBN 978-0-19-925605-1. p.12.

LOPES DE SÁ, Tiago - **Apontamentos sobre Escultura e Natureza**. Mestrado em Escultura, Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, 2013, pp.3-4, 24-27.

MANDELBROT, Benoît - **The Fractal Geometry of Nature**. Freeman, San Francisco, 1982, p.460. In CANNON, J. W. - **The American Mathematical Monthly**. Mathematics Department, University of Wisconsin, Madison, WI 53706. Vol. 91, Nº. 9, Nov., 1984, pp. 594-598, Taylor & Francis, Ltd. p.594.

MATOS, António - **Com ou sem tintas: composição, ainda?** - Lisboa, 2013, pp.58-71, Faculdade de Belas Artes: CIEBA. p.69.

MENA, Ana - **Escultura em Metal no Século XX, Poéticas, Métodos e Procedimentos**. Tese de Doutoramento em Escultura, Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, 2019. pp.14, 68, 105, 143.

MERE, Christiano - **Dissertação sobre Ausência: O gesto escultórico de remover matéria**. Dissertação Mestrado em Escultura, Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, 2019, p.23.

MERLEAU-PONTY, Maurice - **Fenomenologia da Percepção**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. ISBN 9788533615654. pp.68-70.

MORA, José Ferrater - **Dicionário de Filosofia**. Lisboa, Dom Quixote, 1978, p.198.

MORRIS, Robert - **Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris**. MIT Press, 1993. ISBN 0-262-63143-3. pp.46-52.

MUMFORD, Lewis. - **Arte & técnica**. Columbia University Press, 1952, tradução Fátima Godinho, Edições 70, Lisboa. p.33.

OTEIZA, Jorge - **Propósito Experimental**. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988,

p.225.

PANOFSKY, Erwin - **Meaning in the Visual Arts**. Doubleday & Company, Inc. Nova York, 1955. pp.14,16.

RICH, Jack C. - **The Materials and Methods of Sculpture**. Dover Publications, Inc., New York, 1988. ISBN 0-486-25742-8. p.3. Disponível em:
<https://books.google.pt/books?id=nW9cRi5WAX4C&pg=PP1&pg=PR4#v=onepage&q&f=true>

SALTEIRO, Ilídio - **Matéria e Forma**. in, **Com ou sem tintas: Composição, ainda?** Faculdade de Belas-Artes, CIEBA, Lisboa, 2013. p.354.

SANTOS, Pedro - **Constituição Material in Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica**. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Editado. BRANQUINHO, João, SANTOS, Ricardo. Lisboa, 2014, ISBN: 978-989-8553-22-5. pp.7,8.

SERRA, Richard - **Writings Interviews**. University of Chicago Press, 1994. ISBN 978-0-226-74850-0. pp.32, 40.

SHTAIN, Ilana, GRIČAR, Jožica, LEV-YADUN, Simcha, OSKOLSKI, Alexei, PACE, Marcelo R., ROSELL, Julieta A., CRIVELLARO, Alan - **Priorities for Bark Anatomical Research: Study Venues and Open Questions, in Plants 2023**. 12(10), 1985. Disponível em:
<https://doi.org/10.3390/plants12101985>

SIMÃO, Cristiana V. - **As Metamorfoses na Filosofia de Gaston Bachelard**. Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, Dissertação de Mestrado, 1ºEd, Lisboa, 2011. ISBN 978-989-8300-12-6. p.32.

SOBRAL, Maria João - **Os Plásticos: história da sua indústria em Portugal**. IST, 2002. ISBN 978-972-47-2023-4. p.22.

SOUZA JÚNIOR, Adalberto, C. - **Estudo do Estágio Inicial da Formação de Pátina em Aços Patináveis Expostos em Ambiente Marinho**. Dissertação de Mestrado em Engenharia Metalúrgica e Materiais do Instituto Federal do Espírito Santo. 2021, p.11.

SPINOZA, Baruch - **Ética I, Definitiones III**. Trad. António Simões, Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes. Lisboa: Relógio D'Água,1992, ISBN 9789727081660.

SYUTKIN, Anton - **Gilles Deleuze among the New Materialists: Materialist Dialectic versus Neovitalism**. Russia: European University at St Petersburg, 2019, vol.7, stasis No. 1 pp.390–414. ISSN 2310-3817. pp.399, 397.

TAVEIRA, Rogério - **As Árvores Esculpidas de Alberto Carneiro: matéria e paisagem na confluência entre Gaston Bachelard e a inspiração taoísta**. In **Componentes expresivos**,

formales y espacio-temporales de la animación. Universidad Politécnica de Valencia, 2010. p.86.

ZIMMERMAN, Michael E. - **Heidegger's Confrontation with Modernity: Technology, Politics, and Art.** Indiana University Press, 1990. ISBN 978-0-253-34945-3. pp.10, 18.

Webgrafia

AWS - Standard Welding Terms and Definitions: Including Terms for Adhesive Bonding, Brazing, Soldering, Thermal Cutting, and Thermal Spraying. 13th Edition, 2020, IBSN: 978-1-64322-084-0.

Disponível em: https://pubs.aws.org/Download_PDFS/1_A3_0M_A3_0_2020-PV.pdf

BLAZY, Michel. - Entrevista por Marc-Olivier Walher, Galerie Art Concept, 2008, Paris.

Disponível em: <https://www.adiaf.com/en/artistes/michel-blazy/>

Brazos Industries - **The Use of Air Arc Gouging.** Disponível em:

<https://www.brazosindustries.com/the-use-of-air-arc-gouging#:~:text=Air%20arc%20gouging%20is%20a,gouges%20and%20melts%20the%20workpiece>

CRAGG, Tony - **A Journey Through Form and Material.** Fake Whale, via delle scuole. Suíça, Março, 2024. Disponível na internet em: <https://log.fakewhale.xyz/tony-cragg-a-journey-through-form-and-material/>

International Organization for Standardization - **ISO 4063, Welding, brazing, soldering and cutting — Nomenclature of processes and reference numbers. 2022.** Disponível em:

<https://cdn.standards.iteh.ai/samples/75108/4cb8eee137bc49d3892ca4ca90eac362/ISO-4063.pdf>

Museo Guggenheim Bilbao. - **Oteiza: Mito y modernidad.** Texto curatorial da exposição temporária no ©Museo Guggenheim Bilbao, 08.10.2004 - 23.01.2005.

Disponível em:

https://www.guggenheim-bilbao-eus.translate.googleusercontent.com/translate/a/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/ensayo-de-desocupacion-de-la-esfera?_x_tr_sl=es&_x_tr_tl=en&_x_tr_hl=en&_x_tr_pto=sc&_x_tr_hist=true

TWI. - **What Fusion Welding Is?** Disponível em:

<https://www.twi-global.com/technical-knowledge/faqs/what-is-fusion-welding#:~:text=Fusion%20welding%20is%20a%20process,the%20use%20a%20filler%20material>

Tradução por webtran. Disponível em: <https://www.webtran.pt/latin/> nota de rodapé [p.32].

Meristema: Wikipédia, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Meristema>. nota de rodapé [p.52].

“gusa”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/gusa> nota de rodapé [p.41].

“David Nash – Wooden Boulder”. Disponível em: <https://cairdeall.com/2024/01/24/david-nash-wooden-boulder/> nota de rodapé [p.34].

“Dinghaft” tradução: PONS Langenscheidt. Disponível em: <https://en.langenscheidt.com/german-english/dinghaft> nota de rodapé [p.11].

UFAN, Lee. - **Phase - Mother Earth, or, The Arrival of Nobuo Sekine. “Isō—daichi mata ha Sekine Nobuo no shutsugen”** in **Tsuitō, Sekine, Nobuo**. Paris, 2019, tradução por Ashley Rawlings. Tama Art University, 2020. Disponível em: https://www.blum-gallery.com/uploads/14300143/1588872651907/Lee_Ufan_Phase_Mother_Earth_or_the_Arrival_of_Nobuo_Sekine_EN.pdf

Índice de Fotografias do Trabalho de Projecto

- 1. Trabalho de Projecto**, *Como Outra Matéria*. Aço 38x18x35cm 2023, 42x50x43cm 2022. Praia da Calada, [p.9].
- 2. Trabalho de Projecto**, *As Pedras Também respiram*. Aço 34x6x30cm 2023. Praia dos Coxos, [p.18].
- 3. Trabalho de Projecto**, *The Krumbein Phi Scale*. Aço, aparite, MDF, limalhas de aço, medidas várias 2024. Técnica mista, instalação, Museu Nacional de Arte Contemporânea, [p.30].
- 4 a 8. Trabalho de Projecto**, *The Krumbein Phi Scale*. pormenor, [pp.30-33].
- 9. Trabalho de Projecto**, *Prospecção*. Aço, xisto, 74x40x47cm 2022. Aço 42x46x15cm 2022. Aço 27x32x25cm 2022. Técnica mista, Praia da Calada, [p.35].
- 10. Trabalho de Projecto**, *Prospecção*. Aço, calcário, xisto, medidas várias (7 elementos), 2022-24. Praia da Calada, [p.36].
- 11. Trabalho de Projecto**, *Prospecção*. Aço, xisto 32x18x25cm 2022, pormenor [p.37].
- 12. Trabalho de Projecto**, *Prospecção*. Aço 127x95x87cm 2022, 82x623x70cm 2022. Lousal, [p.38].
- 13. Trabalho de Projecto**, *Como Outra Matéria*. Aço 36x34x31cm 2022, 42x50x43cm 2022, 38x18x35cm 2023. Praia da Calada, [p.43].
- 14. Trabalho de Projecto**, *As Pedras Também Respiram*. Aço, medidas várias (5 elementos), 2023-24. Praia dos Coxos, [p.44].
- 15. Trabalho de Projecto**, *As Árvores Também Erodem*. Fotografia Digital 27x40cm 2023. Proença-a-Nova, [p.60]
- 16. Trabalho de Projecto**, *As Pedras Também Respiram*. Fotografia Digital 27x40cm 2023. Proença-a-Nova, [p.61]

17. **Trabalho de Projecto**, *Como Outra Matéria*. Aço, medidas várias (4 elementos), 2022-24. Praia dos Coxos, [p.62].
18. **Trabalho de Projecto**, *Como Outra Matéria*. Aço 23x18x20cm 2023. Praia da Calada, [p.63].
19. **Trabalho de Projecto**, *Como Outra Matéria*. Aço 19x27x14cm 2023. Praia da Calada, [p.64].
20. **Trabalho de Projecto**, *Como Outra Matéria*. Aço 15x21x16cm 2023. Praia da Calada, [p.64].
21. **Trabalho de Projecto**, *Como Outra Matéria*. Aço 42x50x43cm 2022. Praia da Calada, [p.65].
22. **Trabalho de Projecto**, *Como Outra Matéria*. Aço 42x50x43cm 2022, 38x18x35cm 2023, 36x34x31cm 2022. Praia da Calada, [p.65].
23. **Trabalho de Projecto**, *As Pedras Também Respiram*. Aço 30x15x4cm 2024. Praia dos Coxos, [p.66].
24. **Trabalho de Projecto**, *As Pedras Também Respiram*. Aço, calcário 42x50x43cm 2022. Casal da Mangancha, [p.67].
25. **Trabalho de Projecto**, *As Pedras Também Respiram*. Aço 22x34x8cm 2024. Praia dos Coxos, [p.67].
26. **Trabalho de Projecto**, *As Pedras Também Respiram*. Aço 37x32x6cm 2024. Praia dos Coxos, [p.68].
27. **Trabalho de Projecto**, *As Árvores Também Erodem*. Aço 2024, pormenor Casal da Mangancha, [p.69].
28. **Trabalho de Projecto**, *As Árvores Também Erodem*. Aço 64x26x30cm 2024. Casal da Mangancha, [p.70].
29. **Trabalho de Projecto**, *As Árvores Também Erodem*. Aço 18x35x4cm 2024. Casal da Mangancha, [p.71].
30. **Trabalho de Projecto**, *As Árvores Também Erodem*. Aço 16x41x22cm 2023. Casal da Mangancha, [p.72].
31. **Trabalho de Projecto**, *As Árvores Também Erodem*. Aço 29x40x12cm 2024. Casal da Mangancha, [p.73].
32. **Trabalho de Projecto**, *As Árvores Também Erodem*. Aço 37x32x6cm 2024, pormenor. Casal da Mangancha, [p.73].
33. **Trabalho de Projecto**, *As Árvores Também Erodem*. Aço 9x35x7cm, 12x34x10cm 2024. Casal da Mangancha, [p.73].
31. **Trabalho de Projecto**, *As Árvores Também Erodem*. Aço 15x30x4cm 2024. Casal da Mangancha, [p.75].
32. **Trabalho de Projecto**, *As Árvores Também Erodem*. Aço 30x18x6cm 2024. Casal da Mangancha, [p.76].
33. **Trabalho de Projecto**, *As Árvores Também Erodem*. Aço 18x37x7cm 2024. Casal da Mangancha, [p.80].

Índice de Figuras

Figura I. Jorge Oteiza, *Ovoide de la Desocupación de la Esfera*, 2002. Fotografia de ©Ewald Judt. [p.18]
Disponível em:

https://austria-forum.org/af/Geography/Europe/Spain/Pictures/North_Spain/Bilbao_-_Jorge_Oteiza_Sculpture_Ovoide_de_la_Desocupacion_de_la_Esfera_2002

Figura II. Alberto Carneiro, *Sobre a Paisagem*, 2004-2005. Fotografia de Miguel Ângelo. [p.21]
MOREIRA, Álvaro, ROSENDO, Catarina - **Alberto Carneiro, A Natureza em Movimento**. Catálogo exposição, Museu Internacional de Escultura Contemporânea. Obras do espólio artístico pertencente a Catarina Rosendo. Edição: Câmara Municipal de Santo Tirso. 27.11.2021 – 30.04.2022. ISBN 978-972-8180-83-6. pp.6-7.

Disponível em: http://miec.cm-stirso.pt/wp-content/uploads/2022/02/MIEC_catalogoAlberto-Carneiro_compressed-4.pdf

Figura III. Nobuo Sekine, *Phase Mother Earth*, 1968/2008. Fotografia de Ashley Rawlings. [p.23]

Disponível em: <https://www.nobuosekine.com/image/phase-mother-earth-1968/>

Figura IV. Giuseppe Penone, *Essere fiume*, 1981. [p.24]

Disponível em: <https://www.mariangoodman.com/artists/58-giuseppe-penone/works/42753/>

Figura V. Carl Andre, Trabum (element series), 1977. © Carl Andre/Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), New York. [p.25]

Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/5374>

Figura VI. Richard Long, Dusty Boots Line, The Sahara 1988. [p.37]

Disponível em: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/dusty.html>

Figura VII. Tara Donovan, Untitled, 2014. Fotografia de Melissa Goodwin @melissa_clicks [p.38]
Exposição Aggregations, no Bruce Museum
Greenwich, Connecticut. 5-12-2024 – 3-9-2025.

Disponível em: <https://www.pacegallery.com/journal/tara-donovan-at-the-bruce-museum/>

Figura VIII. Michel Blazy, *Last Garden*, 2018. Fotografia de Martin Argyroglo. [p.40]

Exposição, edição 2018 no Le Temple du Goût, Le Voyage à Nantes.

Disponível em: <https://www.levoyageanantes.fr/oeuvres/last-garden/>

Figura IX. David Nash, *Wooden Boulder*, 1978-ongoing. Fotografia de © David Nash, courtesy the artist.
[p.43] Disponível em:

<https://www.christies.com/en/stories/david-nash-on-his-free-range-sculpture-wooden-boulder-16159844456e4957b5b14e87f6d3a9e7>

Figura X. Isamu Noguchi, *The Stone Within*, 1982. © The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum. [p.46]

Disponível em: <https://archive.noguchi.org/detail/archival/31605>

Índice Remissivo

Interpretação e definição de termos utilizados na investigação do Trabalho de Projecto.
Foram utilizadas referências bibliográficas e consultados os sites Priberam e
Cambridge University Press & Assessment.

Fontes: <https://dicionario.priberam.org> ; <https://www.cambridge.org>

Matéria

Refere-se a tudo aquilo que tem massa e ocupa espaço, elemento básico que compõe os objectos, sem organização ou forma definida, é por sua vez, o elemento primário para a criação escultórica.

“substância material que constitui o universo observável e que, juntamente com a energia, constitui a base de todos os fenómenos objectivos”¹⁵¹ (tradução livre).

“Tudo o que é tangível”¹⁵².

Matéria Bruta

É a matéria tal como é encontrada na Natureza, no estado mais natural, original a qualquer processo de refinamento e tratamento físico ou químico proposto pela mão humana.

“Qualquer material, (...) no seu estado natural, antes de ter sido transformado para utilização”¹⁵³ (tradução livre).

Matéria-Prima

Designa-se após a primeira transformação pela mão humana. É a base para a produção e ou transformação em produtos intermediários ou finais através de processos industriais.

“Substância essencial à fabricação de um produto”¹⁵⁴.

Material

É a matéria que passou por um processo ou transformação artificial. Nasce da matéria-prima ou da matéria bruta, que foi preparada para uma utilidade consoante um determinado contexto para cumprir uma dada função. Em Escultura material carrega uma intencionalidade.

“Relativo à matéria. Que é formado de matéria”¹⁵⁵.

Materialidade

Refere-se à característica física e tangível de um objecto ou entidade. Está directamente associada aos aspectos sensoriais, é através da materialidade que a escultura ganha presença física e conceptual.

“Qualidade de material. Propensão para o que a vida tem de material”¹⁵⁶.

Coisa

O conceito de *coisa* baseia-se na síntese entre matéria e forma. O termo é definido pela reorganização de matéria determinada pela forma, que lhe confere sentido e identidade própria.

“O que existe ou pode existir”¹⁵⁷.

Substância

É um conceito abstracto, refere-se à essência de algo que independentemente de reorganizações das propriedades físicas e químicas permanece constante. A substância é aquilo que existe em si¹⁵⁸ e não depende de outra coisa para existir.

“O que é essencial ou mais importante. Matéria de que é formado um corpo. Natureza de uma coisa”¹⁵⁹.

¹⁵¹ “Material substance that constitutes the observable universe and, together with energy, forms the basis of all objective phenomena”. “matter”, consultado em: <https://www.britannica.com/science/matter>

¹⁵² “Matéria”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/Mat%C3%A9ria>

¹⁵³ “Any material, (...) in its natural condition, before it has been processed for use”. Cambridge University Press & Assessment 2024 in <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/raw-material>

¹⁵⁴ “Matéria-prima”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/Mat%C3%A9ria-prima>

¹⁵⁵ “Material”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/Material>

¹⁵⁶ “Materialidade”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/Materialidade>

¹⁵⁷ “Coisa”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/Coisa>

¹⁵⁸ “À natureza da substância pertence existir”. “A substância não pode ser produzida por outro. E assim será causa de si, isto é, sua própria essência envolve necessariamente existência, ou seja, à sua natureza pertence existir”. Spinoza, Ética, Parte I, Proposição 7, p.3. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/slideshow/a-tica-espinoza/29971166#176>

¹⁵⁹ “substância”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/subst%C3%A2ncia>

Forma

Define o princípio de condição e condicionante da própria matéria, revela as características inerentes, proporcionando existência à matéria.

“Configuração das coisas na parte exterior”¹⁶⁰.

Transformação

Processo de mudança da matéria ou forma para criar algo *novo*.

“Mudar a forma, metamorfosear”¹⁶¹.

Reorganização

Redistribuição ou reestruturação da matéria ou substância para alterar a forma ou função.

“Organizar ou organizar-se de novo ou de outra forma”¹⁶².

Decomposição

Desintegração ou quebra da matéria em componentes menores ou mais simples.

“Resolução de um corpo ou de um conjunto nas suas partes simples. Redução a elementos simples”¹⁶³.

Reciclagem

Processo de reuso da matéria, convertendo-a em novos materiais ou produtos.

“Ação de reintroduzir numa fração de um circuito ou num ciclo de tratamento um fluido ou matérias que o tenham já percorrido, quando a sua transformação é incompleta por uma passagem única”¹⁶⁴.

Erosão

Erosão é o desgaste e transporte de solo e rochas por agentes ambientais.

“Desgaste da superfície da Terra por agentes externos como a água ou o vento”¹⁶⁵.

Meteorização

Processo de desintegração e decomposição de rochas devido a fatores do meio ambiente.

“Conjunto de processos e fenómenos que levam à desintegração das rochas”¹⁶⁶.

Ressignificar

Atribuir novos significados a objectos ou conceitos já existentes, reinterpretando-os para gerar novas percepções.

“Dar um outro ou um novo significado a”¹⁶⁷.

Paisagem

Paisagem é a representação visual e sensorial de um espaço natural ou construído.

¹⁶⁰ “Forma”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/Forma>

¹⁶¹ “transformar”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/transformar>

¹⁶² “reorganizar”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/reorganizar>

¹⁶³ “decomposição”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/decomposi%C3%A7%C3%A3o>

¹⁶⁴ “Reciclagem”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/Reciclagem>

¹⁶⁵ “Erosão”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/Eros%C3%A3o>

¹⁶⁶ “Meteorização”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/Meteoriza%C3%A7%C3%A3o>

¹⁶⁷ “Ressignificar”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/ressignificar>

“A “Paisagem” designa uma parte do território, tal como é apreendida pelas populações, cujo carácter resulta da ação e da interação de factores naturais e/ou humanos”¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Castro Silva, 2023, p.39 - CONVENÇÃO EUROPEIA da PAISAGEM, Artigo 1º, 20.10.2000, Florença.