



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

FORMA PRIMEIRA

Relatório de Projeto apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som & Imagem, especialização New Media

Francisco Pedro Oliveira

Porto, Setembro de 2025



CATOLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

FORMA PRIMEIRA

Relatório de Projeto apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som & Imagem, especialização New Media

Francisco Pedro Oliveira

Trabalho efetuado sob a orientação de
Professora Doutora Maria Coutinho

Porto, Setembro de 2025

Dedicatória

Às avós

Agradecimentos

Este projeto foi sempre definido pela partilha e por diferentes formas de comunicar. Queria, por isso e por tudo mais, agradecer em primeiro lugar à generosidade infinita da Professora Doutora Maria Coutinho.

À Maria de Lurdes Marques, minha avó e a minha artista favorita, quero agradecer o sentimento de partilha e o ensinar tanto. Aos meus pais agradeço por me terem apoiado incondicionalmente em tudo o que me trouxe até aqui. Agradeço à Diana e à Solaris, que suportaram a frustração e os movimentos de dúvida. Um profundo obrigado também ao restante núcleo familiar mais próximo, Luís, Catarina, Paulo, Teresinha.

Gostaria de agradecer naturalmente à Universidade Católica Portuguesa, mas também ao CiRAC, à Galeria Municipal do Porto e à OSSO.

Depois, estender os agradecimentos a todas as pessoas e formas de vida com quem fui discutindo as ideias presentes, que tanto me ajudaram no atelier e fora dele.

A António Feiteira, Bernardo Costa, Bruno Silva, Carlos Milhazes, Catarina Ricciardi, Diogo Tudela, Dirk Kiele-Dunsche, Francisca Marques, Francisco Fidalgo, Francisco Marujo, Filipe Felizardo, Guilherme g Oliveira, Hugo Canoilas, Isabeli Santiago, Isabella Guzman, João Polido, João Sarmiento, José Almeida Pereira, Julieta Marques, Lei, Lendl Barcelos, Marcelo Reis, Maria Inês Hortênsio, Mariana Machado, Mariana Vilanova, Mário Silva, Miguel Carneiro, Marta Azevedo, Marta Ferreira, Ricardo Jacinto, Ricardo Vieira, Rita Caldo, Rita Thomaz, Samuel Silva, Tiago Carneiro, Violeta Azevedo e tantas pessoas que se cruzaram comigo neste percurso...

Resumo

FORMA PRIMEIRA apresenta um corpo de trabalho artístico desenvolvido entre 2023 e 2025, centrado na relação entre matéria, corpo e espiritualidade. Estruturada em torno de três eixos — Mão–Ferro, Olho–Fogo e Coração–Endosfera—, a investigação propõe uma leitura do gesto artístico como aproximação da alquimia. Através da escultura, do som e da instalação, o trabalho explora a possibilidade de uma “matriz fundamental humana”, onde o fazer e o sentir, o visível e o invisível, se interligam num mesmo processo de transformação.

A pesquisa parte do contacto direto com as substâncias e da reinterpretação de elementos etnográficos, como amuletos e sinais apotropaicos. Nessa transmutação de imagem, som e matéria, emergem tensões entre técnica e rito, e noções sincretistas de espiritualidade, que são discutidas à luz de autores como Deleuze e Guattari, Mircea Eliade e Jane Bennett.

O projeto constitui-se como processo de devir — um campo de forças que questiona a separação entre arte e técnica, humano e matéria. Através de diferentes momentos expositivos — *Intervalo Sem Contorno*, *Que Ninguém Não me Olhe*, *Forma Primeira*, e *Atlas : Panorama EA2025* — propõe-se uma reflexão sobre o papel do artista enquanto artesão alquímico — aquele que segue o fluxo vital da matéria, transforma as substâncias e as reinscreve no presente.

Palavras-Chave: Materialidade, Espiritualidade, Devir, Ferro e Corpo

Abstract

FORMA PRIMEIRA presents a body of work developed between 2023 and 2025, centered on the relationship between matter, body, and spirituality. Structured around three axes — *Hand–Iron*, *Eye–Fire*, and *Heart–Endosphere* — the research proposes an interpretation of the artistic gesture as an approach to alchemy. Through sculpture, sound, and installation, the work explores the possibility of a “fundamental human matrix” where making and feeling, the visible and the invisible, are intertwined within a single process of transformation.

The investigation begins with direct contact with materials and the reinterpretation of ethnographic elements such as amulets and apotropaic symbols. In this transmutation of image, sound, and matter, tensions emerge between technique and ritual, and syncretic notions of spirituality, discussed through the lens of authors such as Deleuze and Guattari, Mircea Eliade, and Jane Bennett.

The project takes form as a process of becoming — a field of forces that questions the separation between art and technique, human and matter. Through a series of presentation moments — *Que Ninguém Não me Olhe*, *Intervalo Sem Contorno*, *Forma Primeira*, e *Atlas : Panorama EA2025* — it proposes a reflection on the role of the artist as an alchemical craftsman: one who follows the vital flow of matter, transforms substances, and reinscribes them in the present.

Keywords: Materiality, Spirituality, Becoming, Iron, Body

Índice

Introdução: p.6

Parte I. Gestos Alquímicos: p.11

Capítulo 1. Mão – Ferro: p.11

Capítulo 2. Olho – Fogo: p.13

Capítulo 3. Coração – Endosfera: p.20

Parte II. Cartografia do Projeto: p.24

Que Ninguém Não Me Olhe: p.24

Intervalo Sem Contorno: p.29

Forma Primeira: p.33

Âmbar: p.42

Atlas - Panorama EA2025: p.45

Conclusão: p.49

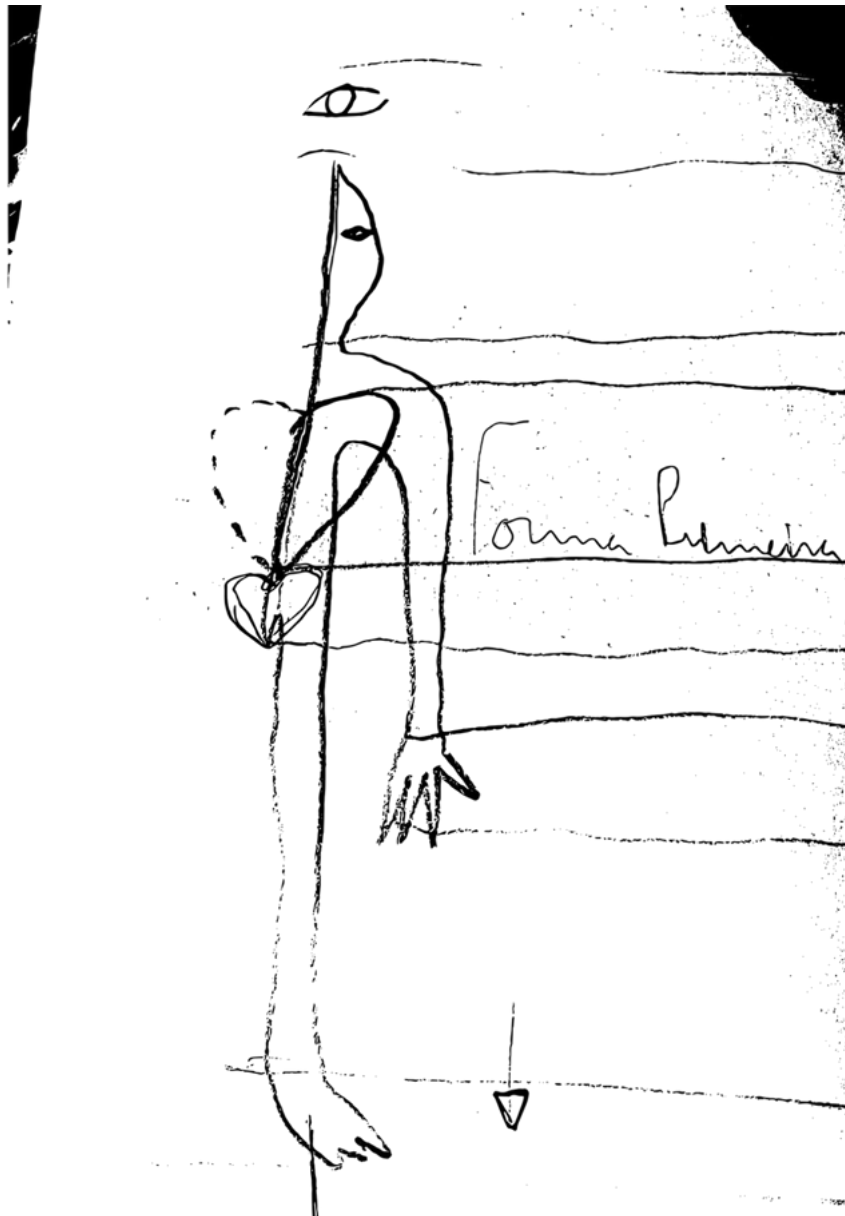
Bibliografia: p.52

Anexos: p.53

Anexo1 Folha de Sala de *Forma Primeira:* p.53

Anexo2 Folha de Sala de *Âmbar:* p.63

INTRODUÇÃO



Detalhe de desenho-esquema de caderno onde esboço ideias para a estruturação e sistematização do relatório de FORMA PRIMEIRA

Este relatório pretende não apenas sistematizar o meu pensamento e organizar reflexões, mas sobretudo situar o meu trabalho dentro de um contexto de investigação artística baseada na prática.

O projeto que aqui apresento não é apenas uma coleção de peças, mas antes um corpo de trabalho constituído por cinco projetos expositivos, desenvolvidos ao longo de dois anos de experiência contínua no meu atelier, e marcado por uma atenção constante ao gesto, à matéria e ao tempo.

A prática diária tornou-se, simultaneamente, laboratório, diário e método de investigação, estabelecendo uma dialética entre ação, observação e reflexão que caracteriza a minha pesquisa. Durante este período, o atelier funcionou como um espaço de experimentação permanente onde o corpo, o pensamento e a matéria se encontraram num regime de reciprocidade e retribuição. Cada gesto, cada tentativa de manipulação do ferro ou de outras substâncias, foi registado internamente, pensado e revisitado; não apenas como um meio para atingir um resultado, mas como um processo de conhecimento em si mesmo. Conhecer fazendo.

O projeto explora diversas linhas de investigação que se articulam entre si. Primeiramente, interessa-me a relação entre o corpo e a matéria, explorando o gesto artístico. Observo como a mão que toca, molda e transforma o ferro ou outras substâncias não é apenas um instrumento, mas parte integrante do tecido do mundo. A experiência do fazer torna-se, assim, um modo de habitar a matéria, em que o corpo e o material se encontram num estado de reciprocidade: a matéria resiste, informa, condiciona, e o gesto responde a essa resistência, criando um ciclo contínuo de atenção e adaptação, desenhando incessantemente a metodologia de trabalho na interseção reflexão-execução.

Em segundo lugar, o projeto articula-se com uma dimensão simbólica e ritual, inspirada na tradição da metalurgia e da mineração enquanto práticas carregadas de significado espiritual e alquímico, como descrito por Mircea Eliade em *Ferreiros e Alquimistas* (1987). O trabalho com o ferro, do ferro meteórico ao ferro terrestre, estabelece uma relação entre o corpo humano e as substâncias, que se torna veículo de transmutação e experiência simbólica. Cada golpe de martelo, cada solda e cada dobra não são apenas operações técnicas: são gestos que inscrevem intenção, que recriam um rito ancestral que atravessa culturas e épocas. Gestos partilhados e intenções semelhantes que parecem apontar para uma eventual matriz humana fundamental.

Por último, interessa-me a especulação de uma vitalidade da matéria em si, a sua capacidade de ação, interação e transformação, numa abordagem que dialoga com o conceito de “Vibrant Matter”, de Jane Bennett (2010).

O ferro, o restolho industrial e as outras substâncias com que me vou cruzando no atelier são entendidas, então, não apenas como agentes inoperantes, mas como componentes ativos de um ecossistema material, com fluxos de energia, potências e latências que interagem com o gesto. A prática artística torna-se, assim, uma forma de explorar ecologias materiais, onde o humano não é operador único, mas parte de uma rede complexa de forças e vitalidades.

Pretende-se, portanto, documentar não apenas resultados formais ou conceptuais, mas o próprio processo de investigação através da prática, sem descrever profusamente as experiências nem eventuais descobertas — em particular, por uma verdadeira dificuldade em fazê-lo — mas dar particular interesse às reflexões que emergem do trabalho contínuo no atelier.

Este projeto define-se pelo corpo de trabalho constituído na experiência do quotidiano do atelier, que se desdobra em direções como a ritualística e a ecológica, combinando observação, ação e reflexão numa investigação que é, ao mesmo tempo, sensível e crítica.

A primeira parte do relatório (**Parte I. Gestos Alquímicos**) organiza-se em torno de três binómios — apresentados sob a forma de capítulos — que condensam a experiência aliada à investigação teórica, funcionando como marcos estruturais que me orientaram a escrita: Mão–Ferro, Olho–Fogo e Coração–Endosfera. Cada binómio articula-se, por sua vez, com os três pilares da arquitetura do projeto — corpo e gesto, vitalidade e ecologia da matéria e ritual e alquimia — permitindo uma abordagem teórica integrada com os aspetos práticos do trabalho desenvolvido ao longo dos últimos dois anos.

O Capítulo 1. Mão – Ferro representa o primeiro encontro direto entre o corpo e as substâncias. Aqui incorpora-se a questão ferreira de modo análogo às outras substâncias a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987) (*A Thousand Plateaus*, 1987) e Mircea Eliade (*Ferreiros e Alquimistas*, 1987). A mão que toca, molda e golpeia o ferro transforma-se num instrumento de investigação: o gesto não é apenas técnico, mas forma de habitar a matéria. Aqui se evidencia o primeiro pilar: a experiência da ação do corpo como conhecimento. A resistência do ferro, a sua densidade e plasticidade desafiam o corpo e, simultaneamente, moldam-no, estabelecendo uma dialética entre humano e substância que se torna núcleo metodológico da investigação baseada na prática.

O Capítulo 2. Olho – Fogo relaciona a perceção sensorial e cognitiva com a transformação ativa da matéria. O olhar atento e a sensibilidade ao calor, brilho e ressonância do metal ou de outras substâncias criam um regime de atenção e escuta que articula o segundo pilar: a vitalidade e a ecologia da matéria. Inspirando-me em Jane Bennett (2010), este binómio mostra como a matéria vibra, atua e interage, revelando uma agência que ultrapassa o humano. O fogo, símbolo de transformação e energia, permite ao humano dialogar com a matéria enquanto coparticipante do processo criativo, evidenciando relações ecológicas, éticas e políticas com os materiais e com o tempo. Faz-se aqui, uma aproximação da forma e da agência que a procura.

O Capítulo 3. Coração – Endosfera aprofunda a dimensão emocional, simbólica e ritual do trabalho com a matéria. O coração, enquanto órgão vital e metáfora de presença e memória, articula-se com a noção de endosfera: um espaço interno de ligação entre corpo, matéria e tempo.

Este binómio explora o terceiro pilar do relatório: o ritual e a alquimia, onde cada gesto sobre o ferro ou outro material funciona como prática simbólica e transformativa, evocando tradições de sacralidade e transmutação que atravessam a história. A experiência de habitar e observar este fluxo íntimo da matéria permite compreender a dimensão ética, espiritual e existencial do trabalho artístico. Em conjunto, estes três binómios estruturam o relatório de forma a guiar a leitura através de experiência, reflexão e observação da matéria. Cada secção combina prática e teoria, gesto e simbolismo, ação e observação, demonstrando como a investigação baseada na prática permite compreender a criação artística não apenas como produção de objetos, mas como processo contínuo de habitar, transformar e escutar a matéria.

Numa segunda parte do relatório (**Parte II. Cartografia do Projeto**) há um recentramento na prática direta de atelier e na dimensão expositiva, onde me foco nos aspetos técnicos do corpo de trabalho que, a partir dos cinco projetos expositivos que foram desenvolvidos, apresenta contributos diferentes, mas confluentes às temáticas expostas na primeira parte (**Parte I. Gestos Alquímicos**):

- ◇ *Que Ninguém Não me Olhe*
- ◇ *Intervalo Sem Contorno*
- ◇ *Forma Primeira*
- ◇ *Ambar*
- ◇ *Atlas - Panorama EA 2025*

Para cada um destes projetos expositivos, que integram o todo do corpo de trabalho, serão apresentados os seguintes campos:

Prelúdio. No prelúdio exponho desenhos e ideias preparatórias, dando conta dos momentos e interações precedentes à concretização, ou seja, explicitando como se desenvolveram as primeiras ideias e como foram alteradas.

Sinopse Descritiva. Este ponto oferece uma abordagem mais descritiva e focada naquela que foi a apresentação final dos objetos.

Ficha Técnica. Apresentação técnica dos materiais, e implicações e exigências tecnológicas à apresentação.

Desenho Expositivo. O Desenho Expositivo trata de como a apresentação foi direcionada ao que queria comunicar. Aqui interessa, ora de modo especulativo, ora fazendo uso da experiência, refletir sobre a relação do espectador com a obra.

No desenvolvimento do corpo de trabalho aqui apresentado — e que incorpora, de modo orgânico, toda a prática de atelier — foi fundamental o diálogo com alguns autores e artistas. Relações que foram sendo estabelecidas e, por vezes, determinadas pela vivência quotidiana de oficina. Neste particular, destaca-se Joseph Beuys, cujo fascínio que exercia sobre mim e o meu trabalho interpelou o curso / percurso de FORMA PRIMEIRA¹. Já Mircea Eliade, Deleuze e Guattari e Jose Leite Vasconcellos foram fundamentais numa cartografia do meu pensamento. Essas ideias, as dos autores e as que com eles surgiram, são expostas ao longo do relatório de projeto, conquanto se revelaram estruturantes não só na escrita deste objeto, mas sobretudo na *praxis* quotidiana.

¹ Ao longo deste relatório, a expressão Forma Primeira remete para três contextos diferentes. Para garantir clareza na leitura optei por expressar esta distinção do seguinte modo: FORMA PRIMEIRA diz respeito ao corpo de trabalho total enunciado neste relatório; *Forma Primeira* refere-se ao momento expositivo na Galeria Municipal do Porto; e ‘forma primeira’ aponta para o conceito alargado adaptado de Mircea Eliade (1987).

PARTE I. GESTOS ALQUÍMICOS

CAPÍTULO 1. MÃO – FERRO

A palma estende-se sobre o ferro. O braço sente-lhe o peso, o tato sente-lhe a rudeza e a promessa da sua transformação. Desde cedo, a inscrição da mão foi a mais intuitiva forma de registo do ser humano. A mão que toca, que segura, que molda e que fere. O ferro, arrancado das entranhas da terra, é a matéria que responde ao impulso do corpo. Quando a mão o agarra, estabelece-se uma ligação antiga: carne / mineral; entre energia vital e energia terrestre.

O ferro exige violência para ser retirado, fogo para ser amolecido e o martelo para ser reorganizado. Ao transformar aquilo que está oculto, subterrâneo, em superfície, em repouso latente somos agentes entrópicos no interior. Trabalhar o ferro pressupõe lidar com o peso simbólico da extração, com o custo físico e espiritual de moldar um material tão denso, plástico e potente. No meu trabalho, o ferro surge como matéria que dificulta a cedência. Cada encontro é uma negociação: o calor, a rigidez inicial, o esforço de controlar uma substância que me resiste. O ferro não é meigo como o barro. Exige à mão um embate. O som do martelo contra a bigorna é percussivamente rítmico e ritualístico. Cada golpe inscreve no metal uma intenção, mas também devolve ao corpo a vibração do impacto. É nesse embate que nasce o desenho. Assim, a mão não só molda o ferro, como também é refletida por ele.

Acreditámos, em tempos, que o céu seria de pedra. Quando Hernán Cortés perguntou aos chefes aztecas como é que tinham obtido as suas facas “(...)eles mostraram-lhe o céu” (Eliade, 1987, p.19). O primeiro ferro a ser manipulado na terra foi o ferro meteórico. Caído da abóbada celeste, “embrenhado da sacralidade”, era uma representação direta do arquétipo Céu. Era vista nesses meteoritos a ‘forma primeira’, a manifestação imediata da divindade (Eliade, 1987, p.18). Em *Ferreiros e Alquimistas*, Mircea Eliade expõe aspetos mitológicos, rituais e simbólicos que estão envolvidos na prática mineira, ferreira e metalúrgica e a sua proximidade à alquimia, religião e magia. Eliade mostra-nos, depois da exposição da sacralidade celeste dos primeiros trabalhos de ferro, com a descoberta da mineração, uma sacralidade telúrica.

O vocábulo mais antigo para designar o ferro, a palavra suméria AN-BAR é na prática uma aglutinação de Céu com Fogo. Somos confrontados com uma analogia obstétrica: a Terra é Mãe dos minerais. O autor serve-se, assim, de factos da história da mineração e do trabalho ferreiro para expor a relação que a substância tem com espiritualidade.

O contacto com a matéria ferro serve como agente espiritual e modificador da essência das substâncias. Esta potencialidade demiúrgica do ferreiro, de transformar o estado da matéria, de interferir com as substâncias, aproxima o corpo do ferreiro com a sacralidade do ferro. É inerente a esta relação uma ascensão pelo trabalho, em que o mineiro e o metalúrgico agem sobre os minerais, no interior-ventre da Terra, fazendo com que estes minerais-embrião surjam mais rapidamente; “através das suas técnicas, o homem substitui gradualmente o Tempo e o seu Trabalho substitui a obra do Tempo.” (Eliade, 1987, p.8) O ferro, antes de ser uma substância prática de utilização funcional e industrial, conservava um valor sagrado. Mesmo depois, a sua vitória em detrimento do bronze e do cobre fez com que surgissem novos mitos que mantiveram uma elevação espiritual do material, ligada à substância⁵ por sua vez ligada à matéria.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *A Thousand Plateaus* (1987), referem que o metal e a metalurgia revelam uma vida própria da matéria. Um estado vital latente que defendem existir em toda a parte, mas que normalmente está oculto ou encoberto, tornando-o irreconhecível. A metalurgia serve, assim, de consciencialização do pensamento acerca do fluxo de matéria. O metal é coextensivo a toda a matéria, e toda a matéria à metalurgia. A presença mineral em todas as formas de vida expõe precisamente isso: “Nem tudo é metal, mas o metal está em toda parte.” (Deleuze; Guattari, 1987, p.413). O metal é, pois, entendido como um veículo que transporta a matéria e um tradutor da maneira como o percebemos. Revejo-me, portanto, na necessidade exposta por Deleuze e Guattari em considerar a matéria como fluxo em movimento. Seguindo o pensamento de Simondon e de Husserl enunciado por Deleuze e Guattari (1987, p.410), os autores relembram que o modelo hilemórfico tende a ser reducionista, negligenciando características ativas e afetivas. É precisamente por isto que a representação da matéria enquanto substância homogênea revela-se insuficiente:

“Por um lado, à matéria formada ou formável, devemos adicionar uma materialidade energética em movimento, carregando singularidades ou *haeccidades* que já são como formas implícitas, topológicas, em vez de geométricas, e que se combinam com processos de deformação: por exemplo, as ondulações e torções variáveis das fibras que guiam a operação de partir madeira.” (Deleuze; Guattari, 1987, p.407)

Os autores continuam dizendo: “ (...) No limite, existe uma única linhagem filogenética, um único filo maquínico, idealmente contínuo: o fluxo da matéria-movimento, o fluxo da matéria em variação contínua, transportando singularidades e traços de expressão. Esse fluxo operativo e expressivo é tanto artificial como natural: é como a unidade entre os seres humanos e a Natureza.” (Deleuze; Guattari, 1987, p.406)

Desde cedo que conheço as coisas pelas mãos. Durante os dois últimos anos, reconhecer estes fluxos “matéria-movimento”, mostrou-se fundamental para acolher a persistência da minha intuição: a experiência direta entre a mão e os materiais no atelier levou-me ao vidro, ao ferro, a certos plásticos que me condicionaram os gestos e informaram tudo o que foi existindo.

CAPÍTULO 2. OLHO – FOGO

A procura pela concretização do desprovido de forma — ideia do domínio do absoluto e paradigmático, independentemente da sua natureza empírica ou génese espiritual — é inerente à prática artística. As propriedades do metal mostram uma solução intuitiva para compreendermos melhor como inevitavelmente, nessa procura, acabamos por enformar as substâncias. O ferro que minerou o mineiro é o mesmo ferro que forjou o ferreiro, e é o mesmo que encontramos nas plantas, no nosso sangue e no sangue dos animais. O que nos resta é o habitar desse fluxo; descobrir o espaço que o fluxo da matéria ocupa e consequentemente o espaço livre que podemos habitar. Como refere Silvina Rodrigues Lopes: “O habitar universalizante como condição do fazer artístico evoca o sem limite que liga cada um a outros, humanos e demais seres vivos, e ao inanimado; instala um movimento de reversibilidade entre o coração e o mundo; convida à escuta, contingente, de que naquilo que se apresenta há irrepresentável.” (Lopes, 2023, p.91)

Nesse sem limite como lugar, penso no olho como ferramenta de aproximação. Não me refiro apenas à visão literal, mas a uma espécie de atenção expandida — uma aproximação ao mundo que permite reconhecer padrões, ritmos e energias que normalmente escapam à perceção do instante. Na construção de FORMA PRIMEIRA, esta atenção tornou-se central: cada elemento serve como um ponto de contato com aquilo que é invisível, mas persistentemente presente e vivo.

Jane Bennett, no seu estudo *Vibrant Matter* (2010), ancora o seu pensamento em Deleuze para falar do conceito de ‘uma’ vida (‘a’ life) para propor a vida das substâncias: “Uma vida habita esse tempo *uncanny* e não cronológico que existe entre os vários momentos do tempo biográfico ou morfológico.” (Bennett, 2010, p.53). Durante o ensaio, Bennett recupera uma citação do metalurgista Vladimir Ivanovich Vemadsky que reitera que nós, tanto quanto os mineiros e os ferreiros, portanto todos os humanos, somos conjuntos de minerais falantes e caminhantes. Daqui, expõe a ideia de matéria-fluxo-movimento que partilha com Deleuze e Guattari: os conjuntos atômicos que constituem os minerais a serem extraídos são extraídos por outros conjuntos de materiais. Com isto não quer dizer que a materialidade é necessariamente a mesma nos dois conjuntos, mas sim que o fluído matérico é plástico o suficiente para se desenvolver de maneiras distintas. A sua descrição atômica não define os conjuntos, mas que mostra uma vida partilhada, dada a estrutura essencial que os constitui.

O período que antecede a realização deste projeto, foi um período de acumulação. Guardava ferro na forma de restolho, barras de sabão, entre outras coisas, e frequentemente alguma espécie de despojo industrial. Espólio que guardava em caixas de madeira, esperando depois pela ação do tempo e pelas conversas que as vidas latentes das matérias teriam.

Na verdade, percebo agora que esperava que o fluxo agisse, e que de alguma forma pudesse oferecer-me uma tal latência de modo manifesto.

A não-manipulação das coisas expõe o que de mais impiedoso há com o passar do tempo. Imprime e descarrega uma carga constante e severa na ingenuidade que temos acerca da estaticidade. Mesmo sem agirmos sobre as substâncias o tempo age. Esta performatividade constante do tempo sente-se latente mesmo que não nos seja visível. Pensemos num cruzamento, numa cidade, em que, de repente, todos os semáforos ficam vermelhos. O não movimento não representa uma natureza estática, tampouco o fluxo energético normal. A energia latente, dentro de cada aparato mecânico e de cada indivíduo, supera largamente qualquer energia visível que fosse habitual naquele lugar, porque o tempo está a agir sobre essa própria estagnação. Não existe estar parado sem tempo, tanto quanto não existe nada que esteja de facto parado.

Dado o profundo interesse que tenho pela Etnografia, em particular por estudos comparativos de Etnografia Portuguesa, esta investigação começa, na verdade, por uma procura da relação que sentia que o meu trabalho poderia ter com a criação e a preservação de amuletos. Ou seja, o meu interesse pela valorização e descoberta da essência transcendente dos materiais via no amuleto um *locus* que acumula carga energética latente, como antes se debatia, manifesta de múltiplos modos a par e passo com o tempo. Mas esse meu gesto enceta também uma busca pela inteligibilidade dessa carga por via da descodificação ou impressão de significados — mesmo que para mim indiscerníveis, e que podem operar no campo da crença e da espiritualidade: uma procura da matéria como agente de comunicação intangível.

O artigo *Carácter Mágico do Toque das Campainhas*, publicado na Revista de Etnografia (1966), chamou-me a atenção para o sino enquanto amuleto sonoro. (Desenvolvido e aprofundado na PartrII, Que Ninguém não me olhe p.26-p.30)

A forma como é introduzida a apotropaicidade do som faz inferir uma desmaterialização da matéria do metal e uma repartição da sua energia pelas moléculas de ar. Se o olho vê e o ouvido ouve, o fogo é a energia latente do objeto. Mais uma vez, um exemplo da matéria enquanto fluxo. O som do sino é metálico. Apesar de não haver uma descaracterização estrutural a cada rebate, há uma transcodificação da sua energia, que acaba ela própria por materializar experiências extrassensoriais.

A representação do sino é, para além de apotropaica, política, cronológica e ritualística. O devir e a *poiesis* do trabalho artístico no metal ressoa espiritualmente com o trabalho do ferreiro. A rudeza da sua extração e a subtileza da organização dos cristais minerais que constituem os metais oferecem ao contacto com o seu fluxo-matéria uma potência singular. Trabalhar metais é estar envolvido diretamente com uma Terra obstétrica (fig. 1); com uma matéria viva que veicula uma energia latente que liga as mãos e o coração.

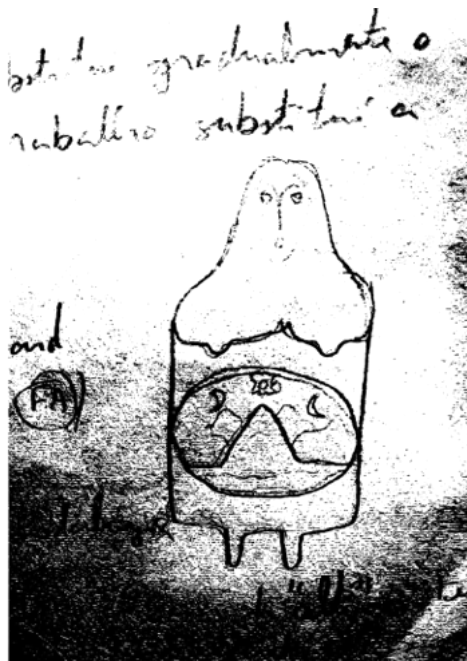


Fig. 1. Detalhe de desenho-esquema em caderno da altura em que li o texto de Mircea Eliade (1987) que retrata uma terra obstétrica de onde surgem os minerais

As chapas metálicas, de transformação industrial, apresentam-se violentamente esterilizadas na sua forma. Ao desenhar nelas num processo simultaneamente aditivo e subtrativo com a máquina de soldar, com o maçarico e a rebarbadora, há um sentimento de devolver ao material características da sua origem. Uma ferida orgânica, de natureza manual, está mais próxima formalmente da sua origem de extração do que o corte industrial que é cirúrgico e límpido. No entanto, o fluxo da matéria é o mesmo tal como o é a vida do material.

Analogamente, o desenho oferece uma reaproximação ténue a uma ‘forma primeira’, procura discorrer sobre a transformação contínua na matéria, pretende desvendar o que ela carrega como veículo que aproxima de forma tangível o intangível. Parte deste processo envolveu-me numa leitura e transcrição sistemática de desenhos etnográficos recolhidos por José Leite de Vasconcellos na tradição portuguesa (fig.2).



Fig. 2. Seleção de Estampas recolhidas por José Leite Vasconcellos em *Signum Salomonis* e *A Figa* (1996)

O que me interessava não eram apenas as narrativas históricas ou culturais associadas a cada símbolo, mas a sua forma visual, a repetição estrutural e a constância de certos padrões ao longo do tempo e da geografia. Ao transcrever estes desenhos, cada linha, cada cruzamento, cada curva tornou-se um traço de ligação entre o gesto humano e uma matriz fundamental que parece dilacerar o mundo.

Não são, contudo, estes símbolos meros ornamentos; eles representam um vocabulário visual universal, uma espécie de código que, ao ser captado pelo olhar atento, revela conexões entre o corpo, a mente e a matéria. Trabalhar com essas formas permitiu-me desenvolver um regime de atenção específico: olhar para além da superfície do material, tentar ver a energia latente, o fluxo que passa entre objeto e corpo, entre gesto e memória. Nesse sentido, o ato de transcrever símbolos etnográficos tornou-se um exercício de treino, um modo de calibrar a percepção para o que é invisível, mas que se manifesta através de padrões, de repetições, de formas emergentes. O olho treina a mão e aí o fogo entra.

O processo de transposição destas formas para o meu trabalho em metal e instalação (fig.3) revelou uma tensão constante entre aproximação e imposição. A matéria — o ferro, o inox, o latão e até o vidro — não se deixa preencher por formas externas sem resistência. É preciso que a forma surja em diálogo com o material. O olho atua como mediador: ele lê a superfície, capta a vibração, observa o reflexo, e apenas então surge o gesto. Tudo isto, acredito, ainda antes de uma consciência ou pensamento.



Fig. 3. Detalhe da peça *Ninguém não me olhe* apresentada na casa de Serralves em Julho de 2024

Cada marca que deixo no metal é simultaneamente reflexo do que percebo no símbolo transcrito e do que o material oferece, do que se deixa tocar, riscar, aquecer e moldar. É um diálogo que mantém a forma viva, sempre contingente, sempre em movimento. O símbolo etnográfico carrega séculos de observação, uso e significado; o gesto é efêmero e imediato, mas a canção gravada por Armando Leça é um instante sonoro que ecoa há décadas, que se repete, ainda hoje sazonalmente. Esta sobreposição de tempos reforça a ideia de matriz fundamental: algo que se mantém, atravessa épocas, mas que se manifesta de maneira única em cada experiência concreta, está latente do subsolo ao céu e é acedido constantemente por todos. (Aprofundado no Capítulo II, *Forma Primeira*, p.35-p.43)

Neste contexto, a canção acrescenta uma dimensão adicional à matriz humana que procuro explorar. Trata-se de uma recolha feita pelo Armando Leça nos anos 40, relativa à encomendação das almas a Santo André (*Encomendação das Almas a Santo André*). O som cria camadas de memória coletiva, une o gesto contemporâneo com práticas rituais que atravessam gerações e insere o espectador numa esfera de atenção expandida. O fogo, o calor e a luz tornam-se instrumentos de mediação. Não são apenas elementos físicos, mas agentes de revelação que atuam como amplificadores do invisível. O olhar e o fogo articulam-se como ponte entre percepção sensorial, matéria e humanidade que subjaz aos símbolos.

CAPÍTULO 3. CORAÇÃO – ENDOSFERA

Entramos na sala. De pernas cansadas e já manifestamente moídos de outras do mesmo tipo que fomos vendo. De forma diferente, desta vez, não sei quem éramos, mas talvez não fôssemos, lá dentro, a avó e o neto, a representação da família severa e vertical. Os olhos da minha avó, periclitantes de lágrimas e o meu esboçado sorriso. Estava certo de que tudo estava bem com ela. Num momento, o seu sorriso foi-se desenhando e foram-se enxaguando os meus olhos. Nenhuma história nos foi contada, não desenlçámos um novelo simbólico infinito, tão pouco se justifica por termos ficado siderados com o vislumbre estético do que teríamos visto, como tinha já acontecido com *Os Girassóis*, *Pietà* ou *A Morte de Marat*². O ouro, a banha, o feltro, a borracha e o pelo eram isso mesmo: ouro, banha, feltro, borracha e pelo. Sentimos que todo ar ali era contacto entre mim, a minha avó, as montanhas, as ovelhas, os animais e as suas carcaças, a vida de tantos e a morte de tantos outros, a minha juventude e a velhice da minha avó. Nada foi para nós, nem sobre nós, mas tudo *foi* — connosco.

De tantos momentos de partilha com a minha avó, guardo com particular estima as visitas aos museus. Foi com ela que desenvolvi a urgência em fazer. Desde muito pequeno, a presença dela era uma força motriz para experimentar. Ela parecia ensinar-me um trajeto direto entre os olhos, as mãos e o coração. Vivia no interstício dos sentidos e do espírito. Apesar de guardar algumas coisas que fui fazendo, pela minha memória desde os oito anos, a experiência do prazer de fazer não possui forma em coisas muito concretas. Sempre vi naquela pessoa uma sensibilidade infinita, com um portão gigante de onde saem e entram fervilantemente as emoções.

Era o Palazzo Regale (fig.4), no K20 em Dusseldorf, de Joseph Beuys. Atravessou-nos uma qualquer sensação aparentemente partilhada. Numa curta conversa, dada a minha curiosidade e ingenuidade, tentei fazer com que descrevesse a sua experiência. Lembro-me de me ter dito “Está cá tudo.” Fiquei tão intrigado quanto arrependido. Não faria sentido nenhum para mim discutir aspectos formais do trabalho — escolha dos metais e do pelo, do desenho instalativo... Também não percebia, em ressaca daquilo que seria uma das experiências de partilha mais íntimas da minha vida, de que modo poderia comprovar alguma relação com a potencial “aura” da peça, ou quem sabe discutir a intenção e contextualizar a obra no trabalho do Joseph Beuys, artista que para mim era já uma referência incomensurável.

² *Os Girassóis*, Vincent van Gogh, óleo sobre tela, 1888, Galeria Nacional de Londres, Reino Unido.
Pietà, Michelangelo Buonarroti, mármore, 1498–1499, Basílica de São Pedro, Vaticano.
A Morte de Marat, Jacques-Louis David, óleo sobre tela, 1793, Museus Reais de Belas-Artes da Bélgica, Bruxelas, Bélgica

Ainda hoje apelo a esta história — no contexto deste Relatório de Projeto, como mote expositivo de um momento decisivo na minha experiência artística. Sirvo-me desta memória, deliciando-me com ela ao mesmo tempo que tenciono, agora passado alguns anos, especular sobre a forma como desenhou em mim certas vontades e preocupações. Não procuro perceber o que se passou ali, mas sim de que maneira é que a natureza do trabalho e a proximidade com os meus impulsos se manifestou.

Duas vitrines, de latão pintado e vidro, e sete placas de latão dispostas na parede. Numa das vitrines está uma cabeça de ferro, um casaco de pelo comprido, dois pratos de bateria e uma grande concha de um búzio. Na outra, duas bengalas de bronze (uma delas, parcialmente envolta em feltro) estendem-se pelo comprimento da vitrine; está encostada à ponta mais distante da entrada uma mochila de aspeto militar, uns terminais elétricos, um pedaço de banha e várias fatias de uma carne gordurosa, talvez presunto, envoltas em arame.

As placas de latão, cobertas com uma espécie de folha de ouro, criam uma estranha e difusa imagem refletiva, parecendo quase espelhos cegos. *Palazzo Regale* (1985) (fig.4) aparece, como refere Rosalind Krauss, sob a forma de um monumento funerário organizado como um autorretrato alegorizado em que a parafernália do vagabundo ou mendigo é disposta em um sarcófago de vidro, e as insígnias do rei ou imperador, em outro (Beuys et. al., 1997, p.145). A fluidez do fluxo da matéria estende-se entre a humanidade terrena ou escatológica e uma elevação espiritual transcendental.



Fig. 4. Detalhe da peça *Palazzo Regale* de Joseph Beuys de 1985.

O artista “fecunda o seu trabalho no mundo dos sentidos, com a experiência no mundo do espírito” (Harlan, 2021, p.179). Neste espaço intersticial, entre espírito e sentidos, habita o cerne deste projeto. Tendencialmente, existe a construção polarizada entre materialidade e espiritualidade, mas a disrupção desta dinâmica é, a meu ver, inerente à criação artística. É esta relação de Beuys com a matéria que quero invocar neste ensaio:

“Gordura, por exemplo, foi uma grande descoberta para mim... Eu conseguia influenciá-la com calor ou frio... Dessa forma, eu podia transformar o seu carácter de um estado caótico e instável para uma condição formal muito sólida. Assim, a gordura passava de uma condição de uma mancha desorganizada para um contexto geométrico. Era o poder sobre uma condição de caos, sobre uma condição de movimento e sobre uma condição de forma. Nesses três elementos — forma, movimento e caos — estava a energia indeterminada da qual retirei toda a minha teoria da escultura, da psicologia da humanidade como o poder da vontade, o poder do pensamento e o poder do sentimento; e foi aí que eu encontrei o esquema adequado para entender todos os problemas da sociedade.” (Entrevista a Joseph Beuys por Bernard Lamarche-Vadel, “Joseph Beuys, Is It about a Bicycle?”, 1985, p.91-93)

Quando acima falo sobre todo o ar como sendo contacto entre mim, a minha avó, as montanhas, as ovelhas, os animais e as suas carcaças, a vida de tantos e a morte de tantos outros, a minha juventude e a velhice da minha avó, posso também dizer que eramos na verdade o *Palazzo Regale*. E que quando a minha avó disse “Está cá tudo.” estava a dizer isso mesmo. Naquela matéria e no seu contacto espiritual, cabe algo que transcende a narrativa fúnebre e a organização quase autobiográfica que Beuys alega ter impresso. O fluxo-matéria acaba por nos imiscuir e incorporar, não nos tornando participantes nem partes integrantes da obra, mas sim estruturas plásticas que não são absolutamente distanciadas da sua existência e a partir daquele momento, inseparáveis da nossa.

A substância moldada pelo gesto manual não termina na sua forma visível. Recuperando o ferro, ele vibra, ressoa, prolonga-se no espaço e no tempo. Do ferro que resiste ao golpe, nasce o coração que pulsa. O movimento da mão, repetitivo e insistente, prepara a transição para o órgão que sustenta a vida. O ferro, quando tocado, não é apenas matéria dura, mas vibração que atravessa o corpo. Vemos o coração como o órgão que acolhe o espírito. Pensamos nele como um habitáculo para o mais profundo âmago.

A minha avó pintou há uns anos uma pintura onde surge, de uma forma quase extrativa, uma imagem de um coração arrancada de um conjunto de hortências (fig.5). Esta pintura é mágica. No momento da conceção, idealização e montagem de *Forma Primeira* (desenvolvido e aprofundado no Capítulo II, *Forma Primeira*, p.35-p.43) revisei esta pintura inúmeras vezes. A imagem serviu como um agente potenciador de tudo. Rápido me apercebi do vínculo cru e profundo que tinha no meu trabalho. Aquele coração era o meu também. Não só isso, como se tornou o coração da *Forma Primeira*. Congregava nele todas as questões que por ali se passeavam. Uma *alla prima* de uma natureza morta, de onde de um mar maravilhoso de pétalas extraímos o coração. Magia com tinta e, para mim, também uma pintura da minha avó.

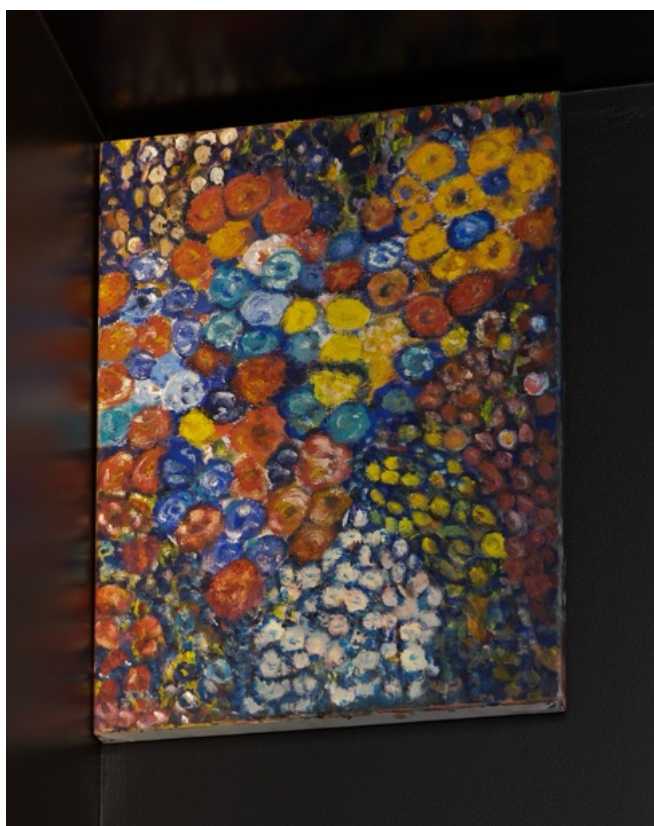


Fig. 5. Fotografia da pintura da minha avó em *Forma Primeira*. Imagem de Dinis Santos

No ferro terrestre e no ferro sanguíneo, a ferida e o calor confundem-se. O núcleo ardente da Terra é também um coração vulnerável, sempre em latência, sempre em movimento. Beuys ensinou que a dor não se apaga, mas se transmuta. É um princípio alquímico: a ferida, o trauma, o que queima por dentro — tudo isso pode ser fogo de transformação. O coração, como o ferro, suporta esta ambiguidade: é músculo vital e, ao mesmo tempo, brasa que consome. A criação artística nasce nesse espaço de tensão, onde a ferida não se fecha, mas se abre em forma e vibração.

PARTE II. CARTOGRAFIA DO PROJETO

Interessa-me aqui aprofundar algumas das ramificações do corpo de trabalho e discutir aspectos práticos da investigação. A solidificação de cada gesto é aqui de algum modo escrutinada, no sentido de revelar metodologias e experiências de atelier que acabaram por contribuir para cada um dos momentos de apresentação: *Intervalo Sem Contorno*, *Que Ninguém Não me Olhe*, *Forma Primeira*, e *Atlas : Panorama EA2025*

QUE NINGUÉM NÃO ME OLHE

Prelúdio

O sino é um elemento vivo numa localidade. Na verdade, se pensarmos até nos seus parentes na forma de campainha, chocalho ou guizo, é um elemento vivo em diversas outras circunstâncias. Oferecemos-lhe a aplicação que nos convém, mas sempre subentendendo o que dele queremos naturalmente: que nada de mau aconteça.

Os sinos são normalmente feitos de metal o que, por si mesmo, tem uma virtude amulética. (Almeida,1966) Acrescemos a isto, que os sinos das igrejas passam por uma litúrgica (viagem de purificação: são benzidos sob várias formas e em várias etapas da sua criação e ainda inscritos com símbolos, habitualmente de carácter ritualístico e quase sempre purificador e amulético. Recuperando a ideia de Leite Vasconcellos, se este amuleto tem o poder de afugentar os males, fá-lo com particular distinção. Há uma poética maravilhosa na própria mecânica da ação. As partículas que nos levam o som encadearam-se diretamente desde um objeto de tamanho poder simbólico, e terminaram a sua viagem energética dentro de quem ouve.

O sino aparece-me, então, como símbolo e a sua natureza apotropaica é desdobrada para o corpo de trabalho que se vai consolidando a partir de dois fascínios centrais, a etnografia (os seus muitos usos) e o som. É a partir daqui que inicio a investigação antes referida, a dos amuletos como agentes espirituais e simbólicos, predicada no sino e na sua ambiguidade — simultaneamente instrumentos de comunicação, de esperança e fé e de poder.

Deste percurso emergiram várias ramificações: a criação, com o apoio do Professor Diogo Tudela, de um código capaz de traduzir desenhos e imagens — no caso, desenhos vetoriais de amuletos — em estruturas sonoras (fig.6), e a experimentação física com o sino, desconstruído e transfigurado em desenhos sobre chapa metálica. Estes gestos procuraram uma mediação entre práticas ancestrais de comunicação e formas contemporâneas de transcodificação, recusando a ideia de progresso linear e aproximando-se de uma temporalidade anacrónica. Num determinado momento, a ligação aos desenhos sobre chapa cresceu em intimidade e o som parecia distrair de uma certa solenidade imposta pela escala e presença dos objetos metálicos. A magnitude do olho ofuscou o som. É nesse momento que o som passa a integrar parte fundamental de um processo que se omite no resultado.

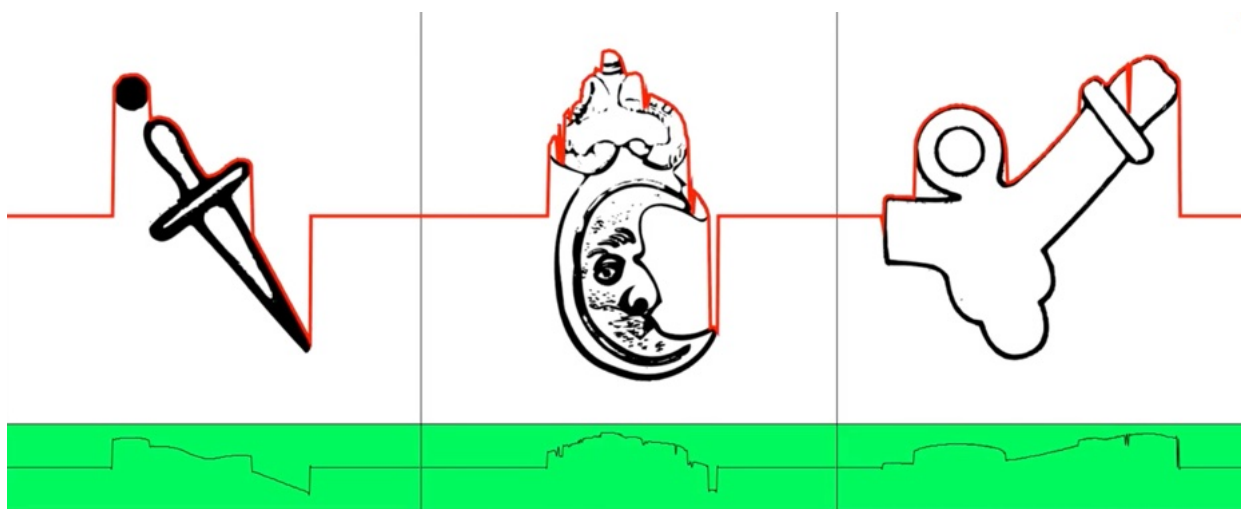


Fig. 6. Captura de ecrã do código desenvolvido com o Prof. Diogo Tudela que traduz a transcrição vetorial de desenhos de amuletos em sons³.

Sinopse Descritiva

Uma estrutura de pinho sustenta três painéis metálicos — dois metros por um metro (fig.7) —, iluminados proximamente com projetores fortes de halogénio. A estrutura prende-se numa lógica de contrapeso, em que cada força se anula num sistema que procura o equilíbrio. Um dos barrotes está apenas pousado, fazendo com que o seu atrito segure as partes altas da estrutura. Neste sistema de sustento integrado, a queda de uma parte levaria à queda do todo.

³ Demonstração do código acessível em <https://tinyurl.com/3w8wm5dy>, crédito Francisco Oliveira.



Fig.7 Detalhe de *Que Ninguém Não me Olhe* onde se vê a estrutura de pinho e dois painéis metálicos.

Criar um amuleto pressupõe uma ideia de posicionamento do indivíduo num espaço temporal, tipicamente no futuro, como se pretendesse afirmar: *Crio este objeto para que nada de não me aconteça*. Será guardado num sítio e será escondido num outro, sempre com uma noção muito clara de onde e de quanto tempo deve ser esse armazenamento. Um sino é um amuleto mas transcende a sua agência. Os sinos dizem-nos quanto tempo passa, anunciam-nos acontecimentos de natureza social, são utilizados como sinal de alerta de algum tipo de catástrofe. Seja no topo de uma igreja, no pescoço de uma cabra, a meio da transumância, seja por cima de uma campainha de uma porta, as partículas que nos levam o seu som encadearam-se diretamente e fazem mover matéria, nomeadamente dentro de nós

Ficha Técnica

-Instalação de dimensão variável
(7000x5500x3000mm aproximados de
volumetria)

-Estrutura de Pinho

-3 Painéis de Ferro 2000 x 1000 mm

-Cabo de aço, esticadores e cerra cabos

-3 projetores de luz RedHead e respetivos
tripés

Apoio Técnico / Científico: Diogo Tudela,
Marcelo Reis, Hugo Canoilas

Apoio à produção : Serralves Em Festa

Apresentado em Serralves em Festa de 31
de maio a 2 de junho de 2024 na Casa de
Serralves

Desenho Expositivo

O projeto instalativo sugeria que a peça queria sair do espaço onde se encontrava, desde logo pela sua escala. Os limites da peça coincidiam, em vários pontos, com os limites do espaço físico do local (Cozinha da Casa de Serralves, piso inferior). Assim, o visitante era forçado a ter um contacto muito próximo com os objetos, pois o próprio trajeto exigia maneo ao corpo para atravessar passagens mais estreitas ou passar sob os cabos de aço (fig.8).



Fig. 8. Detalhe dos cabos de aço que mantem a estrutura da peça.

As luzes foram dispostas frontalmente, providenciando iluminação direta de grande intensidade para cada uma das chapas e, com isso, potenciando reflexos fortes (Fig.9). As três chapas apareciam num só enquadramento, perto da porta, simultaneamente mas o entendimento total da estrutura não era possível em nenhum ângulo.



Fig. 9. Vista geral da Exposição *Que Ninguém Não Me Olhe* onde se vêem as três chapas

INTERVALO SEM CONTORNO

Prelúdio

Intervalo Sem Contorno surge do desejo de continuar a explorar a inscrição como gesto transformador da matéria. Na verdade, a soldadura no metal tornou-se modo de desenho e de comunicação, num exercício que articula prática metalúrgica com a imaginação simbólica.

Este processo desdobra-se entre o visível e o invisível: por um lado, a dureza do ferro como corpo resistente; por outro, o lado invisível, depois de o som ter desaparecido no trabalho, mostra-se algo mais fluído. É nesse lugar que surge a luz, como radiação a-espacial que oferece ao olho a capacidade de ver, mas que não contém matéria. A luz atravessa e anima a matéria. Nesta instância de desenvolvimento projeto opera-se uma mudança: o som que habitava o meu corpo de trabalho de forma quase permanente, transformou-se em luz (Fig. 10).

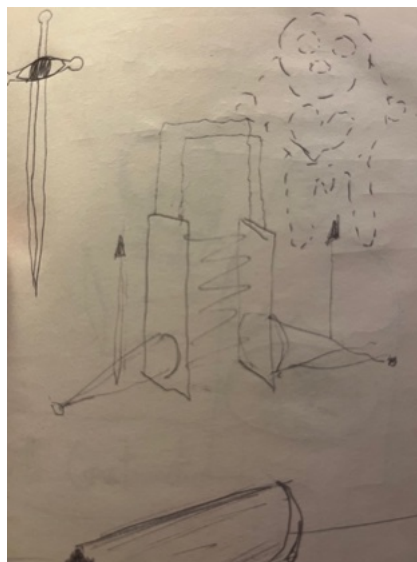


Fig. 10. Esquízo de montagem inicial para o projeto expositivo *Intervalo Sem Contorno*

Sinopse Descritiva

Erguem-se dois painéis metálicos (de x metros por x metros), em contrapeso um com o outro, na Truss do teatro do CiRAC. Acorrentados um ao outro, simulam um escapulário. Uma figura no centro da imagem, alada e com o coração e os olhos fora do corpo, mostra-se habitar entre o mundo dos homens e o céu dos Deuses. Os painéis estão iluminados a partir de cima com uma luz quente e tangente.

Entre os dois painéis, um robô emite uma bola de luz âmbar, que navega de forma pendular de uma parede à sua parede oposta, como se fizesse o movimento do sol durante o dia, e o movimento contrário. Esta luz nunca toca nos painéis. Habita o espaço entre eles e explora o intervalo.

Texto da folha de sala: “Acreditamos criar um artefacto de modo que algo de mau não nos aconteça. Guardá-lo-emos num sítio e o esconderemos noutro, sempre com uma noção muito clara de onde e quanto tempo deve ter esse armazenamento. As partículas que nos levam o seu som encadearam-se diretamente desde este objeto amuleto, e fizeram mover matéria até dentro de nós. Quando o vemos, vemos tudo o que ele é, menos a luz que ele absorveu. Para onde é que ela foi?”

Ficha Técnica

-Duas placas de ferro zincado 2000x500x0,5mm	Apresentado no palco do auditório CiRAC em São João de Ver em julho de 2024
-20m de correntes metálicas	Apoio Técnico e Curadoria: Fábio Araújo/CiRAC
-Moving Head Beam	Exposição coletiva com: David Lopes. Teixeira Barbosa. Abel Mota, Patrícia Geraldês e Dalila Gonçalves
-Máquina de Fumo	

Desenho Expositivo

O visitante é dirigido para o palco porque há uma reentrância nas cortinas praticamente fechadas. Ao entrar, vê o palco com fumo e a luz a viajar. Os painéis brilham com a intensidade da luz (fig.11). As chapas estão paralelas à cortina por isso a visão do que as ocupa não é imediata, exige movimento em torna da peça. Mais uma vez, a proximidade física entre o espectador e a obra é sugerida e importante. Cria uma intimidade própria. Os painéis, paralelos e em contrapeso, dão a ideia de escapulário (fig.12) e a forma como o espectador circula é tendencialmente circular. A ideia de intervalo é potencializada pela própria presença do corpo entre o fumo e o metal.



Fig.11 Detalhe da Instalação *Intervalo Sem Contorno*



Fig. 12. Vista Geral do desenho expositivo de *Intervalo Sem Contorno*

FORMA PRIMEIRA

Prelúdio

Forma Primeira aparece aqui com destaque especial, é a exposição que dá nome ao corpo de trabalho como um todo, porque nele tem um lugar nuclear. Foi a minha primeira exposição institucional e, na verdade, a primeira individual. Como tal, acarreta inevitavelmente uma responsabilidade acrescida no que toca a gerir orçamentos, tempo e questões burocráticas. Em todo este processo, contudo, a equipa da Galeria Municipal do Porto manifestou todo o apoio necessário, em particular Isabeli Santiago, curadora da exposição⁴.

Desde os primeiros desenhos expositivos que houve interesse em criar uma exposição que, de algum modo, pudesse integrar os interesses, leituras e materiais — que vinham sendo investigados e trabalhados, nos termos apresentados na Parte I — como um todo coeso. Ou seja, queria integrar as questões apotropaicas, a especulação da matriz fundamental humana, e manter alguma tensão [física] expositiva — da ordem da apresentada em *Que Ninguém Não me Olhe*, onde todos os elementos participam de um sistema que se desmorona na ausência de qualquer uma das partes. Queria ainda invocar a figura da minha avó e, com isto, denunciar o quão relacional para mim é a criação artística e o quão dependente sou, na verdade, dessas relações.

As primeiras ideias foram maioritariamente exercícios brutos de aproximação, procurando transformar o espaço. Uma das ideias iniciais era recorrer ao osso sagrado e à bacia como representantes simbólicos do centro do corpo e da terra e do seu carácter mágico. Outras se sucederam, encadeando exercícios de articulação e de importação para o espaço expositivo. E, se umas permaneciam pensamento, outras assumiam esboços rápidos e francamente impercetíveis em diário gráfico. Por junto, todas serviram para ir cartografando as subtilezas dos meus interesses, concorrendo para o afinar de certezas das quais não abriria mão, como a vontade de transformar o espaço de modo solene e subtil, para gerar como que uma dissociação.

Depois, pareceu-me pertinente recuperar a substância do sabão. Era um material que me acompanhava há alguns anos e cujo fascínio advém da plasticidade do material, moldável pela sucessão de gestos, e da sua insinuada presença odorífica que convoca a matriz relacional humana que tanto me interessa como antes referia (Parte I). O material sabão é, em si mesmo, resultado de associações e combinações nas terminações de múltiplos gestos indissociáveis de práticas, rituais, memórias – modos de mapeamento do homem e das suas redes.

⁴ Teço aqui um especial agradecimento à equipa da Galeria Municipal do Porto que foi incansável, com principal atenção para a curadora da exposição Isabeli Santiago, que me fez sentir apoiado incondicionalmente.

Do primeiro desenho, existia um bloco de sabão que pesaria 1600 kg (fig.13 e fig.14), de 1 metro cubico. Esse bloco iria servir de contrapeso para várias placas de metal e outros elementos suspensos. O próprio metal assumiu vários pontos de decisão também. Pensei em latão, ferro e acabei no INOX BA. Este peso gravitacional implicava não só uma complexa rede de cabos de aço mas também uma gravitação do próprio olho. Este monólito seria magnético e preponderante.

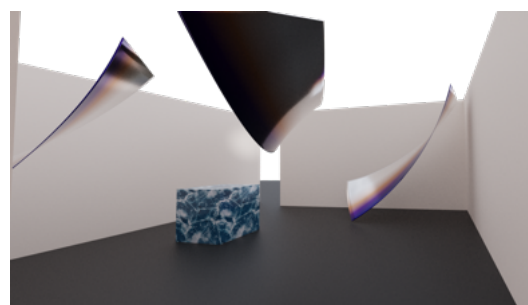
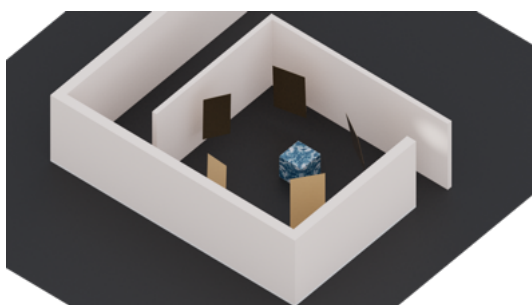


Fig. 13. e Fig. 14. Desenhos 3D de vistas da exposição nas ideias iniciais. Variações de painéis de latão de 2 metros e painéis de Inox de 4 metros respetivamente.

Após alguma reflexão, e depois de orçamentar o bloco de sabão e estar em vias de proceder à sua encomenda, a presença deste elemento começava a ser mais distrativa do que proveitosa para aquilo que queria comunicar. Com efeito, a sua remoção viria a dar origem ao aparecimento do que, entretanto, me pareceu mais importante em todo este processo expositivo: o exercício de síntese. A transformação da sala ganha contornos mais precisos e solenidade e subtileza são conseguidas através do seu apagamento parcial, através do escurecimento de paredes, chão e teto. A par, trabalha-se a possibilidade de reflexo nos janelões para abrir intuitivamente o espaço e para neles reverberar o material exposto.

A investigação sobre etnografia e música tradicional portuguesas — em especial os registos de Armando Leça dos anos 1940, e a recolha da *Encomendação das Almas a Santo André* — permitiu ampliar a compreensão e exploração do modo como o invisível se inscreve em imagens, sons e símbolos. Paralelamente, o estudo de desenhos etnográficos (recolhidos por José Leite de Vasconcellos) e de comparações com símbolos apotropaicos como o *Signum Salomonis* ou a *Figa*(1996), abriu uma via de aproximação visual a esta matriz fundamental humana. Estas formas, repetidas em culturas e épocas distintas, funcionam como inscrições mínimas, como pontos de contacto entre gesto, crença e cosmos — como antes se propunha.

Em *Forma Primeira*, o som incorpora precisamente um arranjo da *Encomendação das Almas a Santo André*. Os objetos de emissão de som, a que chamei *Impermanência*, são estruturas de vidro em tripés de ferro que se manifestam resultado de intuições diretas no atelier e de construção quase imediata sem desenhos preparatórios.

Também intuitivamente a ideia de uma luz única que refletisse para um painel, e este a transportasse para outro e esse para o seguinte, pareceu sobrepor-se a todas as outras. Possuía leveza, mas incendiava e expunha aquilo que mais precisava de ser exposto: o invisível.

A partir deste ponto, a construção da peça foi rápida, tendo a luz preconizado o maior desafio: não poderia aquecer em demasia, não deveria ferir a visão, mas deveria ser forte o suficiente para iluminar as partículas do ar sem recorrer a fumos ou poeiras. E, claro, teria de alcançar a superfície das chapas para que se destacassem na escuridão.

Finalmente, a pintura da minha avó. Esta pintura foi o coração da exposição e simultaneamente o seu amuleto. Desde cedo que a queria incluir e acompanhou-me no atelier durante todo o processo de criação. Viria a ocupar o ponto mais escuro da sala, onde todo o ar conflui e onde toda a luz se absorve.

Placas de INOX BA, luz, um quadro são, assim, elementos materiais visíveis que sintetizarão a complexa teia relacional que *Forma Primeira* procura dar a ver e onde o som acabará por desempenhar um papel agregador decisivo, preenchendo o espaço entre o visível e invisível.

Sinopse

Numa sala escura, três painéis de inox brilhante encontram-se riscados, queimados e manipulados, erguidos à altura quase total do espaço. Ouvem-se murmúrios e sopros de um órgão e de flautas, ao fim vozes, a partir de dois objetos escultóricos de vidro e metal colocados ao centro. Os painéis estão triangulados e há um único ponto de luz que atravessa toda a sala e conflui num ponto só. Essa luz intensa e branca é depois transportada para as outras placas. Atrás do painel que recebe toda a luz, no canto superior da sala, está a pintura da minha avó.

Texto da folha de sala (na íntegra no Anexo1, p.55): “O vazio entre as coisas transforma-se na nossa infinitude, um intervalo estranho que precisamos de ocupar. Apropriamo-nos dos objetos com o ímpeto primário de os habitar, circunscrever e cravar neles os nossos desejos e sonhos; riscamos numa porta de casa de banho pública, num caderno que nos dita o tempo de uma chamada telefónica interminável, no enunciado de um exame na incerteza de se sabemos. Talvez todos estes atos contemplem o primeiro desenho infundado da nossa pequena história, com certeza o impulso de ser terá sido o mesmo.

Ao longo do tempo, fazemos questão de colocar limites a tudo à nossa volta, “cada coisa com a sua forma” revela-se um sussurro equidistante emitido outrora e que ainda estará porvir. Porém, não o acreditamos completamente, tudo se transforma à imagem de cada pensamento e percebemos tanto numa só inconsciência. Qual a origem de todos os pensamentos e da sua matéria? Uma luz intensa ressoa o nosso âmago e ofusca-nos da verdade. Estabeleço uma relação com todo o tempo com o meu amuleto e guardo-o para me proteger de algo que está para acontecer ou não...como o risco na parede, será que ainda está lá, será que o habito?

É feito – só depois se significa.”⁵

Ficha Técnica

-3 painéis de inox BA 3000 x 1070 x 0,6 mm

-Drivers de Pressão

-2 tripés de Ferro

-2 funis de vidro

-Ficheiro de Som .wav de 29 minutos em loop

-Amplificador de 50w

-Cabo de áudio

Indicações Cenográficas:

-Sala coberta com linóleo preto

-Pintada de preto

-Janelões cobertos de vinil preto Blackout

Apresentado na Galeria Municipal do Porto de 19 de março a 22 de junho de 2026

Apoio Científico: Maria Coutinho, Diogo Tudela, Hugo Canoilas

Apoio Técnico: Paulo Coelho, Carlos Lopes, Armando Amorim

Direção Artística: João Laia

Curadoria: Isabeli Santiago

Produção: Patrícia Vaz, Clara Saracho

Programas Públicos: Matilde Seabra e Pedro Galante

Design: common forms e Paulo Mariz

Desenho Expositivo

Pretendia-se que a experiência do visitante de *Forma Primeira* fosse, de algum modo, conduzida pela premissa de que forma emerge apenas quando há atenção, quando se deixa que o olho percorra a superfície, quando a luz revela nuances e quando o som preenche o espaço entre visível e invisível.

⁵ Texto da minha autoria com revisão de Guilherme g Oliveira.

Tornar a luz visível era, por isso, uma prioridade. O espectador poderia agora colocar-se ativamente no espaço, sobrepondo-a, criando sombra, assumindo o escuro, interrompendo com o seu corpo a iluminação da sala, habitando o lugar com as partículas ou interpondo-se no meio delas nesse “sem limite que liga cada um a outros, humanos e demais seres vivos”, como se dizia antes com Silvina Rodrigues Lopes. (2023, p.91) Mesmo a audição do som de *Forma Primeira* chamava o visitante para esse tubo de luz (fig.15).



Fig. 15. Fotografia de Visitante em *Forma Primeira*. Imagem de Sérgio Monteiro

A exposição compreendeu um programa público diversificado, com os seguintes momentos:

- a) 29 de Março de 2025 - 18h00, Inauguração da Exposição;
- b) 05 de Abril de 2025 - 15h00, Visita guiada à Exposição e ao Atelier;
- c) 12 de Abril de 2025 - 11h00, Escuta Activa com o convidado João Sarmento;
- d) 10 de Maio de 2025 - 17h00, Performance-Concerto de Amuleto Apotropaico na Capela Carlos Alberto nos Jardins do Palácio de Cristal;
- e) 03 de Maio e 07 de Junho de 2025 - 15h00 e 16h00, Visitas Guiadas.

a) Inauguração da Exposição

A inauguração da exposição *Forma Primeira* foi coincidente com a inauguração de outras duas exposições na Galeria Municipal do Porto: *Profundidade de Campo* de Monica de Miranda e *Escarlate Profundo, Rubi Gritante* de Pauline Courier Jardin. Neste evento, houve uma breve visita guiada pelos artistas e curadores envolvidos e a primeira visita livre, do público geral.

b) Visita guiada à Exposição e ao Atelier

No dia 5 de Abril, a equipa de programas públicos da Galeria Municipal do Porto, coordenada por Matilde Seabra e com a participação de Pedro Galante, organizou uma visita guiada à exposição e ao atelier. Um grupo de vinte pessoas previamente inscritas teve uma visita conduzida por mim e pela Isabeli Santiago (fig.16), curadora da exposição, a *Forma Primeira* onde foram abordadas as questões fundamentais do processo expositivo e debatidas dúvidas dos participantes. A esta visita sucedeu-se uma caminhada de dez minutos até ao atelier, onde os participantes puderam ver toda a parte processual, oferecendo uma perspectiva de bastidores que, de acordo com os participantes, humanizou o processo artístico.



Fig. 16. Imagem da Visita Guiada a *Forma Primeira* em conjunto com Isabeli Santiago, Curadora da exposição. Imagem por Sérgio Monteiro

c) Escuta Ativa com João Sarmento

Durante a produção da exposição, a Galeria Municipal do Porto propôs a organização de uma Escuta Ativa (programa dedicado à escuta coletiva de um disco escolhido pela pessoa convidada) no contexto de *Forma Primeira* (fig.17). A ideia surgiu não só pela relação que sempre teci com a música, mas também pelo facto de já ter sido assistente de arquivo naquele mesmo lugar. Optei por convidar João Sarmento (artista, diretor artístico da Brotéria e padre jesuíta) para conversar sobre a exposição e a prática artística através de um disco do arquivo da fonoteca. Depois de extensas conversas, optámos por escolher *Pithecanthropus Erectus* de Charles Mingus⁶, de 1956.

A partir deste registo fonográfico desenrolou-se uma longa conversa acerca de entenderes vernaculares, do devir artístico e da espiritualidade na prática artística contemporânea. João Sarmento teceu várias considerações sobre o seu entendimento de espiritualidade e sobre a falsa dualidade que entende existir entre Espiritualidade e Materialidade. Falou-se também do idioma a partir de Mingus. O léxico da sua técnica do instrumento fazia com que a colaboração fosse cobijada por vários músicos na altura, pois era fácil comunicar. O convidado relacionou-o com a exposição, relembrando a importância do comunicar no fazer artístico, assinalando como os vários sentidos informam os sentimentos de modos impercetíveis à nossa consciência.



Fig. 17. Escuta ativa com João Sarmento na Fonoteca Municipal do Porto no contexto de *Forma Primeira*

⁶ Charles Mingus, álbum de estúdio, 1956, gravado em 30 de janeiro de 1956 nos Audio-Video Studios, Nova Iorque, lançado pela Atlantic Records

d) Performance-Concerto de Amuleto Apotropaico

Também durante a fase de produção da exposição, foi sugerido incorporar a minha prática musical num momento performativo. Para tal, sugeri criar uma performance específica para o duo que tenho com António Feiteira, sob o nome de Amuleto Apotropaico (fig.18). Este projeto circula em torno da música exploratória através de experiências oraculares, conduzidas pelas rotas ininteligíveis da vertigem e do delírio, concêntricas apenas numa deliberada espiritualidade.

A peça que foi composta para este momento consistiu numa massa espectral lentamente evolutiva. Para a sua difusão, foram criados e adaptados diversos objetos ressonantes, cuja matéria constitutiva vibrava através de transdutores.

Estes dispositivos traduzem a energia elétrica de um sinal sonoro em vibração e, quando o fazem, excitam as substâncias das superfícies onde estão acoplados, vinculando o som que se ouve às substâncias ressonantes que vibram. O exercício de simpatia forçada é determinante para a forma como as ondas se difundem do objeto para o espaço e, conseqüente, para o corpo, para o ouvido e para o coração (como desenvolvido no Capítulo3.Coração-Endosfera da Parte I).

e) Vistas Guiadas

As restantes visitas guiadas foram levadas a cabo pela Galeria Municipal do Porto. À equipa selecionada pela instituição coube a contextualização de partes do processo expositivo e dos fundamentos que estiveram na sua génese. A minha contribuição nestas visitas limitou-se a uma conversa informal com a equipa onde esses tópicos foram discutidos.



Fig. 18. Registo fotográfico da Performance de Amuleto Apotropaico no contexto de *Forma Primeira*. Imagem por Renato Cruz

AMBAR

Prelúdio

O restolho ou escória é o desperdício industrial do corte de ferro. Exercer o seu corte pela maquinaria pesada, uma espécie de super-prótese industrializada da mão, altera a sua estrutura física e expõe a sua capacidade plástica transformativa. Uma placa grossa, quando cortada por este processo, passa a engelhar e a torcer, a incorporar ar. O corte imprime-lhe sulcos e fundos, abre pequenos vales e grutas que lhe devolvem organicidade, aproximando-o da natureza e da sua forma antecedente à extração, como se a própria substância exigisse retornar a um certo ambiente, relativo à sua ancestralidade.

Oferecer um sentido à sua reconfiguração com as mãos sempre me pareceu um caminho para servir os pedaços de restolho. A verdade é que este material se insurgiu como um perfeito colaborador de desenho. Em 2024, em residência artística na OSSO⁷ surgiu uma atenção nova às suas potencialidades. Usar estas estruturas como pequenos e incisivos traços, uma espécie de riscador no espaço, através das soldas possíveis, revelou-se uma forma de ligar a natureza experimental do desenho com uma espécie de espiritualidade imbuída no material. Processo que fui desenvolvendo e que lhe fui imprimindo durante os anos que me acompanhou.

Sinopse

As experiências com a escória ferro-metálica culminam na minha proposta para a exposição colectiva *Ambar* (fig.19). Uma espécie de série de esculturas abonecadas, que constituem uma figuração comedida, e duas chapas metálicas. São escravas da sua constituição, mas procuram uma forma. Procuram esboçar figuras humanas, animais, cenas domésticas ou representar fragmentos concretos de histórias que não existem.

⁷ A Osso é uma associação cultural atualmente sediada em São Gregório, Caldas da Rainha. A Residência Artística em questão, ocorreu de 11 a 16 de Novembro e surge de um protocolo entre a Osso e a Escola das Artes.



Fig. 19. Vista da exposição coletiva *Âmbar* onde se vem duas peças de minha autoria nas pontas e uma peça de Henrique Loja ao centro.

Ficha Técnica

Ensaio para Forma Primeira (Olho Gordo)

-Chapa de Ferro de 1000x600x0,5mm

Equilíbrio, 2024

-Chapa de latão 700x500x0,8mm

Fogo, Força, Formiga

- Escultura de ferro e folha dourada 200 x 250 x 150 mm

Casa nº4

- Escultura de ferro 200 x 200 x 150 mm

Nem subir tão alto, nem descer tão fundo

- Escultura de ferro, vidro e kambala escura 1100 x 1300 x 700 mm

Ó

- Escultura de ferro, vidro e folha dourada 400 x 350 x 250 mm

Apoio Científico: Diogo Tudela, Maria Coutinho, Rita Thomaz, Ricardo Jacinto, Hugo Canoilas

Apoio Técnico: Bruno Silva

Apresentado na Galeria Mais Silva no Porto em 2025

Curadoria: Hugo Canoilas e Mário Silva

Direção da Galeria: Mário Silva

Direção de produção: Inês Neves

Exposição coletiva com: Rudi Brito, Henrique Loja, Martinha Maia, Virgínia Mota, Francisco Pedro Oliveira, Andreia Santana, Fernando Travassos e Xe Ye

Desenho Expositivo

O desenho expositivo nesta exposição era contingente ao facto de ser uma exposição coletiva (planta expositiva e texto curatorial disponíveis no Anexo2, p.65). Houve, no entanto, soluções de montagem implementadas com a ajuda do curador e artista Hugo Canoilas e de Bruno Silva, para mostrar as peças de uma forma particular (fig.20 e fig.21) em que era dada primazia à noção de equilíbrio. Era intencional demonstrar a tangência do contacto entre peça e escultura em que, em alguns casos, parecia um ponto apenas.



Fig. 20. e Fig. 21. Detalhes da solução expositiva para *Âmbar*

ATLAS -PANORAMA EA2025

Prelúdio

A instalação presente no panorama servia como uma espécie de atlas férreo. Neste prelúdio, como em todos os outros, aliás, deve reiterar-se o que foi exposto na Parte I deste relatório. Dada a natureza expositiva do corpo de trabalho procurei sintetizar as suas intenções e quis intuir a mão, o olho e o coração na própria instalação.

Comecei por esboçar uma forma que vi num sonho (fig.22). Um conjunto de tubos e vidro criavam uma forma ilustrativa e simplificada do osso da bacia, curiosamente retomando alguns dos primeiros impulsos da supracitada *Forma Primeira*. No entanto, em ensaios de atelier, o objeto assumiu outra forma e desenhou-se um acumular de fragmentos em forma de atlas.

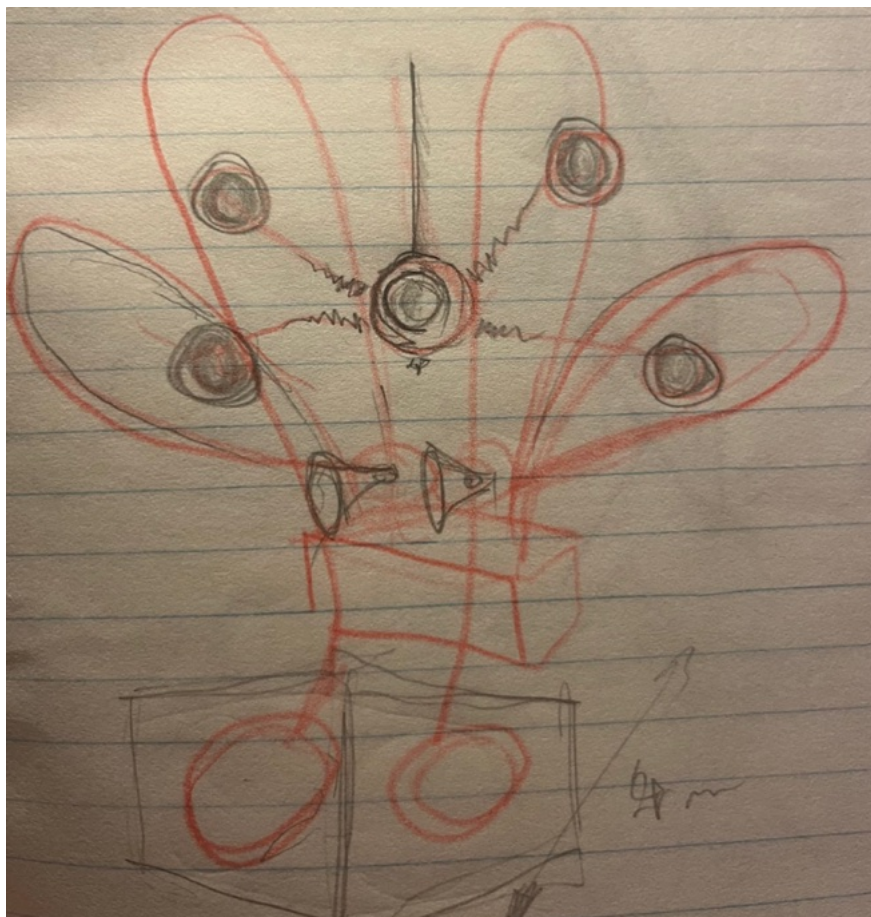


Fig. 22. Desenho de caderno que retrata a forma vista no sonho em preparação do *Atlas – Panorama EA2025*

Sinopse

Uma luz vermelha insurge-se sobre o espaço. Uma estranha estrutura de um antigo candeeiro articulado ilumina vários elementos. A esta luz acrescem dois pontuais montados em linha, como se um fosse prova da marca de outro. Dois ressoadores sonoros apresentam-se no local e debitam vozes e murmúrios que oscilam entre o quase-silêncio e as insurjeições volume que se fazem romper pelas campânulas. Ao fundo, a baixa altura, uma escultura de restolho está exposta sobre uma placa espelhada de inox e iluminada por um dos pontuais.

Todos estes corpos no espaço — elementos de uma espécie de *ensemble* — são declarações a instantes projetuais de FORMA PRIMEIRA .

Há quase uma solenidade perante o corpo de trabalho em que cada um dos seus elementos dialoga e invoca diretamente o seu vínculo com manifestações expositivas anteriores : o ambiente cénico recuperado de *Intervalo sem Contorno*; a escultura de restolho, descendente do grupo de *Ambar*; a presença da luz e dos ressoadores que invocam *Forma Primeira* e o cariz apotropaico que existe em *Que Ninguém Não Me Olhe*. Este projeto acaba por apresentar a materialização direta do relatório, como se fosse ele próprio um exercício de confronto com aquilo que fui fazendo nos últimos dois anos (desenvolvido na Conclusão, pág.51).

Ficha Técnica

- Drivers de pressão
- Ressoadores de Vidro e Latão
- Estrutura Adaptada de Candeeiro
- Escultura de Ferro
- Plinto espelhado
- Subwoofer
- Amplificador de 4 canais de audio
- Media Player de 4 canais
- Faixa de áudio 4 canais, wav., 18 min, loop.
- Dois projetores de luz RGBW LED 10W

Apoio Técnico: Equipa de Produção do Panorama EA2025

Apoio Científico: Maria Coutinho

Apresentado na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa no Porto de 11 a 13 de setembro de 2025

Exposição Coletiva com: Adriana Ferreira, Ana Luísa Silva, Afonso Silva, Rúben Freitas, Ana de Assis Duarte, Catarina Ferreira, Elisabete Martins, André Faria, André Pereira, Violeta Sena, António Luís Ribeiro, Luís Persaud, António Teixeira, Pedro Santana, Rita Carvalho, Camila Comerlato, Filipe Esteves, Hugo Almeida, Inês Leal, Inês Tavares, Isabel Salgueiro Maia, João Freitas, Susana Paiva, João Luz, Leonardo Monteiro, Nuno Carneiro, Tomás Alonso, Juan Polania, Lucas Nogueira, Manuel Pedro Quadros Ferreira, Maria Inês Hortênsio, Maria Elisa Silva, Mariana Machado, Marta Lei, Patrícia Pereyra, Pedro Correia, Pedro Pipa, Raffaella Daboval, Rodrigo Rôla, Simão Santos, Vasco De Lara Pereira

Desenho Expositivo

O desenho expositivo para esta exposição parte de uma experiência de atelier em que os objetos pareciam ser obrigados a relacionar-se desta maneira em concreto. Em contexto oficial, aconteceu que eles se juntassem e essa proximidade pareceu ficar vinculada a este corpo.

A aproximação do visitante era sugerida por um murmúrio ténue, que viajava dentro de cada um dos objetos e, ocasionalmente, uma voz ecoava dentro da corneta, como se a assombrasse. A sensação de calor das luzes e do carácter cénico da instalação tentava seduzir uma proximidade com o trabalho e um desenhar de uma experiência multissensorial no tato, escuta e visão. O som sugere e chama para junto das substâncias onde está vinculado (fig.23). O calor faz a pele sentir e quer sugerir a presença da energia latente pela percepção geral do momento expositivo (fig.24). A luz, mais uma vez, dirige o olhar e foca-o; desenha o espaço onde cabem as coisas: Aqui, uma escultura de ferro, de estrutura tenuamente antropomórfica que quer ser bailarina (fig.25) .



Fig. 23. Detalhe de *Atlas* — *Panorama EA2025* . Imagem por Pedro Miguel Oliveira

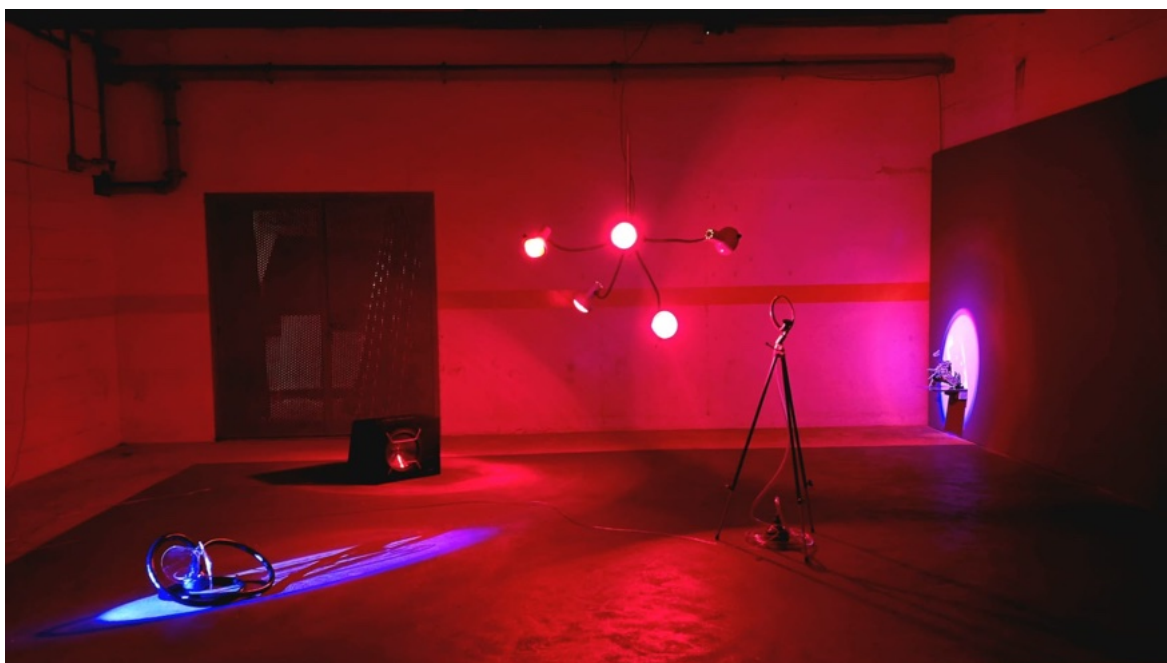


Fig. 24. Vista geral de Atlas — Panorama EA20

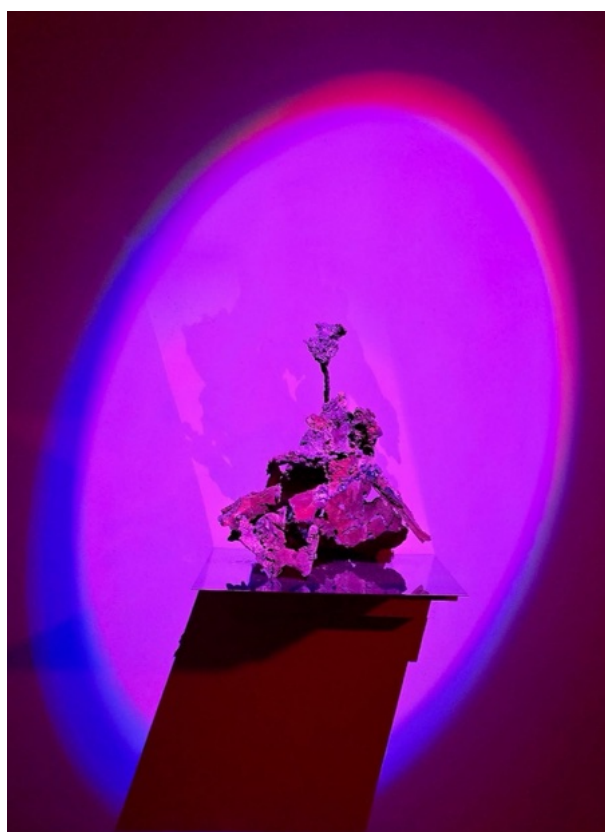


Fig. 25. Detalhe de Atlas — Panorama EA20

CONCLUSÃO

Este percurso de investigação e prática levou-me, mais do que a resultados definitivos, a uma aproximação ao que poderia chamar uma matriz fundamental da experiência humana: uma constelação de gestos, símbolos e materiais que atravessam culturas, tempos e geografias, mas que se reencontram no corpo, no som, na luz e no trabalho da matéria. O meu corpo de trabalho dos últimos anos procurou abrir-se a essa matriz, escutá-la e reinscrevê-la, ora através da mão que grava e solda o ferro, ora pelo coração que pulsa na escuta e no rito, ora pelo olhar que se ilumina diante do lume e que tenta caracterizar visualmente aquilo que permanece invisível. Mais do que uma soma de obras ou exposições, o caminho aqui apresentado configura-se como uma rede de ramificações, um organismo em expansão que nunca se fecha. *Intervalo Sem Contorno, Que Ninguém Não me Olhe, Forma Primeira, e Atlas – Panorama EA2025* — cada projeto abriu uma entrada específica nesse organismo, permitindo aproximar-me de dimensões distintas de uma mesma questão: como se ligam técnica e rito, gesto e símbolo, visível e invisível? A resposta parece ganhar corpo na própria prática, no modo como cada gesto revelou novas iterações do fluxo e como cada instalação obrigou a reorganizar a linguagem.

Neste projeto foi absolutamente necessário seguir o ferro que se deixa marcar pela solda; seguir a poeira que se ilumina num feixe de luz; seguir o som que reverbera pelo espaço e ocupa o corpo dos ouvintes. Essa operação de acompanhar o fluxo de que falam Deleuze e Guattari (1987) revelou-se como intuição em ação, como modo de escuta e disponibilidade.

Ao longo de FORMA PRIMEIRA tornou-se clara a tensão entre técnica e rito. Trabalhar o ferro, programar um código, projetar uma instalação são operações técnicas. Mas cada uma destas operações, ao ser reinscrita no universo simbólico — seja pela figura do amuleto, pelo som do sino ou pela evocação de cantos ancestrais — transforma-se em rito. Esta transfiguração é inseparável do que Mircea Eliade (1987) identifica como dimensão alquímica: a transformação da matéria nunca é apenas material, mas também espiritual. Soldar, fundir, marcar são gestos que, ao modificarem o metal a todos os níveis que o experimentamos. Os amuletos, por exemplo, constituíram-se como um lugar privilegiado dessa ambiguidade. Por um lado, são objetos simples, desenhados ou gravados, com funções de proteção. Por outro, carregam uma memória coletiva, um depósito simbólico que os transcende.

A estrutura binomial presente na primeira parte deste relatório acaba por poder resumir-se ao confronto entre corpo e forma. A mão que grava e molda, o coração que pulsa e escuta, o olho que observa e se ilumina — cada órgão corresponde a um modo de ligação da materialidade com o invisível. Através deles, foi possível aproximar-me de uma especulativa matriz fundamental humana, na qual gesto, experiência sensível e simbolismo se fundem.

A cóclea, por exemplo, como espaço interno de receção do som, remete para o coração enquanto centro vital e espiritual. O olho, diante do fogo, procura capturar o invisível, dar forma ao que resiste à forma. À mão, no contacto com o ferro, cabe reinscrever gestos ancestrais de trabalho e abraçar mecanismos de proteção. Estes três polos articulam-se como uma tríade que liga técnica, rito e percepção. Mais do que categorias analíticas, são imagens vivas que acompanham a prática e a orientam.

Os desenhos recolhidos por José Leite Vasconcellos (remete para fig.2 na p.19) ao serem traduzidos em código (remete para fig.6 na p.27), em som ou em gravações sobre metal, tornaram-se mediadores de uma relação mais ampla com o invisível. Nessa mediação, percebi que não se trata de reivindicar uma origem, mas de habitar um processo contínuo de reinscrição e reinserção como se todos os desenhos falassem das mesmas coisas que o primeiro desenho. A matriz etnográfica funciona assim como arquivo vivo: não um depósito fechado de símbolos, mas um campo em permanente reestruturação ao jeito alquímico. A canção utilizada em *Forma Primeira*, recolhida por Armando Leça nos anos 1940 no contexto da *Encomendação das Almas a Santo André*, prolonga essa linha. Ao reinscrevê-la num espaço expositivo contemporâneo com um arranjo pouco invasivo, procurei libertar o canto do arquivo, permitindo-lhe reverberar no presente, fugindo de saudosismos. Esta operação exemplifica a minha tentativa de habitar uma temporalidade anacrónica, em que o passado não é superado por uma lógica de progresso, mas relido e reintegrado na experiência sensível.

A vitalidade da matéria, de que nos fala Jane Bennett (2010) não é neutra: implica uma dimensão política e ecológica. Trabalhar o ferro remete para extrativismo, para cadeias de produção, para implicações ambientais. Trabalhar o som, na sua dimensão invisível, remete para ecologias acústicas, para modos de habitar o espaço. Ao tornar estas questões experienciáveis pelos sentidos, a prática artística revela-se como campo de problematização que trata uma política sensível da matéria.

Este corpo de trabalho não se quer fechar em si mesmo. Na verdade, tal contornaria o fluxo em que ele quer operar. Cada exposição e projeto expositivo gerou novas ramificações: *Que Ninguém Não Me Olhe* abriu caminho para uma reflexão mais íntima sobre símbolos de proteção; *Forma Primeira* aprofundou a relação entre luz, som e metalurgia; o *Atlas do Panorama EA2025* ampliou a perspetiva numa quase meta-análise do próprio corpo de trabalho. Estes desdobramentos revelam que a matriz inicial não é estática, mas rizomática, expandindo-se em diferentes direções. Há quase uma solenidade perante o corpo de trabalho que se materializa no *Atlas – Panorama EA2025* em que cada um dos seus elementos invoca diretamente o seu vínculo com manifestações expositivas anteriores: O ambiente cénico recuperado de *Intervalo sem Contorno*; A escultura de restolho, descendente do grupo da *Ambar*; A presença da luz e os ressoadores que invocam *Forma Primeira* e o cariz apotropaico que existe em *Que Ninguém Não Me Olhe*.

O projeto *Glote*, em desenvolvimento, inscreve-se nesse movimento de ramificação. Nele, procuro criar um sistema sonoro alternativo, construído a partir de dispositivos ressonantes e associado a uma narrativa mística. Operado por mim e por músicos convidados, este sistema prolonga as questões levantadas nesta investigação, mas em chave performativa e colaborativa. Trata-se de dar corpo a uma comunidade sonora, de inventar uma nova ecologia de escuta que ultrapassa a instalação a performance. Quer-se inscrever numa narrativa lírica, com o acompanhamento de um texto que fantasia acerca de como aquele objeto foi encontrado e não inventado.

Chegado a este ponto, torna-se claro que o que aqui apresento é uma matriz que se desdobra em novas entradas, uma prática que se reinventa a cada gesto. Se existe uma ‘forma primeira’, não é um ponto de origem fixo, mas um devir contínuo, sempre reativado no contacto entre o corpo, as substâncias e o invisível. FORMA PRIMEIRA constitui, assim, não apenas uma investigação e um conjunto de obras artísticas, mas uma tentativa de habitar o interstício entre técnica e rito, entre gesto e símbolo, entre humano e as substâncias.

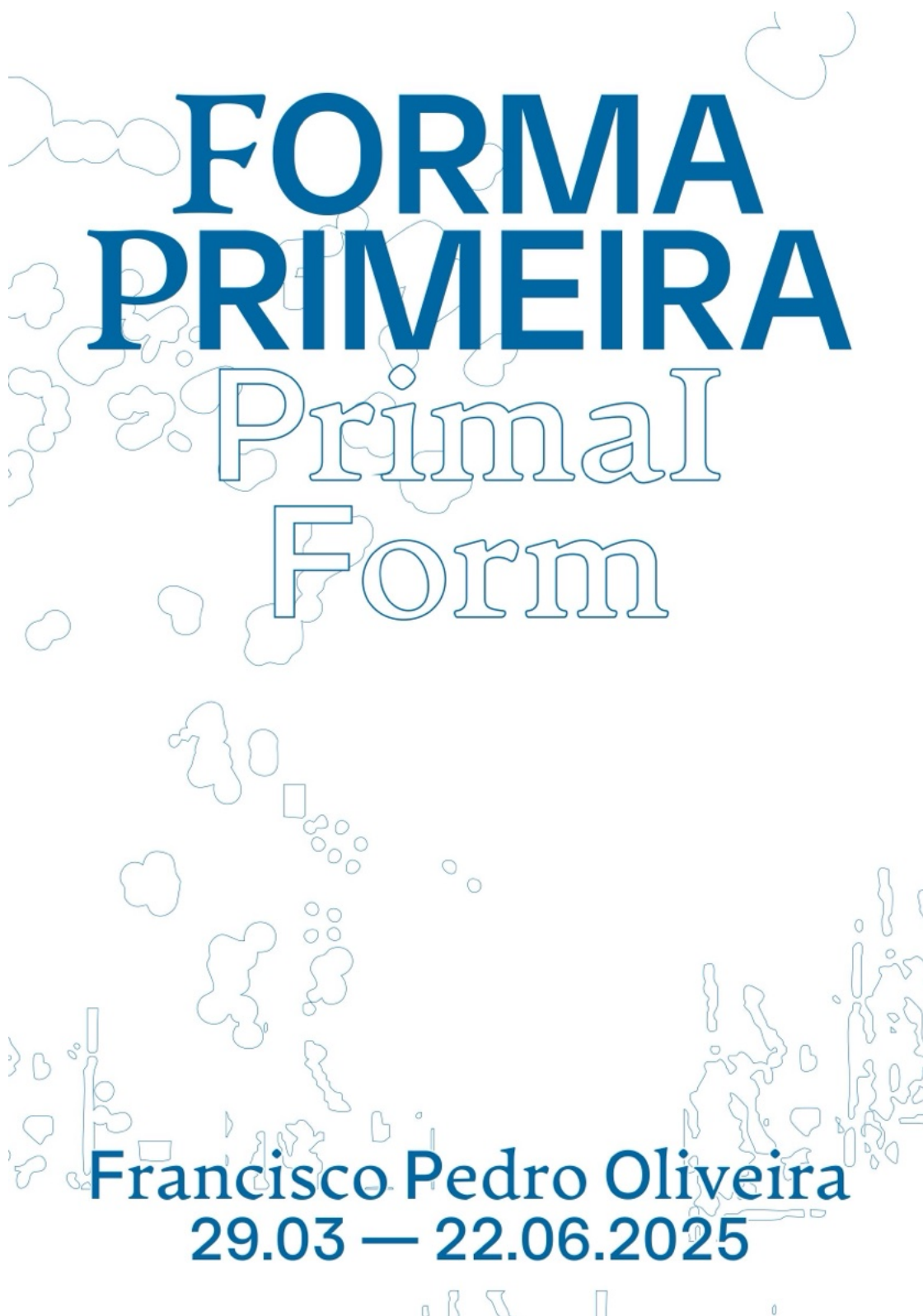
Por fim, talvez o papel do artista seja o de artesão cósmico, como sugerem Deleuze e Guattari(1987): aquele que segue os fluxos da matéria, que dá a ver o que já está em movimento, que transforma o invisível em sensível. É nesse gesto, estranha e simultaneamente humilde e tirânico, que reconheço o trabalho artístico: uma tentativa de construir amuletos para o nosso tempo, ecologias e formas de partilha, dar a escutar sons e dar a ver feitos que não nos imponham, mas que abram, e que deixem ressoar a matriz comum que nos atravessa.

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA

- Almeida, C. A. F. (1966). “Carácter Mágico do Toque das Campainhas”, *Revista de Etnografia* 12, pp.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Eliade, M. (1987). *Ferreiros e alquimistas*. Relógio de Água.
- Harlan, V., & Beuys, J. (2021). *O que é arte?: uma conversa com Joseph Beuys*. Orfeu Negro
- Lopes, Silvina Rodrigues (2023). “Uma Exuberância Serena in Atelier Carlos Nogueira”, in Nogueira, C. (ed.), *Atelier Carlos Nogueira*, pp. 90-92.
- Michaud, E. & Krauss, R. (1988). *The Ends of Art According to Beuys*.
- Vasconcellos, J. L. (1980). *Etnografia Portuguesa, Volume IX*. Edição Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Vasconcelos, J. L. (1996). *Signum Salomonis - A Figa - A Barba em Portugal*. Etnográfica Press.

ANEXOS

Anexo1. Folha de Sala de *Forma Primeira*



FORMA PRIMEIRA Primal Form

Francisco Pedro Oliveira

Curadoria Curated by Isabeli Santiago
Galeria Municipal do Porto
29.03–22.06.2025

Uma luz irrompe no espaço dissolvendo a sua materialidade. A partir dela, três painéis metálicos de grandes dimensões, suspensos do teto, formam um sistema de reflexão. Nestas superfícies brilhantes, um texto é composto através da coleção de símbolos, desenhos, e inscrições atemporais. Imbuída numa aura telúrica surge a mensagem inquestionável: alguém passou por aqui. Um tempo outro é convocado pelo som. Através dele podemos auscultar a matéria vibrante que une o antes e o depois de todas as coisas, é o coração de Francisco Pedro Oliveira conversando com a Terra. Neste espaço liminar entre abstração e materialidade, o artista desafia-nos a convocar outros sentidos para explorar a exposição como experiência sinestésica e convida-nos a ver-nos de fora, transcendendo.

Em *Forma Primeira*, Francisco Pedro Oliveira, apresenta um exercício de espacialização sensorial onde questões fundamentais de ordem plástica, filosófica e espiritual convergem com matéria, linguagem e a percepção humana. A instalação apresenta diferentes expressões materiais como luz, minérios ou som, que, no seu conjunto, articulam o ecossistema de interesses do artista: etnografia portuguesa, fenómenos apotropaicos, conhecimentos vernaculares e noções sincretistas de espiritualidade. Nas palavras de Pedro Oliveira as obras formam “um corpo de trabalho que estabelece uma ligação entre espiritualidade e materialidade através de uma prática que deseja aceder a uma matriz humana fundamental”.

O trabalho do artista explora planos espirituais e mundanos através de fluxos de tempo e matéria materializados em pessoas e elementos. Aceitando que o sagrado está presente em todas as coisas, existe a possibilidade de explorar formas outras de nos relacionarmos com o que nos transcende, tanto pela fé, quanto pela arte ou pela linguagem.

Historicamente o conceito de Forma Primeira – “manifestação imediata da divindade” (Eliade, 1987). – surge associado à queda de meteoritos. O fenómeno era interpretado como um evento espiritual que trazia partes do céu para a terra. O primeiro ferro manipulado por mãos humanas foi extraído destes projéteis celestes, um gesto que estabelece uma relação alquímica entre metalurgia e espiritualidade.

O termo mais antigo para ferro é a palavra suméria AN-BAR, resultado da junção entre céu e fogo. Este carácter híbrido da matéria-prima feita palavra conecta-se com a humanidade através do trabalho metalúrgico. De maneira semelhante, em *Forma Primeira* a associação entre espiritualidade e materialidade é articulada na exploração constante dos limites do material, processo que Pedro Oliveira qualifica de colaboração, no decurso do qual o artista experimenta uma compreensão estrutural, analisando as relações interdependentes entre os elementos (água, fogo, ar, terra), a passagem do tempo e as suas mãos.

Em *Forma Primeira*, particularmente nas três esculturas metálicas suspensas, Pedro Oliveira explora a convicção que toda a matéria possui um estado latente próprio. Através do passar do tempo e da manipulação da temperatura, o artista ativa as propriedades físicas do metal para inscrever uma coleção diversa de símbolos, caracteres e imagens. Desta forma, as esculturas adquirem uma dimensão holística e mágica, sintetizando a onipresença viva dos metais e a conexão com o sagrado efetivada pela ação humana.

O metal funciona também como difusor de luz, o elemento central da exposição, iluminando a relação entre os elementos no espaço, enquanto dissolve fronteiras entre ideias como terreno e espiritual, sagrado e profano ou material e imaterial, um movimento que reforça o entendimento do equilíbrio inerente da codependência entre todas as coisas.

Finalmente, é a partir do som, um outro elemento que tudo envolve e atravessa, que se acede a uma paisagem intersticial. Um som atemporal, facilmente reconhecível, que conduz à terra, ao ventre, ao início de tudo, aos primeiros fragmentos de céu que seres humanos de outrora seguraram nas mãos.

Isabeli Santiago

Francisco Pedro Oliveira é artista multidisciplinar, licenciado em Artes Plásticas na FBAUP e pós-graduado em Multimédia, na área de Design de Som e Música Interativa na FEUP e mestrando em New Media Art na Universidade Católica Portuguesa. Nasceu em Santa Maria da Feira e está sediado no Porto.

O trabalho de Francisco Pedro Oliveira desenvolve-se entre o folclore e a exploração sonora. Atraído por diferentes linguagens, explora nos seus trabalhos noções sincretistas de espiritualidade através de diversas disciplinas, articulando som, escultura, pintura, fotografia e instalação.

Em 2018 editou pela sua cofundada Edições Fauve, *On the Act Of Reminding*, o seu primeiro disco. Desde 2016 participou em exposições, performances, instalações e peças sonoras em contextos como Centro Cultural Vila Flor, Museu dos Lóios, Galeria Municipal do Porto, Jardins Efémeros, Kubik Gallery, e no Festival Semibreve em colaboração com Mariana Vilanova. Integra projetos como *Amuleto Apotropaico* com Antonio Feiteira, as Edições *Fera Felina* com Diana Lucena, e a plataforma curatorial *Branda* com Carlos Milhazes.

Francisco Pedro Oliveira is a multidisciplinary artist with a BA degree in Visual Arts from FBAUP, a postgraduate degree in Multimedia, in the area of Sound Design and Interactive Music from FEUP and a Master's degree in New Media Art from the Universidade Católica Portuguesa. He was born in Santa Maria da Feira and lives and works in Porto.

Francisco Pedro Oliveira's work develops between folklore and sound exploration. Attracted by different artistic languages, he explores syncretistic notions of spirituality through various disciplines, articulating sound, sculpture, painting, photography and installation.

In 2018 he released his first album, *On the Act Of Reminding*, via the label Edições Fauve that he co-founded. Since 2016 he has taken part in exhibitions, performances, installations and sound pieces, in venues such as the Centro Cultural Vila Flor, Museu dos Lóios, Galeria Municipal do Porto, Jardins Efémeros, Kubik Gallery, and the Semibreve Festival, in collaboration with Mariana Vilanova. He is a member of projects such as *Amuleto Apotropaico* with Antonio Feiteira, Edições *Fera Felina* with Diana Lucena, and the curatorial platform *Branda*, with Carlos Milhazes.

FORMA PRIMEIRA, 2025 [instalação]

Luz Moving head beam

Impermanência, 2025

Vidro, metal, driver de pressão,
som digital. Dimensões Variáveis

Olho Gordo, 2025

Painéis de Inox, cabo de aço.
300 x 100 cm [x3]

Cortesia do Artista

O vazio entre as coisas
transforma-se na nossa
infinitude, um intervalo
estranho que precisamos de
ocupar. Apropriamo-nos dos
objectos com o ímpeto primário
de os habitar, circunscrever
e cravar neles os nossos desejos
e sonhos; riscamos numa porta
de casa de banho pública, num
caderno que nos dita o tempo
de uma chamada telefónica
interminável, no enunciado
de um exame na incerteza de
se sabemos. Talvez todos estes
actos contemplem o primeiro

desenho infundado da nossa pequena história, com certeza o
impulso de ser terá sido o mesmo.

Ao longo do tempo, fazemos questão de colocar limites a tudo
à nossa volta, “cada coisa com a sua forma” revela-se um sussurro
equidistante emitido outrora e que ainda estará porvir. Porém,
não o acreditamos completamente, tudo se transforma à imagem
de cada pensamento e percebemos tanto numa só inconsciência.

Qual a origem de todos os pensamentos e da sua matéria?
Uma luz intensa ressoa o nosso âmagos e ofusca-nos da verdade.

Estabeleço uma relação com todo o tempo com o meu
amuleto e guardo-o para me proteger de algo que está para
acontecer ou não...como o risco na parede, será que ainda está
lá, será que o habito?

É feito – só depois se significa.

Francisco Pedro Oliveira

Exposição Exhibition
Forma Primeira
Primal Form
Francisco Pedro Oliveira

Curadoria
Curated By
Isabeli Santiago

Agradecimentos do artista
Acknowledgements from the artist
Ana Luisa Oliveira
António Feiteira
Carlos Milhazes
Diana Lucena
Diogo Tudela
Francisco Fidalgo
Guilherme g Oliveira
Hugo Canoilas
Isabella Guzman
José Almeida Pereira
Marcelo Reis
Maria Coutinho
Maria de Lurdes Marques
Mariana Machado
Pedro Miguel Oliveira
Rita Caldo
Samuel Silva

Design gráfico
Graphic design
common forms
e Paulo Mariz

Galeria Municipal do Porto

Direção Artística
Artistic Direction
João Laia

Direção Executiva
Executive Direction
Sílvia Fernandes

Coordenação de Produção
Production Coordinator
Patrícia Vaz

Comunicação
Communication
Tiago Dias dos Santos (Coord.)
Diana Reis, Hernâni Baptista

Coordenação de Programação
e Curadoria
Head of Programme and Curator
Joel Valabrega

Coordenação Técnica
Technical Coordinator
Paulo Coelho

Programas Públicos
Public Programmes
Matilde Seabra (Coord.)
Pedro Galante

Frente de Casa e Relações Públicas
Front of House and Public Relations
Rui Braga

Curadoras Assistentes
Assistant Curators
Isabeli Santiago
Patrícia Coelho

Assistência à Produção
Production Assistant
Clara Saracho

Instalação e Apoio à Montagem
Installation and Setup Support
Carlos Lopes, Armando
Amorim

Assistência de Sala
Room Assistance
João Ramos

Assistência Administrativa
Administrative Assistance
Juliana Campos

**DIREÇÃO DE ARTE
CONTEMPORÂNEA
CONTEMPORARY ART
DIRECTION**

Armando Amorim (Instalação e Apoio à Montagem / Installation and Setup Support GMP), Carlos Lopes (Instalação e Apoio à Montagem / Installation and Setup Support GMP), Clara Saracho (Assistência à Produção / Production Assistant GMP), Cláudia Almeida (Assistência Administrativa / Administrative Support), Diana dos Reis (Comunicação / Communication), Diana Geirotto (Gestão de Proj. / Proj. Manager Pláka), Hernâni Baptista (Comunicação / Communication), Isabeli Santiago (Curadora Assistente / Curatorial Assistant GMP), João Laia (Direção Artística / Artistic Direction), Joel Valabrega (Coordenação de Programação e Curadoria / Head of Programme and Curator GMP), João Ramos (Assistência de sala / Room Assistance GMP), Juliana Campos (Assistência Administrativa / Administrative Assistance GMP), Matilde Seabra (Coord. do Programa Público / Public Programme Coord. GMP), Nuno Rodrigues (Coord. de Prog. / Programme Coord. Pláka/Fonoteca), Patrícia Coelho (Curadora Assistente / Assistant Curator GMP), Patrícia Vaz (Coord. de Produção / Production coord. GMP), Paulo Coelho (Coord. Técnica / Technical Coord. GMP), Pedro Galante (Programa Público / Public Programme GMP), Rui Braga (Frente de Casa e Relações Públicas / Front of House and Public Relations GMP), Sílvia Fernandes (Direção Executiva / Executive Direction), Tiago Dias dos Santos (Coord. de Comunicação e Ed. / Communication and Ed. Coord.), Vítor Rodrigues (Prod. Executiva / Executive Prod. Pláka/Fonoteca), Yoan Teixeira (Ass. à Direção Executiva / Executive Direction Ass.)

**CÂMARA MUNICIPAL
DO PORTO**

Presidente
Mayor
Rui Moreira

**ÁGORA — CULTURA E
DESPORTO DO PORTO, E.M., S.A.**

Presidente do Conselho
de Administração
Chairman of Board of Directors
Catarina Araújo

Boards of Directors
Boards of Directors
César Navio
Ester Gomes da Silva

Secretariado da Administração
Secretariat
Hélder Roque, Liliana Santos

DPO
Filipa Faria

Diretora de Gestão de Pessoas,
Organização e Sistemas de
Informação
Director of People Management,
Organisation and Information
Systems
Sónia Cerqueira

Diretor de Serviços Jurídicos e de
Contratação
Director of Legal Services and
Contracting
Sérgio Caldas

Diretora Financeira
Financial Director
Rute Coutinho

Diretor de Comunicação e Imagem
Director of Communication and
Image
Bruno Malveira

A inauguração da
exposição contou com
o gentil apoio de
The exhibition's
opening was kindly
supported by



Apoio à divulgação
Media support



Programa Público
Public Programme

29.03, 18h00
Inauguração Opening

05.04, 15h00
Visita guiada à exposição + atelier
do artista com Guided exhibition tour
+ artist studio visit with
Francisco Pedro Oliveira
& Isabeli Santiago

12.04, 11h00
Escuta Ativa com Active Listening
with João Sarmento
(Fonoteca Municipal do Porto)

10.05, 17h00
Performance-Concerto por Performance-
Concert by Amuleto Apotropaico
(Capela Carlos Alberto,
Jardins do Palácio de Cristal)

Visitas guiadas Guided tours
03.05 + 07.06, 15h00 (PT), 16h00 (EN)

Piso Floor -1
Galeria Municipal Do Porto
Rua D. Manuel II
Jardins do Palácio de Cristal
4050-346 Porto

Entrada livre Free admission
Ter — Dom Tue — Sun
10h00 — 18h00

galeriamunicipal@agoraporto.pt
[@galeriamunicipaldoporto](https://www.instagram.com/galeriamunicipaldoporto)
+351 225 073 305

**GALERIA
MUNICIPAL
DO PORTO**

www.galeriamunicipaldoporto.pt

Porto.

Anexo2. Folha de Sala de *Âmbar*

AMBAR Curadoria Hugo Canoilas
24.05-02.08.25

Rudi Brito
Henrique Loja
Martinha Maia
Virgínia Mota
Francisco Pedro Oliveira
Andreia Santana
Fernando Travassos
Ye Xe

M S G
MAIS SILVA GALLERY

PT

ÂMBAR

Com obras de Rudi Brito, Henrique Loja, Martinha Maia, Virgínia Mota, Francisco Pedro Oliveira, Andreia Santana, Fernando Travassos e Xe Ye.

Convidado por dois artistas para desenvolver uma exposição, explorei o espaço entre os seus trabalhos, preenchendo este com obras de outros artistas, iniciando um movimento e abertura, impulsionado por novas associações que contrariam a horrível fixidez do quotidiano¹. O deslocamento, que nos torna disponíveis a pensamentos e formas de sentir que não estão nos nossos corpos e mentes, é feito em referência direta ao livro "Our Grateful Dead"², de Vinciane Despret. A deslocação é fértil, do ponto de vista da imaginação, da especulação e da criação e ocorre não pela substituição do comum "é isto ou aquilo", mas pela adição de um "e", que acrescenta outra camada de compreensão sem que aconteça uma substituição. Despret fala de um "compromisso epistemológico" semelhante à forma como os crentes querem rezar para ouvir Deus, que é a forma mais popularizada de perfurar a "teoria da mente"³. Em arte, este movimento, que prestigia as relações como materialidade da arte⁴ implica as obras como fluxos e não como formas fixas. E, como em qualquer outra exposição, é necessária disponibilidade para potenciar as relações epistemológicas nos planos artístico, intelectual e político, que elogiam estados de impermanência.

Neste sentido, cada obra de arte é um devir-obra⁵. Esta acontece à nossa frente, uma e outra vez, devido à nossa disponibilidade para nos lançarmos no futuro. Esta disponibilidade epistemológica implica aceitar a sua qualidade disruptiva em relação ao sistema vigente que tenta compreender, estabelecendo um princípio e um fim, codificando e certificando (fixar e mercantilizar⁶) o valor e o significado. As obras como potencialidades, são receptáculos para receber incessantemente as nossas projeções, operando novas relações e transformando a nossa sensibilidade.

Numa tentativa de ruptura com a linearidade do tempo, justaponto o passado com o futuro. Lidar com o passado no presente é falar com os mortos. Em arte, mantemos os mortos no presente, associando o seu trabalho por um sentimento de dívida, gratidão ou justiça. Desta forma, os artistas reescrevem a história, muitas vezes injusta para os omitidos. Citar, repetir ou canibalizar⁷ as obras de outros colocam o autor ou a obra no presente em diálogo com o que vemos e sentimos agora, com todas as forças artísticas e político-sociais do presente, prolongando a vida dessas obras.

Âmbar, a cristalização de resina fossilizada que pode ter mais de trezentos mil anos parece de certa forma um título contraditório ao texto. O âmbar parece estar parado no tempo - incapazes que somos de perceber o seu tempo lento - devolvendo-nos a experiência de um agora permanente, no limiar entre a vida e a morte. Por vezes preservando em si outras formas de vida, sobretudo insectos, e com a sua luz, de beleza extrema, o âmbar foi através dos tempos e de várias civilizações, amuleto, moeda de troca e objeto de interesse. A luz âmbar é contra a claridade absoluta, e a sua tonalidade, aqui implicada, pretende massajar as paredes e obras da exposição, tornando-se veículo para melhor relação entre obras e entre nós e as obras. É, sob este conjunto de ideias, com liberdade e responsabilidade absolutas que me relaciono com as obras nesta exposição.

As pinturas de Rudi Brito recorrem à repetição de motivos na sua composição. As relações nas telas são abertas, dentro das diferenças dos motivos, e no diálogo dialético com outros motivos, maiores em escala e centrais em algumas das suas pinturas. Este contínuo de ligações entre algo que constrói e adorna a estrutura da tela ativa o espetador na sua vontade de se relacionar com a obra. A impossibilidade de uma leitura fixa destas pinturas torna-as receptáculos para projeções. Esta ideia, é mais evidente nas "pinturas negras" onde percebemos uma indelével capacidade para manter relações abertas nos grotescos de cores escura, desenhados pela remoção da pintura com uma ponta metálica, deixando entrever a superfície branca da superfície.

As pinturas-miniatura de Henrique Loja, feitas com esmalte de joalharia sobre cobre, obrigam o nosso corpo a inclinar-se contra a parede. A nossa atenção implica tanto o olho, na sua rápida relação com o nosso cérebro, como o nosso corpo enquanto receptáculo de uma experiência artística. Na escala ampliada da sua representação escultórica de um par de óculos, parece crucial que uma ferramenta de observação que auxilia na correção ocular nos leve a olhar para o aparelho, contorcido, e não a olhar através dele. Comentando sobre modos percepção, esta obra implica um olhar interior, como se visitássemos um miradouro para olhar exclusivamente para a sua construção, e através desta, entrar um estado de introspecção e não olhar para a paisagem à nossa frente. A pintura de Henrique acontece entre o estômago e o cérebro, entre possibilidades intelectuais para a pintura e as decisões pictóricas que necessitam de um corpo para as receber. O corpo inteligente⁸, é sensual, e perspira. O corpo

do observador é convidado a relacionar-se com os as diferentes temperaturas (intensidades) dos corpos das pinturas, revestidos de ganga e outros tecidos, pontuados com alfinetes ou parcialmente cobertos com materialidades fluídas, como gesso e tinta.

As obras de Martinha Maia funcionam como sujeitos, quase sem exterioridade. Tudo aparenta ser uma força afirmativa e do domínio sensível, por oposição a uma reação e relação externa com as coisas. A intensidade de trabalho nas obras de Martinha resulta da transferência ou organização de estímulos interiores. Acedemos à sua pulsão, pelos gestos repetidos que sensualizam a materialidade dos objetos e do papel nos seus desenhos. Suspensa no teto, uma das suas obras feita com vime e ráfia corta a amplitude da longa sala de exposição. A sua instalação funciona como separador visual e sublinha a sua qualidade de estrutura intermédia entre as obras da exposição. Vejo-a com a mesma função que uma porta numa peça de teatro, marcando a passagem de um lugar para outro. As peças mais pequenas são corpos, fatos ou contentores, como na teoria da cesta de Ursula K. Le Guin⁹. A materialidade nas obras de Martinha Maia são a cesta que recolhe os estímulos e emoções que formam a obra.

As esculturas de Andreia Santana em vidro soprado, chapa metálica recortada e malha metálica minuciosamente feita à mão, pulverizam as obras anteriores, relacionadas com a condição feminina, e os exoesqueletos com a sua imagem de proteção. Os materiais díspares juntam-se através de associações sensíveis com a vida e a intimidade, gerando potenciais narrativas para o espetador. Colocadas sob o feixe de luz das clarabóias da galeria, replicam a sua imagem num outro plano, inferior ou interior, pelo espelho que as sustém. As obras de Andreia conduzem-nos agora a planos de associação pós-surrealista, entre uma chave de grandes dimensões, uma criatura ou um objeto de prazer, e um sensual tecido de corrente metálica. A malha metálica seduz-nos para imaginar figuras, o sol ou uma aranha, tornando as obras de vidro em potenciais criaturas nunca antes vistas. Esse parece ser o espetro da outra peça da artista, que é um vidro colorido (grafitado) que carrega uma atmosfera urbana implicando esses seres especulados entre nós.

Virgínia Mota apresenta duas pinturas e objetos que se desdobram da parede para o espaço. As cerâmicas pintadas são projeções das pinturas e reforçam a sua qualidade de receptáculos. Esta ideia é sublimada com uma relação precisa que faço com a obra de Tarsila

do Amaral¹⁰. Afiliar esta artista fundamental para o Movimento Antropofágico, implica a sua abertura ao todo que ecoa nas formas da pintura de Virgínia na qualidade das cerâmicas como contentores, emocionais e conceptuais. Conceptuais porque as suas pinturas enlaçam conteúdos formais que nos dão a ver um conjunto de afinidades eletivas. A consciência e as implicações dessa qualidade parecem fundamentais para entender a sua relação que é também a pintura que “nos pinta” e que de alguma forma, nos transforma ao aceitarmos todas as suas consequências. Sob uma cor azul precisa, pintada na parede e elemento de cimento sob a janela da galeria, estes trabalhos parecem num estado de latente potência, com aros orgânicos em relação a uma das pinturas e nas cerâmicas pintadas, que imprimem um movimento concêntrico aludindo a um desenvolvimento ou movimento interior das obras.

O poder experimental da arte, que privilegia o diálogo com os materiais, restabelece firmemente uma relação mimética com a natureza. As esculturas de Francisco Pedro Oliveira professam essa qualidade em que o autor é “atuado” pela materialidade e pela sua intrínseca espiritualidade. Funcionando como “grotescos barrocos”, capazes de receber as nossas projeções, o artista qualifica-as figurativamente. As suas obras são objetos apotropaicos¹¹, ou amuletos que nos protegem ou desejam algo, distanciando-se da perspectiva da arte pela arte, e aproximando-se de sistemas de valores mais próximos da arte vernacular e da arte bruta. As esculturas da exposição são feitas de escória metálica¹² tem a sua qualidade alquímica renovada através da aplicação de materiais como ouro, vidro ou pigmentação. Entre o desenho automático e a figuração, a mesma tipologia ganha evidência nas chapas metálicas, que testam a materialidade do metal com modos precisos, através de diferentes temperaturas e formas de abrasão, que transforma a forma como a superfície recebe e reflete luz.

A pintura de Fernando Travassos desdobra-se em várias tipologias que se desenvolvem em simultâneo. O fluxo experimental da sua pintura leva-o a trabalhar uma tipologia de obra até chegar a um aparente impasse, abrindo portas para retomar outra tipologia de obra. As obras escolhidas para a exposição resumem-se a uma série com motivos florais. Nesta série, a tinta líquida reage à superfície através de gestos que reproduzem plantas sem que exista redução destas a um modo de representação. O gesto é o gerador do raio de ação ou rácio de reação da tinta sobre a superfície, onde se desenrolam

pequenos acontecimentos, semelhantes aos da natureza que podemos ver através da lente do microscópio. Alguns formatos não ortogonais ajudam-nos a compreender uma resposta silenciosa contra o rolo compressor da racionalidade no quotidiano, assim como a não utilização de molduras implica uma libertação da fronteira entre a obra e o seu meio envolvente. Este contexto (a minha leitura e escolha das obras) reforça os motivos pintados. A vegetação, aparentemente anónima, entre o real e o acontecimento pintado, sublinha a importância do planalto ou do lugar intermédio, da erva daninha ou húmus, nas suas leituras sociais, artísticas e políticas.

A pintura de Ye Xie é diagramática¹³. As poucas possibilidades que cada pintor tem perante uma superfície branca estão relacionadas com a ideia de uma pintura já feita e as suas implicações históricas. A pintura existe em diálogos entre todas as pinturas que vemos, aquelas que desprezamos e aquelas que queremos extrair ou possuir algo. Aquilo a que Deleuze chama a “dupla catástrofe, entre um abismo sem forma e a catástrofe pictórica, traduz-se mais tarde como uma nova ordem ou um caos embrionário”. Esta possibilidade, que eu projeto nas pinturas de Ye, poderia aproximar-se da ideia de Blanchot¹⁴ de que a catástrofe produz uma heterogeneidade de possibilidades com planos ou sistemas de valores não comunicantes como as pinturas aqui apresentadas. Esta ideia implica que o trabalho do artista é uma ativação do sujeito para incorporar o objeto.

Hugo Canoilas

- 1 A expressão é emprestada de Wally Salomão no livro „Me segura qu’eu vou dar um troço“, (1972); Ed. Companhia das Letras; São Paulo, 2016.
- 2 Despret, Vinciane; “Our Gratefull Dead – Stories of those left behind”; Trans- Stephan Muecke; Ed. University of Minnesota Press; 2021.
- 3 Em psicologia, teoria da mente é um processo que se baseia na compreensão cognitiva do estado mental de outrem no qual o sujeito que consegue representar o estado mental do outro indivíduo não se torna emocionalmente envolvido.
- 4 José Bragança de Miranda in “Richard Tuttle: Memento c/ENTER”, Ed. Museu de Serralves e Centro Galego de Arte Contemporânea, Portugal e Espanha, 2002.
- 5 Parafraseando José Miranda Justo na sua comunicação “Das heterogeneidades de Ernesto de Sousa à obra de Arte como Sujeito”, Faculdade de Letras em Lisboa, Novembro 2018.
- 6 As novas formas de capitalismo incluem o capitalismo cognitivo, que se caracteriza pelo uso intensivo de tecnologias digitais e pela valorização do trabalho cognitivo e cultural.
- 7 Para muitos, toda a arte é uma forma de canibalismo, que tem raízes no Manifesto Antropofágico de 1928, de Oswald de Andrade e que permanece como modus operandi tanto em arte (do movimento Tropicália no Brasil em diante) como na filosofia (ex. Derrida com a utilização de termos ligados ao aparelho digestivo como mastigar ou digerir). Canibalizar é disponibilizar-se para nutrir algo da obra de outrem sem sabermos aquilo que o nosso corpo e espírito vai conseguir reter. Esta forma de trabalhar é diametralmente oposta à citação e ao copy paste, quando estes processos não afectam as obras seguintes do autor.
- 8 Por vezes fala-se da inteligência dos corpos, que são corpos formados epistemologicamente pela experiência da arte. Para mim, o corpo que recebe, necessita apenas de estar despido de preconceitos para se oferecer à experiência.
- 9 Le Guin, Ursula; “The Carrier Bag Theory of Fiction”; Ed. Ignota Books, 2012.
- 10 Tarsila do Amaral, artista brasileira (1886-1973).
- 11 Apotropismo é um tipo de magia, rito, gesto, técnica ou objeto destinado a afastar danos ou influências malignas, como desviar infortúnios ou evitar o mau-olhado. Práticas apotropaicas podem ser realizadas com cunho religioso, supersticioso ou tradicional, com recurso a amuletos, ou gestos como dedos cruzados ou bater na madeira.
- 12 Um subproduto da fundição de metais feitos de impurezas e outros materiais não metálicos separados do metal líquido durante processos industrializados.
- 13 Deleuze, Gilles; „Francis Bacon: Lógica da Sensação“ Traduzido por José Miranda Justo; Ed. Orfeu Negro, 2011.
- 14 A ideia de desastre em Maurice Blanchot como um dis-astro, sem sol ou uma produção sem eixo.

RUDI BRITO (1988, Lisboa). Após a licenciatura em Artes Plásticas na ESAD, Caldas da Rainha, mudou-se para Glasgow onde aprofundou o seu interesse pelas artes sonoras e performativas. Exibiu o seu trabalho em espaços como Centre for Contemporary Arts, The Glue Factory e The Art School. A sua prática, que se veio a tornar predominantemente visual, está ligada a ideias de interrupção, fugacidade e vulnerabilidade.

Desde o seu regresso a Portugal em 2018, Rudi tem afirmado a sua presença na cena artística local expondo o seu trabalho na *Spirit Shop*, *Galeria Madragoa*, *Galeria Zé dos Bois*, *Arbag*, *Buraco* e sendo seleccionado para a residência artística da *Thirdbase* em 2020. Em 2021 Rudi co-funda o projecto de curadoria experimental *Purga*.

Rudi expôs internacionalmente, nomeadamente no *Museo Reina Sofia*, Madrid, *Junbicyu Clinic* e *SumidaExpo23*, Tóquio, *Kraak Festival*, Ghent, *Fuse Art Space*, Bradford e *The Northern Charter*, Newcastle.

HENRIQUE LOJA (1992) vive e trabalha em Lisboa. É licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes - Universidade de Lisboa e tem um Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas, Work.Master, pela HEAD - Genève.

A sua prática de investigação material desenvolve-se através das possibilidades fictícias da matéria. Ao compreender a temporalidade dos materiais, o artista concentra-se na manipulação dos seus potenciais químicos, físicos e simbólicos para criar narrativas especulativas sobre futuros possíveis. Como é que os signos, as mitologias e os valores culturais sofrem mutações, flutuam e evoluem, ao mesmo tempo que persistem e se encontram através das culturas e dos tempos? As suas pinturas, esculturas e vídeos questionam a instabilidade e impermanência das coisas, o ciclo do tempo, a indefinição da vida e a sua forma de escapar a qualquer tentativa de definições fixas.

Exposições recentes incluem: *Housewarming*, Monitor, Lisboa, 2023; Swiss Art Awards 2021, Messe, Basel; *Alternate Take 1*, LiveInYourHead, Genebra, 2021; *Wie zu Hause wo ich nicht bin*, Centre d'Art Contemporain, Genebra, CH, *Fridges are not frigid*, Archivio Conz, Berlim, 2019 e *Exercícios de Futurologia* nas Galerias Municipais - Galeria Quadrum, Lisboa, 2016 (individual). Ganhou o prémio Kiefer Hablitzel Stiftung nos Swiss Art Awards em 2021. Foi residente no programa 2-12 na Cité internationale des arts em Paris, financiado pela Culture Moves Europe - União Europeia

em 2023, e residente na residência de 100 dias em Artistas en résidence, Clermont-Ferrand em 2022. É cofundador e co-curador do espaço sem fins lucrativos Mala, em Lisboa.

MARTINHA MAIA vive e trabalha em São Mamede do Coronado. O seu percurso artístico desenvolve-se através de múltiplos meios, com particular incidência no desenho, na instalação e na performance. A sua prática explora os limites da linguagem visual e os modos de habitar o espaço, convocando uma reflexão poética e crítica sobre o corpo, a memória e o lugar.

O seu trabalho tem sido apresentado em diversas exposições individuais e coletivas, em contexto nacional e internacional. Entre as mais recentes destacam-se: *Beyond What Drifts Us Apart*, Dwejra Tower, Gozo, Malta (2024); *Insistência ou Representação Metafórica da Premência*, MIAA – Museu Ibérico de Arqueologia e Arte, Abrantes (2024); *Entre Espaços*, ANOZERO'24 – Bienal de Coimbra, Museu Machado de Castro (2024); *Cores vistas de dentro para fora*, Fundação Gramaxo (2024); Festival Iminente (2022); Bienal Internacional do Linho de Portneuf, Quebec, Canadá (2021); *Studiolo XXI – Desenho e Afinidades*, Fundação Eugénio de Almeida, Évora (2019); *Da Fábrica que desvanece à baía do Tejo*, Parque Empresarial Baía do Tejo (Quimiparque), Barreiro (2014); e *30 Anos do CAM – Ciclos de Performance*, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2013).

Apresentou também projetos em espaços como: *Boca do Corpo*, Sput&nik the window, Porto (2024); *Nas entrelinhas do pixel*, Mupi Gallery, Porto (2024); *Anatemnô*, Casa-Museu Abel Salazar, Porto (2022); e *Coleópteros*, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (2019).

VIRGÍNIA MOTA é artista plástica, Doutorada em Filosofia pela PUC-RJ com a tese *A arte da nostalgia: experiência e infância segundo Walter Benjamin*, Doutorada em Arte e Cultura Contemporânea pela UERJ com a tese *Sociedade anónima: da anonimidade às comunidades sensíveis* e Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela UFF-Brasil, com a dissertação *Aura, vestígio e vivência da arte em Walter Benjamin*. Concebeu e orientou oficinas, aulas, comunicações e encontros no âmbito da arte e educação em museus, ONGS, Escolas e Universidades em Portugal e no Brasil. Dedica-se ao conhecimento de processos artísticos no âmbito da Estética Ambiental, Estética do Quotidiano e Estética do Cuidado.

Tem especial interesse por metodologias de educação através da arte, pela produção e reflexão artística/estética coletivas. Realizou e participou em exposições individuais e coletivas, seminários, residências artísticas e festivais no país e no exterior.

FRANCISCO PEDRO OLIVEIRA é artista multidisciplinar, licenciado em Artes Plásticas na FBAUP e pós-graduado em Multimédia, na área de Design de Som e Música Interativa na FEUP e mestrando em New Media Art na Universidade Católica Portuguesa. Nasceu em Santa Maria da Feira e está sediado no Porto. O trabalho de Francisco Pedro Oliveira desenvolve-se entre o folclore e a exploração sonora. Atraído por diferentes linguagens, explora nos seus trabalhos noções sincretistas de espiritualidade através de diversas disciplinas, articulando som, escultura, pintura, fotografia e instalação. Em 2018 editou pela sua co-fundada Edições Fauve, *On the Act Of Reminding*, o seu primeiro disco. Desde 2016 participou em exposições, performances, instalações e peças sonoras em contextos como Centro Cultural Vila Flor, Museu dos Lóios, Galeria Municipal do Porto, Jardins Efémeros, Kubik Gallery, e no Festival Semibreve em colaboração com Mariana Vilanova. Integra projetos como *Amuleto Apotropaico* com Antonio Feiteira, as *Edições Fera Felina* com Diana Lucena, e a plataforma curatorial *Branda* com Carlos Milhazes. Inaugurou em 2025 a sua primeira exposição institucional, *Forma Primeira*, na Galeria Municipal do Porto.

ANDREIA SANTANA (Lisboa, 1991) trabalha entre Nova Iorque e Viena. Tem um mestrado em Studio Art pela Hunter College - City University of New York, com uma bolsa Fulbright/Fundação Carmona e Costa e bolsa da Fundação Gulbenkian. O seu trabalho tem sido apresentado internacionalmente em instituições, incluindo o Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto); Secession (Viena); CCB (Lisboa); MAAT (Lisboa); In Extensio (Clermont-Ferrand); CIAJG (Guimarães); Hangar (Lisboa); Spazio Leonardo - Generali Milano (Milão); Sans Titre (Paris); Wiener Art Foundation (Viena); MACE (Elvas); Galeria Filomena Soares (Lisboa); Centro de Arte Oliva (S. João da Madeira); Scherben, (Berlim); Galeria Municipal do Porto (Porto); UNA (Milão); Galerias Municipais de Lisboa - EGEAC (Lisboa); Chiado 8 (Lisboa); Culturgest (Lisboa), Thomas Erben Gallery (Nova Iorque), Hunter College Galleries (Nova Iorque) Louis Reed (Nova Iorque), entre outras.

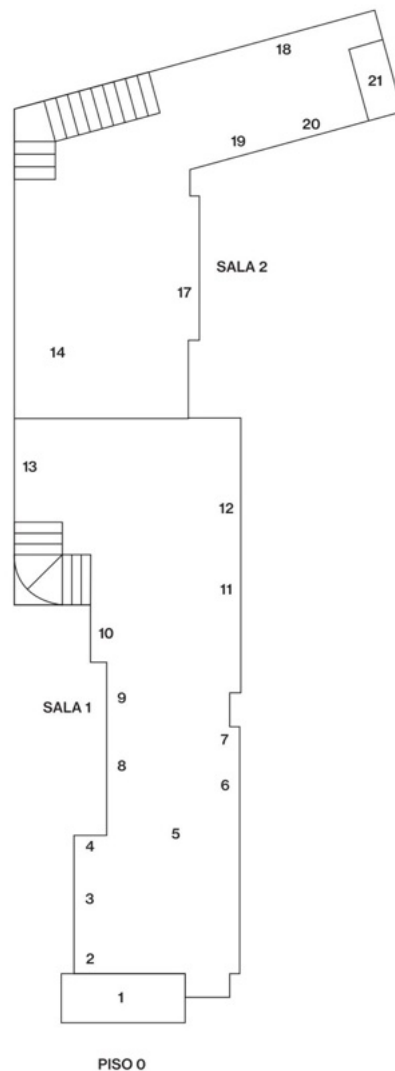
Santana foi premiada com inúmeros prémios, entre os quais o Hopper Prize, Prémio NOVO BANCO, Ducato Prize e Fundação Calouste Gulbenkian-Délégation en France. Foi também nomeada para os prémios Fundação EDP e Sovereign Art Award. As suas próximas residências artísticas incluem Lower Manhattan City Council (LMCC), e International Studio & Curatorial Program (ISCP), em Nova Iorque, e a sua próxima exposição individual terá lugar nas Oakville Galleries, Ontário.

FERNANDO TRAVASSOS (Coimbra, São Martinho de Árvore, 1990). Vive e trabalha entre Caldas da Rainha e Lisboa. Pós-graduado em Artes Plásticas, na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha (2018). Engajado no desenvolvimento artístico da cidade de Caldas da Rainha, colabora ativamente com associações culturais como *Eletricidade Estética* e *Grémio Caldense*.

O seu trabalho desenvolve-se essencialmente através do Desenho e da Pintura. Nas suas obras, as duas disciplinas tanto se contaminam como se separam. Revezam-se, às vezes, num mesmo gesto. Diferentes técnicas são exploradas, colecionadas e revisitadas, colocadas em cena. Ritmos e forças dirigem as cores, linhas e manchas no seu imaginário de emoções e referências, num limiar entre a figuração e a abstração. Expõe regularmente desde 2011.

YE XE (n. China) vive e trabalha em todos os lugares. A sua prática envolve diversos registos visuais, explorando conceitos de realidade, percepção, energias e os mecanismos da linguagem. Focando-se principalmente em pintura e escultura – ou na interseção entre as duas –, o trabalho de Xe desdobra-se num espectro materialista através de diversos meios.

- 1 Henrique Loja, *guest (after-life)*, 2024
Ferro, 100 x 80 x 25 cm (aprox.)
- 2 Francisco Pedro Oliveira, *Casa nº4*, 2024
Escória de Ferro, 25 x 20 x 15 cm
- 3 Henrique Loja, *salt beer*, 2022
Algodão, alumínio, bijuteria, óleo sobre tela, 24 x 12 cm
- 4 Francisco Pedro Oliveira, *Ó*, 2025
Escória de Ferro, vidro, 40 x 35 x 25 cm
- 5 Martinha Maia, *Ação confusa ou torção*, 2022
Ráfia entrelaçada em vime, 260 x 158 cm
- 6 Rudi Brito, *Heavy Water*, 2025
Esmalte e acrílico sobre madeira, 57 x 57 cm
- 7 Francisco Pedro Oliveira, *Fogo, Força, Formiga*, 2024
Escória de ferro, folha dourada, 20 x 25 x 15 cm
- 8 Henrique Loja, *meia-vida*, 2024
Esmalte vítreo sobre cobre, 14 x 9 cm
- 9 Rudi Brito, *Chambre*, 2025
Esmalte e acrílico sobre madeira, 57 x 57 cm
- 10 Rudi Brito, *Heavy Furniture*, 2025
Esmalte e acrílico sobre madeira, 57 x 57 cm
- 11 Fernando Travassos, *Sem título*, 2024
Óleo sobre papel, 65 x 50 cm
- 12 Fernando Travassos, *Sem título*, 2024
Óleo sobre papel, 145 x 100 cm
- 13 Ye Xe, *Heavy Water*, 2023
Óleo sobre tela, 220 x 70 x 4 cm
- 14 Andreia Santana, *There is no Dreams Underneath My Pillow (4th District)*, 2024
Vidro soprado, alumínio, corrente de metal, meias, 30 x 70 x 50 cm
- 15 Henrique Loja, *富*, 2024
Esmalte vítreo sobre cobre, 14 x 9 cm
- 16 Andreia Santana, *LIFT*, 2024
Vidro soprado, alumínio, 21 x 49 x 17 cm
- 17 Ye Xe, *Wh*, 2023
Silicone e Pigmento sobre tela, 32 x 25 x 4,5 cm
- 18 Francisco Pedro Oliveira, *Equilíbrio*, 2024
Chapa de latão, solda de ferro, 64,3 x 42,2 cm
- 19 Virgínia Mota, *A cabeça sob a terra*, 2025
Óleo sobre tela, argila crua, dimensões variadas
- 20 Virgínia Mota, *A cabeça sob a terra*, 2025
Óleo sobre tela, 119 x 84 x 2 cm
- 21 Virgínia Mota, *A cabeça sob a terra*, 2025
Argila cozida e crua, guache, 43 x 21 cm (cada)



- 22 Fernando Travassos, *Sem título*, 2025
Óleo sobre tela, 140 x 110 cm
- 23 Francisco Pedro Oliveira, *Nem subir tão alto, nem descer tão fundo*, 2024
Escoria de ferro, vidro, folha dourada, kambala escura, 2x cavaletes de pintura modificados, 110 x 130 x 70 cm
- 24 Ye Xe, *Comfortably numb (tourist's benefit)*, 2023
Silicone e pigmento sobre tela, 30 x 25 x 4 cm
- 25 Martinha Maia, *Obtuso IV*, 2010
Arame, lã e cimento, dimensões variadas
- 26 Rudi Brito, *Somnolence and remove (Sonata Aguarrás)*, 2025
Acrílico, esmalte carvão e papel sobre tela, 153 x 170 cm
- 27 Henrique Loja, *salt bar*, 2025
Algodão, gesso, espuma, tinta spray, objetos encontrados, 70 x 40 cm
- 28 Andreia Santana, *Teia*, 2024
Vidro, cota de malha, sinos, tinta, 89 x 43 cm
- 29 Francisco Pedro Oliveira, *Ensaio para Forma Primeira (Olho Gordo)*, 2025
Chapa de ferro temperada, soldada e riscada, 100 x 51 cm

