

DM

**Em Esquadria - Uma Juventude em Construção**  
Contributos para a dinamização artística e cultural  
dos jovens na Região Autónoma da Madeira

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Laura de Freitas**

MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL



UNIVERSIDADE da MADEIRA

*A Nossa Universidade*

[www.uma.pt](http://www.uma.pt)

setembro | 2018

**Em Esquadria - Uma Juventude em Construção**  
Contributos para a dinamização artística e cultural  
dos jovens na Região Autónoma da Madeira  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Laura de Freitas**  
MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL

ORIENTADOR  
António Carlos Jardim Valente



## **Agradecimentos**

Começo por agradecer à minha família pelo apoio em toda a minha vida, especialmente nesta fase académica.

Um agradecimento especial ao Professor Carlos Valente por toda a sua disponibilidade, apoio e orientação no decorrer deste trabalho.

E, por fim, agradeço do fundo do coração a todos os jovens escuteiros envolvidos (marinheiros e companheiros) – Castanheta, Coral, Enguia, Espadarte, Estrela-do-Mar, Gaiivota, Lula, Mero, Ouriço-do-Mar, Peixe Dourado, Peixe Néon, Peixe Voador, Piranha e Sardinha – bem como à chefia, aos dirigentes Silvano Rodrigues, Mara Luís, Andreia Castro e António Castro, pelo auxílio prestado no desenrolar deste projeto.



## **Resumo**

Esta investigação parte da potencial relação entre a escultura, a natureza e a juventude, relação essa que até agora não foi explorada no contexto investigativo nacional. Deste modo, é fundamental compreender como pode a escultura contribuir para o desenvolvimento do jovem como indivíduo criativo, autónomo e atento às questões culturais e ecológicas. Nesta linha de pensamento, importa não só refletir-se sobre as noções escultóricas, como também conhecer e perceber como as políticas culturais, em vigor nos últimos anos, e as iniciativas na área da gestão cultural influenciam, direta ou indiretamente, os jovens portugueses.

Estas questões constituem os alicerces do projeto exploratório *EM ESQUADRIA*, uma proposta prática que tem como finalidade suscitar o interesse informal pela escultura e pela arte no jovem. Esta ação, desenvolvida para jovens escuteiros madeirenses com idade entre os catorze e vinte anos, passa por uma visita à galeria Porta 33, pela elaboração de propostas escultóricas e pela exposição que contextualiza o projeto, e que depois demonstra todo o processo criativo dessas propostas.

Em suma, esta dissertação visa aprofundar conceitos como escultura, espaço, paisagem, natureza, jovens e arte, articulando a teoria (a investigação) com a prática (o projeto). Sendo a questão central, no contexto da gestão cultural, “como aproximar os jovens à arte através da natureza?”, procura-se, por meio deste projeto, dar algumas possibilidades de resposta. Com isto, tenciona-se indagar de que forma a escultura contemporânea, e arte em geral, podem contribuir para a construção da juventude, na atualidade.

**Palavras-chave:** arte, gestão cultural, escultura, natureza, juventude, escutismo.

## **Abstract**

This investigation is based on the potential relationship between sculpture, nature and youth, which has not been fully exploit in the Portuguese academic context, until now. Therefore, it is vital to understand how could sculpture contribute to the development of the young as a creative, autonomous individual who is concerned with cultural and ecological issues. In this line of thought, it is important not only to reflect on the sculpture concepts, but also to get to know and understand how the cultural policies, in force in the last few years, and the initiatives in the spectrum of cultural management affects, directly or indirectly, the Portuguese youth.

These issues found the basis of the exploratory project *EM ESQUADRIA* (“Square Lashing”), an applied proposition with the purpose of raising a casual interest in sculpture and art in young people. This action, developed for Madeiran scouts with ages between fourteen and twenty, goes through a visit to the gallery Porta 33, an elaboration of sculptural proposals and an exhibition that contextualizes the project, and that showcases the entire creative process of those proposals.

In short, this research seeks to deepen concepts such as sculpture, space, landscape, nature, youth and art, articulating the theory (the investigation) with the application (the project). Being that the central question, in the context of cultural management, “how to bring young people closer to art through nature?”, we try to give some answers athwart this project. With this, it is intended to examine how contemporary sculpture, and art in general, could contribute to the construction of youth, in the present-day.

**Keywords:** art, cultural management, sculpture, nature, youth, scouting.

## Índice

Agradecimentos .....	i
Resumo .....	iii
Abstract.....	iv
Índice De Figuras.....	vi
Introdução .....	1
Capítulo I – Revisão Da Literatura .....	5
1. A Gestão Cultural E A Juventude.....	5
1.1. A Política Cultural No Contexto Português .....	8
1.2. Educação Pela Arte.....	17
1.2.1. O Jovem E O Museu De Arte .....	22
1.2.2. O Jovem, A Sustentabilidade E A Criação Artística .....	24
2. Escultura: Conceitos E Noções.....	27
2.1. Elementos Da Linguagem Escultórica .....	31
2.2. A Escultura E O Espaço .....	35
2.3. Possibilidades Geométricas .....	43
2.4. A Escultura E A Natureza .....	50
2.5. A Escultura E Outras Artes .....	60
2.5.1. A Pintura Como Ponto De Partida.....	61
2.5.2. Escultura E Arquitetura: Uma Relação De Cumplicidade.....	64
2.6. Escultura: Uma Arte Para A Comunidade.....	71
Capítulo II – Proposta De Implementação Prática.....	73
1. Arte E Natureza: O Papel Do Escutismo .....	73
1.1. EM ESQUADRIA (Projeto Exploratório).....	79
1.1.1. (Re)Introdução Ao Meio Artístico.....	81
1.1.2. Realização Das Propostas Escultóricas.....	87
1.1.3. Exposição: 25 ANOS A NAVEGAR .....	88
1.1.4. Exposição: EM ESQUADRIA .....	92
1.1.5. Análise Do Projeto Executado .....	95
1.1.6. Possibilidades Futuras.....	97
Conclusão.....	99
Bibliografia .....	103
Webgrafia.....	105

Anexos .....	109
1. Figuras .....	111
2. Tabelas .....	118
3. Apresentação (Slideshow) .....	119
4. Atividades .....	123
5. Exposições .....	145

## Índice de Figuras

Figura 1 - Pássaro no Espaço, 1928, Brancusi. ....	30
Figura 2 - Untitled (Mirrored Boxes), 1965, Robert Morris. ....	30
Figura 3 - Spatial Composition, 1929, Katarzyna Kobro.....	32
Figura 4 - Dimension, 2004, John McCracken. ....	32
Figura 5 - Copper-Magnesium Alloy Square, 1969, Carl Andre. ....	33
Figura 6 - Early One Morning, 1962, Anthony Caro. ....	35
Figura 7 - Incomplete Open Cube 9-2, 1974, Sol Lewitt. ....	35
Figura 8 - O Beijo, 1884, Rodin.....	39
Figura 9 - Mulher Andando, 1912, Archipenko.....	41
Figura 10 - Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço, 1912, Boccioni. ....	41
Figura 11 – Cabeça Construída Nº. 1, 1915, Naum Gabo.....	42
Figura 12 - Untitled, 1969, Donald Judd.....	42
Figura 13 - Monumento à IIIª Internacional, 1919, Tatlin. Reconstrução, 1979, Centro Pompidou, Paris.....	44
Figura 14 - Quadrado Negro, 1915, Malevich. ....	46
Figura 15 - V ( <i>Mid-Scale</i> ), 1973, Ronald Bladen. Alumínio pintado. Loretta Howard Gallery, Nova Iorque. ....	46
Figura 16 - 2 as 3 and Some Too, 1997-98, Liz Larner. ....	47
Figura 17 - Grayscale, 2000, Evan Holloway. ....	47
Figura 18 - Seduction / Destruction, 1993, Teresa Vasconcelos. Esudo para instalação (detalhe). Koppelman Gallery, Aidekman Arts Center, Boston.....	48
Figura 19 - Escultura comemorativa dos 500 anos da fundação do concelho da Ponta do Sol, 1994, Amândio de Sousa. Betão e cascata de água. Fotografia de Pedro Moço. Ponta do Sol. ....	49
Figura 20 - Derivações, 2016, Amândio de Sousa. 16 peças de metal banhado de prata e de madeira lacada. Escultura e desenho. Fotografia com o artista. Fotografia: Departamento de Arte e Design, UMa. Ordem dos Arquitetos, Funchal. ....	49
Figura 21 - Sculpture with Colour (Deep Blue and Red), 1940, Barbara Hepworth. Gesso e fio pintado. TATE Gallery, Liverpool.....	53

Figura 22 - Spiral Jetty, 1970, Robert Smithson, Utah. ....	56
Figura 23 - Labirinto, 1974, Robert Morris. Filadélfia. ....	56
Figuras 24 e 25 - Perimeters/Pavilions/Decoys, 1977-78, Mary Miss. (Fotografia) Nassau County Museum of Art, Nova Iorque. ....	57
Figura 25 - Perimeters/Pavilions/Decoys, 1977-78, Mary Miss. (Fotografia) Nassau County Museum of Art, Nova Iorque. ....	57
Figura 26 - Desvio, 1970-72, Richard Serra. Ontário. ....	58
Figura 27 - Secant, 1977, Carl Andre. Madeira de abeto. (Fotografia) Nassau County Museum of Art, Nova Iorque. ....	58
Figura 28 - Abraço com a Natureza, 1985, João Antero. (madeira e metal, 265 x 95 x 65 cm). ....	59
Figura 29 - Memória / Passagem, 1988, João Antero. (madeira e ferro, 308 x 95 x 82 cm). ....	59
Figura 30 - Uma floresta para os teus sonhos, 1970, Alberto Carneiro. Troncos de pinho, dimensões variáveis. ....	59
Figura 31 - Carrousel Pierrot, 1913, Archipenko. ....	61
Figura 32 - Cadeira Azul e Vermelha, 1923, Gerrit Rietveld. Madeira pintada. Museum of Modern Art, Nova Iorque. ....	61
Figura 33 - Paralelamente, 2016-2017, Amândio de Sousa e Jorge Pinheiro. Exposição de escultura e pintura. MUDAS, Calheta. ....	63
Figura 34 - Pormenor de uma peça, Paralelamente, 2016-2017, Amândio de Sousa e Jorge Pinheiro. Exposição de escultura e pintura. MUDAS, Calheta. ....	63
Figura 35 – Architecton Alfa (série de 70), 1923, Kasimir Malevich. ....	65
Figura 36 - Spin Out (for Robert Smithson), 1973, Richard Serra. Kröller Müller Museum, Otterlo. ....	66
Figura 37 - Gazebo for two Anarchists: Gabriella Antolini and Alberto Antolini, 1992, Siah Armajani. ....	67
Figura 38 - <i>South Passage</i> , 2005, Anthony Caro. ....	67
Figura 39 - Treppe, 2003, Stefan Kern. ....	68
Figura 40 - Maison Tropicale, 2007, Ângela Ferreira. ....	69
Figura 41 - Endeavours watchtower for the Fourth, 2006 Internationale, 2006, Kai Schiemenz. ...	70
Figura 42 - Homenagem a José de Azeredo Perdigão, 1997, Pedro Cabrita Reis. ....	70
Figura 43 - Pavillon de Vin, 2011, Joana Vasconcelos. ....	72
Figura 44 - 7000 Oak Trees, 1982, Joseph Beuys. Museu Fridericianum. ....	72
Figura 45 - Edificação do Conhecimento, 2016, Laura de Freitas e Ana Ferreira. (Dimensões: 4m x 3m x 2m) Exposição Arte no Campus: Diálogos com a Arquitetura. Fotografia de Marco Teixeira. Universidade da Madeira, Funchal. ....	82
Figura 46 - Instalação, 1964, Robert Morris, Green Gallery. ....	111
Figura 47 - Paisagem Não-paisagem, 2016, Fernanda Fragateiro. 9 intervenções em bancos de jardim. Aço inox polido BA. Dimensões variáveis. © FCG/MCG. Foto: Carlos Azevedo. ....	111
Figura 48 - Chalk Stones Trail, 2002, Andy Goldsworthy. ....	111
Figura 49 - Anne Truitt Sculpture (1962-2004), 2010, Anne Truitt, instalação. ....	111

Figura 50 - Four Trapezoids as Two Rectangles III, 1986, George Rickey.....	111
Figura 51 - Vénus de Willendorf, c. 24000-22000 aC, Escultura em calcário. Áustria.....	111
Figura 52 - Miquerinos e esposa. Império Antigo, c. 2400 a.C., Egito.....	112
Figura 53 - O Laocoonte, séc. I a.C. Período Helenístico, Grécia. ....	112
Figura 54 - Capitel Da Igreja De Saint Pierre, séc. XII, França.....	112
Figura 55 - Estátuas colunares, Catedral de Chartres, séc. XIII.....	112
Figura 56 - Pietà, 1499, Michelangelo. Vaticano.....	112
Figura 57 - O Extase de Santa Teresa, 1652, Bernini. Roma.....	113
Figura 58 - O Cavalo, 1914, Duchamp-Villon.....	113
Figura 59 - Untitled, 1965-66, Ronald Bladen. Madeira pintada. MoMA, Nova Iorque.....	113
Figura 60 - Swannanoa, 2002, Anne Truitt.....	113
Figura 61 - Tilted Arc, 1981, Richard Serra. Nova Iorque.....	114
Figura 62 - Monumento ao Futebol, 1969, Amândio de Sousa. Escultura em bronze. Camacha, Santa Cruz.....	114
Figura 63 - Derivações, 2016, Amândio de Sousa. 16 peças de metal banhado de prata e de madeira lacada. Escultura e desenho. Fotografia com o artista. Fotografia: Departamento de Arte e Design, UMa. Ordem dos Arquitetos, Funchal.....	114
Figura 64 - Cactus Project, 2001, Laura Cinti.....	114
Figura 65 - Corredor, 1969, Nauman. Vídeo-performance, Museu Guggenheim, Nova Iorque....	114
Figura 66 - A Line in Scotland, 1981. Richard Long. (Fotografia) TATE Britain.....	114
Figura 67 - Paralelamente, 2016-2017, Amândio de Sousa e Jorge Pinheiro. Exposição de escultura e pintura. MUDAS, Calheta.....	115
Figura 68 - Paralelamente, 2016-2017, Amândio de Sousa e Jorge Pinheiro. Exposição de escultura e pintura. MUDAS, Calheta.....	115
Figura 69 - Pormenor de uma peça, Paralelamente, 2016-2017, Amândio de Sousa e Jorge Pinheiro. Exposição de escultura e pintura. MUDAS, Calheta.....	115
Figura 70 - Paralelamente, 2016-2017, Amândio de Sousa e Jorge Pinheiro. Exposição de escultura e pintura. MUDAS, Calheta.....	115
Figura 71 - Model for na Endless House, 1959, Frederick Kiesler. Cimento e arame. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.....	115
Figura 72 – Porta do Beijo, (Târgu Jiu), 1938, Brancusi.....	115
Figura 73 - Coluna Sem Fim, (Târgu Jiu), 1937-38, Brancusi.....	115
Figura 74 - Fountain of Light, 2007, Ai Weiwei & Fake Studio.....	116
Figura 75 - <i>Redan</i> , 1964, Carl Andre.....	116
Figura 76 - Stairway to Heaven, 2001, Didier Fiuza Faustino. Castelo Branco.....	116
Figura 77 - 7000 Oak Trees, 1982, Joseph Beuys. Museu Fridericianum.....	116
Figura 78 - 7000 Oak Trees, 1982, Joseph Beuys. Museu Fridericianum.....	116

Figura 79 - Edificação do Conhecimento, 2016, Laura de Freitas e Ana Ferreira. (Dimensões: 4m x 3m x 2m). Exposição Arte no Campus: Diálogos com a Arquitetura. Fotografia de Marco Teixeira. Universidade da Madeira, Funchal.....	116
Figura 80 - Edificação do Conhecimento, 2016, Laura de Freitas e Ana Ferreira. (Dimensões: 4m x 3m x 2m) Exposição Arte no Campus: Diálogos com a Arquitetura. Fotografia de Marco Teixeira. Universidade da Madeira, Funchal.....	117
Figura 81 - <i>Modelo de Universo</i> , 2012, Raquel Feliciano (Espelhos e silicone, 40x40x40cm). Porta 33, Funchal.....	117
Figura 82 - <i>Modelo de Universo</i> , 2012, Raquel Feliciano (Espelhos e silicone, 40x40x40cm). Vista do interior. Porta 33, Funchal.....	117
Figura 83 - <i>Holocracia</i> , 2012, Raquel Feliciano (Madeira cola e tinta acrílica, 43x43x43cm). Porta 33, Funchal.....	117
Figure 84 - O Céu e a Terra (os Amantes), 2012, Raquel Feliciano (Madeira e prova de brometo de prata em papel baritado, 60x60x25cm). Porta 33, Funchal.....	117
Figura 85 - Pequena pirâmide de ouro, 2012, Raquel Feliciano (Madeira, colas e folha de ouro, 22x22x15,5cm). Porta 33, Funchal.....	117
Figure 86 - S/ título, 2012, Raquel Feliciano (Aguarela sobre cartão-madeira, 42x42x27cm). Porta 33, Funchal.....	117

## Introdução

Na arte, são muitas as vertentes que se ligam à natureza, desde a pintura e escultura à instalação. Neste sentido o tema escolhido para esta dissertação é a relação entre a escultura, a natureza e a juventude. Este tema é, no nosso entender, inovador, no sentido em que ainda não se relacionou diretamente estes conceitos no contexto investigativo nacional, existindo apenas estudos que relacionam os jovens à arte ou à natureza, nomeadamente um deles que relaciona a arte, as crianças e a natureza, num contexto de educação de infância.

Com o título *EM ESQUADRIA: Uma Juventude em Construção – Contributos para a dinamização artística e cultural dos jovens na Região Autónoma da Madeira*, quis-se demonstrar, primeiramente, uma relação entre a arte e os jovens na atualidade, abordando algumas problemáticas, sendo elas: como as políticas culturais e a gestão da cultura, em especial, da arte, influenciam a vida e o desenvolvimento do jovem? qual a sua relação e ponto de vista à cerca do museu de arte? a arte como meio de expressão na juventude; a sustentabilidade e a criação artística no contexto juvenil; e, finalmente, a contribuição da expressão artística para o desenvolvimento pessoal do jovem. Para além disto, procurou-se explorar, também, o universo da escultura do século XX, com especial atenção à prática escultórica contemporânea, estabelecendo um vínculo entre esta, o espaço, a paisagem e a natureza – quer como fonte de materiais, quer como fundamento. Por forma a corroborar esta primeira relação, desenvolveu-se um projeto de cariz exploratório intitulado de *Em Esquadria*. Neste projeto observou-se a criatividade de um grupo de jovens com idades compreendidas entre os catorze e os vinte, nomeadamente escuteiros do agrupamento 216 do Corpo Nacional de Escutas, situado na freguesia de São Martinho, Funchal.

Esta investigação tem como finalidade primária explorar formas de como a escultura e, assim, a arte, podem contribuir para o desenvolvimento do jovem como indivíduo criativo, autónomo e sensibilizado para as questões culturais e ecológicas. No seguimento deste propósito, é importante refletir sobre noções escultóricas. Entre estes conceitos é essencial analisar o papel da geometria na escultura, a partir do século XX, perceber como a escultura interage com o espaço, investigar a interação entre a arte e a paisagem natural (importância da *Land Art*), abordar o modo como a pintura se pode transpor para a escultura, bem como

estabelecer uma relação clara entre elementos escultóricos e arquitetónicos, tendo em conta a importância da sua inserção no espaço. Do mesmo modo é fundamental conhecer e perceber como as políticas culturais, em vigor nos últimos anos, e as iniciativas na área da gestão cultural influenciam, direta ou indiretamente, os jovens portugueses. Com isto, não só é crucial explorar a relação que existe entre o museu e o público jovem, como também interessa destacar a utilização da arte como meio de sensibilização para uma vida sustentável, valorizando sempre a educação pela arte. Assim, por forma a fortalecer a relação entre a juventude e arte, através da natureza, a estimular um interesse mais informal pela arte neste público, na região, e a incentivar o ingresso na área das artes visuais, é necessário criar um conjunto de atividades para os jovens, tendo em conta três palavras-chave: arte, escultura e natureza (especialmente num ambiente exterior).

Posto isto, e antes demais, há que aprofundar conceitos fundamentais relacionados com a escultura, associar a escultura com outras artes, nomeadamente com pintura e arquitetura, estabelecer uma relação entre a arte e a natureza (por exemplo, *Land Art*), não esquecendo o impacto das políticas e da gestão culturais na juventude, com especial atenção à arte, ao museu e à educação pela arte. A partir destes conceitos, podem estabelecer-se relações, por forma a aplicá-los em atividades desenvolvidas para os jovens.

No primeiro capítulo, examinam-se, para além do impacto do marketing e da gestão cultural no público jovem, as várias noções acerca da escultura. Sobre este primeiro ponto, são revistas matérias vinculadas às políticas culturais, ao museu de arte – sendo este um fator importante no interesse cultural do jovem –, à sustentabilidade e criação artística – explorando formas de liberdade artística sustentáveis, ecológica e financeiramente – e, por fim, à educação pela arte. Relativamente à segunda questão, são tratados: conceitos da linguagem escultórica (desde volume e escala à textura); a relação entre a escultura e a noção de espaço, não só como envolvente, mas também como vazio inerente à obra de arte; possibilidades geométricas a serem exploradas pela escultura a partir do século XX, como o minimalismo, o pós-minimalismo e o neoplasticismo; em que medida pode a escultura se relacionar com a natureza, caso da *Land Art* e da escultura orgânica; e a permeabilidade da escultura a outras artes, nomeadamente a pintura e a arquitetura.

Depois de aprofundados estes conceitos, partiu-se para a análise de um estudo de caso, consubstanciado num projeto exploratório, examinando, por fim, os resultados de uma proposta prática, de forma qualitativa (balanço do projeto – o que correu bem? O que correu mal? O que se deve manter? O que se pode melhorar?).

Dessarte, no segundo capítulo, pretende-se aplicar os conhecimentos adquiridos no primeiro capítulo. Por conseguinte, e com ênfase na vertente escultórica, o projeto passa por quatro fases: (re)introdução ao meio artístico, realização das propostas escultóricas, exposição sobre o contexto e processo dessas propostas, e avaliação do projeto. Esta iniciativa, tal como dito anteriormente, destina-se a escuteiros numa fase pré-universitária, e tem como objetivo, para além daqueles que já foram mencionados, viver a arte através da natureza. Isto é, explorar a criatividade dos jovens no contexto de natureza, criando construções a partir de materiais naturais em articulação com a paisagem natural, e mais tarde com a paisagem urbana.

Em suma, esta dissertação visa aprofundar conceitos como escultura, espaço, paisagem, natureza, criatividade, jovens e arte, articulando a teoria (a investigação) com a prática (o projeto). Sendo a questão central, no contexto da gestão cultural, “como aproximar os jovens à arte através da natureza?”, procura-se, por meio deste projeto, dar várias possibilidades de resposta. Com isto, tenciona-se indagar de que forma a escultura contemporânea, e arte em geral, podem contribuir para a construção da juventude, na atualidade.



## Capítulo I – Revisão da Literatura

### 1. A Gestão Cultural e a Juventude

A Gestão Cultural é um fator essencial não só, como o termo indica, para a administração da cultura, num sentido mais lato, como também contribui, direta ou indiretamente, para a produção cultural, podendo obter resultados de qualidade ou não.

Passando às questões associadas à *Animação Sociocultural*, as preocupações desta podem ser consideradas, muitas das vezes, semelhantes ou até coincidentes com aquelas da *Gestão Cultural* – dinamização, preservação e recuperação do património cultural. De acordo com as palavras da UNESCO, esta primeira é definida pelas “práticas sociais que visam estimular a iniciativa e a participação das populações no processo do seu próprio desenvolvimento”<sup>1</sup>. Deste modo, esta implica ações de cariz, não apenas social, mas também cultural e educativo, desenvolvidas junto da comunidade. O ponto onde a *Gestão Cultural* e a *Animação Sociocultural* se podem divergir é no seu processo. A *Gestão Cultural* trata de gerir todas as dimensões de um projeto que se liga a instituições ou associações culturais, e, mais que isso, trata de gerir os meios e os recursos disponíveis, o que pode, de facto, incluir ações de animação. Em contrapartida, a *Animação Sociocultural* trabalha na esfera do indivíduo em comunidade. Algumas das suas dimensões são, por isso, exploradas no projeto que se segue no segundo capítulo (*Em Esquadria*), pois este é concebido para a juventude, num espaço de intervenção rural e urbano, no qual são desenvolvidas ações ligadas à arte e ao ambiente, cultivando relações interpessoais, humanas, comunicativas e educativas. Pelo facto da *Animação* se desenvolver no âmbito da educação não-formal, atualmente, uma das suas preocupações é criar uma independência dos envolvidos face às culturas digitais e virtuais, procurando diminuir o impacto excessivo da *globalização*. Portanto, esta atua no sentido de prevenir a Gestão Cultural de Produto – que trabalha exclusivamente para um *mercado*, pensando apenas na promoção puramente económica de um produto –, investindo na cultura de processo – na gestão de um projeto, de uma ideia, de um aspeto cultural acessível a todos, de forma sustentável.

---

<sup>1</sup> UNESCO, 1997, citada por LOPES, 2006, p. 2.

Como é óbvio, estas questões de quantidade e qualidade a nível da cultura recaem fortemente sobre as novas gerações, e por isso está-se a apostar preferentemente na relação entre a juventude e a cultura como base fundamental do conhecimento, isto em muitos países do Ocidente. Deste modo, o Fórum Europeu da Juventude concebeu em 2009 uma iniciativa por forma a incentivar esta relação, a Capital Europeia da Juventude<sup>2</sup>, descrita como “uma plataforma de organizações juvenis de toda a Europa que inclui as organizações nacionais de juventude Europeias” – no caso de Portugal, o Conselho Nacional de Juventude (CNJ). Em 2018, a cidade eleita foi Cascais, sendo uma cidade em que se procura desenvolver atividades relacionadas com a juventude (nas dimensões cultural, social, política e económica), uma cidade voltada para as políticas de juventude, onde a participação ativa dos jovens assume uma relevância elevada. Ao longo deste ano foram e serão desenvolvidas iniciativas com temas que muito dizem aos jovens, questões como a criatividade e o desenvolvimento pessoal e social, incentivando sempre o intercâmbio entre diferentes cidades da Europa. Assim sendo, a visão que esta edição assume é uma de «cooperação», «comunidade» e «capacitação», linhas estratégicas que procuram a interação juvenil a nível internacional, por meio da participação ativa em prol da inclusão social e da diversidade cultural, incitando a formação formal e não-formal, e proporcionando, assim, competências sociais e profissionais aos jovens envolvidos.

Seguindo a mesma linha de pensamento, o CNJ, no decorrer do Encontro Nacional de Juventude, em março de 2017, desenvolve algumas linhas estratégicas sob o lema *Cultura Para Todos*. Nesta tomada de posição, como assim o definem: “todos têm direito à cultura”<sup>3</sup>. Fala-se em «democratização da cultura», por outras palavras, o direito de todos à fruição e à criação cultural. Faz-se ainda referência à carência financeira sentida no setor cultural, que ocupa apenas 0,2% do Orçamento de Estado – isto, sem contabilizar a percentagem remetida para a RTP – e, por isso, muito aquém das recomendações do CNJ e da UNESCO (1% do Orçamento de Estado). Por fim, refletiu-se também sobre diversos modos de combater a elitização no setor, entre eles um maior investimento no ensino artístico.

---

<sup>2</sup> Cascais, 2018.

<sup>3</sup> Conselho Nacional de Juventude, 2017.

Continuando no tema do elitismo na cultura, verifica-se a existência de uma multiplicidade de pontos de vista. Portanto, segundo o debate *O que é o Elitismo na Cultura?*<sup>4</sup>, levado a cabo pela associação *Acesso Cultura* em novembro de 2016, este tema bifurca-se em duas polaridades: por um lado positivo, as elites podem assumir uma «atitude revolucionária» que se traduz numa abertura e numa preocupação pela elevação intelectual de toda a sociedade, para além de se poderem formar a partir da luta de classes; e por um lado negativo, estas podem adotar uma «atitude reacionária», preocupando-se apenas com a preservação da sua própria intelectualidade, agindo sob uma atitude exclusivista. Este lado negativo das elites resulta, portanto, numa moralização intelectual da produção cultural, tornando-as impermeáveis às influências externas e instigando desigualdade, a nível do acesso tanto à criação cultural como à sua fruição. Isto resulta igualmente na centralização da cultura, ou seja, criando dicotomias como litoral/interior e cidade/ruralidade, estando, e como é evidente, a cidade e o litoral no foco do dinamismo cultural. Dito isto, todas estas questões que correspondem ao lado negativo das elites agem no sentido do «desvirtuamento» da sua função, resultando numa dita “atitude elitista, que tende a forçar uma divisão dos criadores e dos públicos entre a alta cultura e a baixa cultura”<sup>5</sup>. Assim, neste debate é defendida a democratização do conhecimento sob alçada dos diferentes agentes culturais, com uma visão de “descentralização das atividades culturais”<sup>6</sup> e de “práticas de relação com as comunidades e com as entidades que estão geograficamente próximas das instituições culturais”<sup>7</sup>.

Posto isto, as questões do papel da cultura na formação das gerações futuras, da democratização cultural e das elites culturais irão ser exploradas neste ponto, bem como muitas outras, enfatizando a relação entre a cultura e a juventude.

---

<sup>4</sup> Acesso Cultura, 2016.

<sup>5</sup> Acesso Cultura, 2016.

<sup>6</sup> Acesso Cultura, 2016

<sup>7</sup> Acesso Cultura, 2016

## 1.1. A Política Cultural no Contexto Português

Ao se aproximar o fim do século XX, foram muitas as questões revistas no sector cultural português, e foram muitas as referências à necessária “aproximação entre a investigação e a intervenção”<sup>8</sup> neste sector.

Quanto à intervenção do Estado na Cultura, subsistem muitas tensões entre os políticos e os investigadores, resultando em debates que se dividem entre o intervencionismo e a liberalização. Existem, portanto, duas linhas de pensamento que são importantes destacar aqui. Segundo Maria Santos<sup>9</sup>, a primeira é conhecida como «corrente maniqueísta», marcada pelo conflito entre o sector público e o sector privado. A alternativa redutora que advém desta corrente apresenta o Estado como uma entidade abstrata que se impõe sobre o “mercado”, neste caso, sobre os cidadãos. Aqui é visível um serviço público desinteressado que omite, claramente, a complexidade existente entre este e o mercado. Por outro lado, a «corrente conciliatória» age pelo reconhecimento do intercâmbio entre os dois sectores. Existe, então, uma maior atenção a esta dialética, bem como ao binómio dinheiro/cultura. Santos destaca ainda a deslocação de estratégias entre os diferentes sectores: o sector privado importa a responsabilidade social do sector público; o sector empresarial vai buscar a gratuitidade da criação cultural e artística ao sector cultural; e o sector cultural emprega a racionalidade económica e a eficácia das técnicas de gestão organizacional provenientes do sector empresarial. Dito isto, com o final do século, são muitas as transformações no campo da cultura. Por exemplo, a *democratização da cultura* passa a designar-se *democratização cultural*. Neste momento em particular, a ação cultural liga-se então ao quotidiano, passando a englobar aspetos de inovação e experimentação que vão além da vulgarização das aclamadas artes clássicas. E, para além disto, o poder, que era anteriormente detido pelos agentes culturais, transferiu-se para o povo.

Na esfera da política cultural diretamente relacionada com a juventude, o que era uma preocupação no final do século XX, em Portugal, já não se trata de uma realidade. Na atualidade, os tempos livres são escassos. Entre a escola, o desporto e a obsessão pelas

---

<sup>8</sup> SANTOS, 1991, p. 991.

<sup>9</sup> SANTOS, 1991.

atividades extracurriculares, os jovens pouco tempo têm nas suas mãos. A verdade é que não são muitos os jovens portugueses que intuitivamente se voltem para as diversas áreas abarcadas pelo campo cultural, nos seus poucos tempos livres. Numa era reinada pela *globalização*, a indústria do entretenimento vem em primeiro lugar na mentalidade dos jovens. Para além dos que estudam as diferentes disciplinas inerentes à esfera cultural, só aqueles que no seio familiar têm bons hábitos, e daí, boas relações com a cultura, é que possuem essa intuição. Por isso, as políticas culturais têm de considerar os adultos de amanhã. Para este efeito, deve-se apostar na educação, seja ela formal ou não-formal. Por exemplo, no ensino formal os hábitos culturais devem estar sempre presentes, mais ainda quando a cultura não exerce o papel principal em determinados percursos formativos (caso do ensino secundário e profissional). Por outro lado, no que concerne aos organismos culturais que exercem a educação não-formal, há que persistir nas relações com a escola, para além das redes sociais, por forma a estabelecer uma relação com os jovens locais.

Ao virar do século, são realizadas tentativas para reforçar o plano cultural, por meio de políticas culturais dentro do *III Quadro Comunitário de Apoio* (2000-2006). Nasce então o *Programa Operacional da Cultura*, onde se evidencia a importância da sua aplicação na política nacional. Em outubro de 2013, é realizado também o Inquérito Eurobarómetro. Neste inquérito, são destacados o crescente desinteresse pela literatura e uma diminuição da taxa de participação em atividades culturais, em Portugal. É um facto que desde 2007 os europeus têm vindo a mostrar cada vez menos interesse pela cultura. Tanto que Portugal, juntamente com Chipre, mostra que apenas 6% da população afirma ter uma participação cultural elevada ou muito elevada, ocupando o penúltimo lugar da tabela. Por isso, nos últimos anos, a UNESCO tem desempenhado um papel crucial na incrementação dos hábitos culturais nos mais jovens.

Quanto ao tema das redes culturais nacionais, existe agora uma maior cooperação entre agentes culturais e, assim, mais parcerias. Fala-se numa *Rede Nacional de Cultura*, uma rede onde subsiste a circulação de uma oferta regular pelos agentes. No entanto, Carlos de Sousa aponta algumas razões para a sua inexequibilidade:

Algumas [razões], seguramente têm a ver com as próprias instituições, com as próprias associações, com os próprios criadores, que não estão preparados também para esse esforço, porque isto exigia de facto um esforço muito grande e isso foi consequência directa do desinvestimento na cultura que a nível do governo central foi sendo feito sistematicamente a partir de 2002.<sup>10</sup>

Este desinvestimento por parte do Estado desencadeia, portanto, o distanciamento da população portuguesa relativamente à cultura. Para além disto, estas redes resultam muitas vezes na «viciação do sistema», nas quais as «afinidades» e as «redes paralelas» subsistem, onde os mesmos intervenientes se prenunciam na programação, recorrendo aos mesmos locais de sempre. Por exemplo, a atribuição de subsídios pela DGArtes apresenta sempre os mesmos agentes no topo de cada sector, o que faz questionar a qualidade da cultura que se produz. Prosseguindo, o atual Secretário de Estado da Cultura, Miguel Honrado, em entrevista com Carlos de Sousa, em 2013, chega a afirmar que “as redes que existiram em Portugal, aquelas que nós podemos designar como redes foram sempre objeto (...) de uma relação informal entre os seus membros”<sup>11</sup>, pois não se tratavam de redes institucionalizadas. Honrado menciona ainda duas redes institucionais, a Rede Portuguesa de Museus e a Rede de Leitura Pública das Bibliotecas, redes que agiam mais sobre a programação, visto serem lideradas por programadores que estavam na direção desses espaços. Relativamente à Rede Portuguesa de Museus, criada em 2000 sob alçada do Instituto Português de Museus – agora integrado na Direção-Geral do Património Cultural, o que levou ao término de muitas das suas dinâmicas –, esta sofreu grandes reduções no que diz respeito aos organismos de Estado que asseguravam essa rede. Atualmente, esta rede possui 149 museus, que se destacam pelas suas atividades educativas e culturais, dos quais cinco instituições madeirenses fazem parte. São elas: a Casa Colombo – Museu do Porto Santo, a Casa-Museu Frederico de Freitas, o MUDAS. Museu de Arte Contemporânea da Madeira, o Museu de Arte Sacra do Funchal e o Museu Etnográfico da Madeira<sup>12</sup>. Deste modo, é imperativo que haja um esforço redobrado na tentativa de estabelecer relações de cooperação, visto que estas redes assumem uma elevada importância em países de pequena dimensão, como Portugal. Aqui o fenómeno da *globalização* vem atenuar os efeitos de fronteira, fomentando a colaboração entre países com escala semelhante e, por isso, dissolvendo relações antagonistas.

---

<sup>10</sup> DE SOUSA, 2013, p. 42.

<sup>11</sup> Miguel Horando, em entrevista com DE SOUSA, 2013, p. 43.

<sup>12</sup> Photographia – Museu “Vicentes” encontra-se na lista, no entanto, por ainda estar encerrado, não foi incluído – apesar da sua reabertura apontar para fevereiro de 2019.

Agora, depois do desmantelamento do Ministério e da Secretaria de Estado há uns anos, estas voltaram sob alçada de Luís Filipe Castro Mendes e Miguel Honrado, respetivamente. Poucos anos antes desta tomada de posse, em 2014, surgiu o plano de estudos *Cultura 2020*<sup>13</sup>, sob o pulso do Gabinete de Estatística, Planeamento e Avaliação Culturais (GEPAC), por forma a efetuar um diagnóstico e servindo de apoio à governação nos sectores cultural e criativo até 2020. Estes estudos congregam, assim, diferentes perspetivas, incluindo estudos de sete universidades e de três empresas de consultoria do país, por exemplo o estudo de Dr. Nuno Vitorino, da Megaloci – Plataforma Empresarial e Território, Lda, intitulado de *Criação de Instrumentos Financeiros para Financiamento e Investimento na Cultura, Património e Indústrias Culturais e Criativas* (2014). Este, e os restantes estudos abrem caminho para uma nova gestão da cultura, agora cabe, não só ao Estado cumprir os seus compromissos, como também aos agentes culturais independentes se servirem destas análises. Isto, porque a desresponsabilização no campo cultural tem resultado na:

(...) destruição e perversão do princípio de serviço público e na asfixia financeira do sector, provocada pelo subfinanciamento crónico. No desmantelamento, redução, e desqualificação dos serviços; na centralização e agregação burocrática das instituições; na secundarização e esvaziamento de objetivos.<sup>14</sup>

Esta desresponsabilização do Estado provoca, conseqüentemente, a mercantilização e a elitização da cultura – no seu lado exclusivista. Visto que a “«austeridade» na cultura não só ameaça destruir o que já existe, destrói o que fica impedido de existir”<sup>15</sup>, cabe ao serviço público garantir o direito ao acesso de toda a população à criação e à fruição cultural. Isto, porque a cultura é um elemento chave na formação da consciência da *Identidade Nacional*, desempenhando um papel fundamental na valorização do património futuro.

A verdade é que a relação entre a cultura e o poder sempre confrontou dois lados do sistema, e não nos referimos apenas ao papel quase puramente «político-administrativo» do Estado. Apesar deste ser o principal agente no panorama cultural, o Estado partilha o palco com o Mercado e com a Sociedade Civil. Sobre a política cultural, na sua generalidade, Tiago Mendes destaca três dimensões principais: “políticas de reprodução da identidade cultural;

---

<sup>13</sup> GEPAC, 2014

<sup>14</sup> DE SOUSA, 2013, p. 59.

<sup>15</sup> DE SOUSA, 2013, p. 60.

políticas de alargamento e consolidação de públicos; e políticas de apoio à criação artística e de regulação/posicionamento dos agentes do campo”<sup>16</sup>. Sobre a primeira, o Estado assume aqui o papel de mediador, combinando os diferentes interesses e valores da população, devido à fragmentação e diversidade próprias de uma sociedade, e em prol da *Identidade Cultural Nacional* – onde existe uma consonância intercultural. Por outro lado, a segunda aponta diretamente para a questão dos públicos:

Esta ambição de fazer chegar a cultura a todos (que remete para o conceito de democratização cultural) – ultrapassando as barreiras que representam a concentração territorial de equipamentos culturais, o défice dos níveis de capital cultural, as clivagens sociais e económicas que condicionam o acesso aos textos e práticas, ou o desinteresse por essas mesmas práticas – consoma-se numa série de intenções que marcam a dimensão retórica das políticas.<sup>17</sup>

Esta intenção utópica pode parecer absurda. No entanto, isto não é razão para deixar de parte as tentativas que permitem e facilitam o acesso aos fenómenos culturais, do maior número de portugueses possível. Daí a importância do reforço da educação artística na formação de futuros públicos (os jovens), do alargamento das práticas culturais a um maior número de pessoas, bem como da diversificação e da intensificação destas dinâmicas. Para além disto, também o incentivo à criação artística e cultural contribuem para o alcançar dessa intenção – no sentido em que esta é tomada como iniciativa pelos cidadãos, sendo o Estado o responsável pela descentralização destas práticas. Por fim, a terceira indica o Estado como o principal agente na produção e na circulação da criação cultural, cabendo ao Mercado e à Sociedade Civil assegurar o reequilíbrio do poder e compensar as lacunas, o que leva ao constante conflito entre os três principais atores e à dicotomia público/privado.

Retomando a questão levantada por Santos, a tensão entre políticos e investigadores, - tal como Tony Bennett<sup>18</sup> afirma – existe uma elevada expectativa de os *Estudos Culturais* serem relevantes para os agentes políticos. Esta é, por conseguinte, a opinião generalizada que visa incorporar a política nos *Estudos Culturais*, em função da interdisciplinaridade. Contudo, são muitos os estudiosos que, em alternativa, defendem a independência destes face às restantes áreas de estudo. Esta impermeabilização resulta, assim, numa visão da relação entre

---

<sup>16</sup> MENDES, 2016, p. 8.

<sup>17</sup> MENDES, 2016, p. 9.

<sup>18</sup> Tony Bennett (1992), citado por MENDES, 2016, p. 6.

a cultura e o poder a uma escala «macro» - para a generalidade que constitui a sociedade. Deste modo, é imperativo realçar que o sector político-cultural ganha, e muito, pelo o contacto com os Estudos Culturais, já que este adquire uma perspetiva mais ampliada da realidade, contribuindo para a eficácia da sua intervenção.

Efetivamente, existe uma significativa falta de incentivos para a educação extracurricular no país, em especial no que diz respeito às artes visuais. Na Região Autónoma da Madeira, as artes performativas têm um claro avanço relativamente àquelas, tanto a nível da educação extracurricular como a nível das agendas culturais, visto que as instituições ligadas às artes visuais, ironicamente, estão a perder algum fôlego e criatividade nas suas dinâmicas. Ainda assim, algumas instituições sobressaem no panorama monótono que é a cultura artística visual na Madeira em 2018, nomeadamente a Galeria Porta 33 e o Museu de Arte Sacra do Funchal – ainda que a Galeria dos Prazeres e o MUDAS. Museu de Arte Contemporânea da Madeira tenham marcado positivamente este panorama. A primeira destacou-se por juntar-se à iniciativa de um grupo de cidadãos, uma subscrição pública para possibilitar a colocação de uma escultura de Amândio de Sousa na cidade do Funchal, em maio, incorporando diversos ateliers destinados tanto aos mais novos como aos adultos, continuando agora o seu bom trabalho na área dos serviços educativos. A segunda, pelo esforço contínuo de levar não só a Arte Sacra como também a Arte Contemporânea a toda a população, culminando tudo isto num ciclo de conferências intitulado *Em Torno da Pintura: Museus, Arquivo e Memória*. Este ciclo, que tomou forma através do pretexto e reformulação de uma exposição de Filipa Venâncio, *A Fábrica do Açúcar* –, executada há dez anos, sobre a indústria do açúcar no Funchal ligada ao Engenho Hinton – expandiu-se por diversas áreas disciplinares, como a linguística, a museologia, o património e a história contemporânea, ligando a pintura contemporânea a estas áreas aparentemente distantes. Estas iniciativas aproximaram o povo da cultura – ultrapassando a dicotomia entre *cultura popular* e *cultura de elites*.

Por exemplo, no debate levado a cabo pela associação Acesso Cultura, que decorreu em junho de 2016, acerca da *Arte (in)acessível: papéis que se cruzam*<sup>19</sup>, as instituições presentes tomaram consciência da necessidade de melhorar as condições de acesso às mesmas, tanto a nível intelectual e físico, como a nível social. No decorrer desta sessão, foram evidenciados

---

<sup>19</sup> Acesso Cultura, 2016.

alguns aspetos que devem ser incluídos na *estratégia global de acessibilidade* de qualquer instituição: “estudo e observação dos públicos (atuais e potenciais); acessibilidade dos conteúdos; comunicação acessível; investimento e estratégias de captação de públicos”<sup>20</sup>. Para mais, é preciso ter-se a noção de que em determinados públicos, a existência de hábitos culturais ligados diretamente às instituições culturais é praticamente nula. Daí a *mediação cultural* ser tão significativa, por ser uma possível ponte entre o povo e a cultura dita erudita. Esta é, portanto, potenciadora da acessibilidade e da captação de públicos. Assim, as parcerias entre instituições e entidades vêm facilitar essa mediação (por exemplo, as entidades vocacionadas para o combate à pobreza e exclusão social).

Quanto aos organismos que procuram promover hábitos culturais na juventude, é a UNESCO<sup>21</sup> que está na linha da frente. A organização possui diversos programas de cariz cultural, entre eles estão *Aschberg Bursaries for Artists* e *Ruby Partnership*, que proporcionam oportunidades, orientando os jovens e conduzindo um diálogo intercultural nas indústrias criativas, de modo a fortalecer o desenvolvimento profissional e criativo de jovens em todo o mundo. Estes programas já apoiaram mais de 700 jovens no desenvolvimento de projetos artísticos de múltiplas vertentes, em mais de 72 países. Portanto, a confiança que a UNESCO possui no grande impacto positivo provocado pelo *Património Cultural*, por melhorar a compreensão intercultural, resulta no respeito pela diversidade cultural e propicia um clima pacífico – missão das Nações Unidas. Deste modo, a cultura contribui para o desenvolvimento social e económico sustentável para as gerações futuras. Portanto, a juventude (que representa cerca de 18% da população mundial) constitui uma ponte entre culturas, pois esta possui os elementos fundamentais para a promoção da paz e da interculturalidade. Assim, o estímulo à criatividade resulta em inovação, que, por sua vez, cria oportunidades de aprendizagem e emprego. Visto que a cultura enfatiza a importância da relação entre o passado e o presente, investir nos recursos culturais locais, incluindo o património material e imaterial, pode desencadear o desenvolvimento de economias criativas e sustentáveis. Sendo assim, isto pode abrir um mundo de possibilidades

---

<sup>20</sup> Acesso Cultura, 2016.

<sup>21</sup> UNESCO, 2018.

para a juventude e pode fortalecer a *coesão social*, bem como a *identidade cultural*. Dito isto, um dos principais objetivos da UNESCO para o futuro é o seguinte:

Promote holistic youth development and participation through education – Continue to recognize youth as vital actors and partners in the implementation of the 1972 World Heritage Convention and working towards development and peace, instead of recognizing them as simple beneficiaries or target groups.<sup>22</sup>

Para finalizar, é fundamental rever algumas questões relacionadas com *marketing cultural*, neste caso, das artes. Rita Curvelo revela uma certa urgência em estudar as necessidades, os gostos, os comportamentos, os hábitos e as atitudes de cidadãos mais exigentes, instruídos e seletivos. Mas não contribuirá isso para a problemática da *elitização cultural*? O que é certo é que existe, realmente, a necessidade de compreender melhor os públicos e o *marketing*. Enquanto o *marketing tradicional* atribui maior importância ao público-alvo face ao produto (a satisfação de uma necessidade ou problema), o *marketing cultural* valoriza o artista e a sua obra de arte em detrimento da segmentação prévia de um público. Neste segundo, o que mais nos interessa, é procurar-se o melhor público para uma determinada obra de arte, um público que a irá valorizar mais. Por isso, “não podemos exigir ao artista alterações nas suas obras para que possam agradar um público mais vasto”<sup>23</sup>. Desta forma, é essencial sensibilizar o público para o valor da arte e para os benefícios que traz à sociedade – isto é, respeitando a multiplicidade de opiniões e de interpretações da realidade. No caso das instituições culturais, essa necessidade de despertar constantemente a atenção do consumidor, de modo criativo e inovador, dá-se por meio da *fidelização*. E essas formas de captar constantemente a atenção do público, têm de passar obrigatoriamente por uma divulgação atempada – uma boa informação, distribuída por um vasto número de meios de comunicação – e adequada ao público posteriormente segmentado. E Curvelo acrescenta:

Qualquer que seja a estratégia promocional pensada, a qualidade, a diversidade, a criatividade e a multiplicidade são palavras-chave a ter em mente por parte dos promotores culturais: não deverá existir nunca uma forma generalizada de promoção, mas sim uma comunicação específica e bem diferenciada, porque cada exposição, espectáculo ou evento tem as suas especificidades e os seus públicos, não sendo assim possível vendê-los da mesma forma. Há que escolher bem os meios, sob pena de se gastar mais tempo, trabalho e dinheiro em vão.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> UNESCO, 2018.

<sup>23</sup> CURVELO, 2009, p. 50 (ponto de vista de François Colbert).

<sup>24</sup> CURVELO, 2009, p. 24.

Apesar das dificuldades financeiras que afetam o sector cultural – fator constante em todos os países industrializados – a *diversidade da oferta cultural* e a *criação artística* (a cultura em geral) devem ser entendidas, não como um custo, mas sim, como um benefício para toda a sociedade e para a «economia da cultura»<sup>25</sup>. Assim, cabe ao *marketing cultural* tornar o projeto do artista visível no mercado e maximizar a sua exposição. No entanto, é fundamental que se entenda a arte como uma experiência diferente daquela que é pensada na vertente tradicional do *marketing*. Para isso, é importante distinguir, também, três tipos de consumidor: aquele que procura benefícios culturais diretos, e que quer aprofundar os seus conhecimentos (normalmente, aqueles que possuem formação na área); o que se preocupa com o seu estatuto social; e o que procura apenas fugir da rotina. Tendo em conta esta tipologia de consumidores, a arte contemporânea exige um público com maior nível de formação – apontado mais para o primeiro tipo de consumidores –, o que remete para a problemática do reforço da educação artística por forma a educar melhor as gerações futuras.

Por essa razão é que o *marketing cultural* deve assegurar a sustentabilidade de iniciativas culturais e aspetos pedagógicos, aspetos esses que passam por questões como a educação pela arte, promovendo o pensamento artístico através da ação, de modo a preparar os públicos de amanhã – os jovens –, os públicos mais indicados para a arte contemporânea, por exemplo. Portanto, o pensamento artístico é importante para todos, o que inclui a ciência e o desenvolvimento tecnológico, pois na sua base encontram-se o pensamento criativo e a capacidade de resolução de problemas<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> CURVELO, 2009, p. 26 (ponto de vista de François Colbert).

<sup>26</sup> Madalena Victorino, citada por CURVELO, 2009, p. 269.

## 1.2. Educação pela Arte

“Educar pela e para a arte é saber conjugá-la como meio e como fim, utilizando-a como ferramenta para desenvolver seres humanos sensíveis e atentos, possibilitando maior prazer na fruição desta forma de vida, a Arte.”

(SOUSA, 2013, p. 134)

A educação artística promove e estimula a criatividade, o desenvolvimento de capacidades psicotécnicas e o interesse pela cultura, formando indivíduos mais ativos e atentos às situações em seu redor, em múltiplas áreas do saber – para além das artes.

Sendo o objetivo primário da educação “desenvolver, ao mesmo tempo que a singularidade, a consciência social ou reciprocidade do indivíduo”<sup>27</sup>, existem duas possibilidades: a de que o ser humano precisa de ser educado para alcançar o que ele é (destinado a desenvolver as potencialidades com as quais nasceu); e a de que este deve ser educado para ser aquilo que não é (sendo o professor quem deve erradicar as características que não correspondem a um certo modelo ideal)<sup>28</sup>.

Visto que a definição mais objetiva da arte a explica como o mundo dos fenómenos naturais e como diferentes avaliações com base em leis científicas, Herbert Read defende que “a arte deve ser a base da educação”<sup>29</sup>. Seguindo esta linha de pensamento, a educação estética, aquela que educa os sentidos que estão na base da mente e da inteligência, tem em consideração quatro objetivos principais. O primeiro objetivo passa por preservar a intensidade natural de todas as formas de percepção e sensação humanas. O segundo, preocupa-se com a coordenação dessas formas umas com as outras, em função do ambiente a que o indivíduo é exposto. O terceiro, trata a expressão de modo a tornar comunicável as formas de experiência mental que, de outro modo, ficariam parcial ou totalmente inconscientes. E, finalmente, o quarto objetivo culmina na expressão do pensamento, da forma mais correta. Assim, a educação preocupa-se com o cultivo de modos de expressão e

---

<sup>27</sup> READ, 1982, p. 18.

<sup>28</sup> READ, 1982, p. 14.

<sup>29</sup> READ, 1982, p. 13.

com a criação de «artistas» - pessoas eficientes nos mais diversos modos de expressão. O que se pode afirmar, é que “a experiência direta ensina pelo menos tanto como nos livros”<sup>30</sup>.

Agora, antes de continuarmos, temos de rever alguns aspetos relacionados com a definição da arte. O conceito de arte é muitas vezes pensado como algo metafísico, no entanto, segundo Read, na realidade este é um “fenómeno orgânico e mensurável”<sup>31</sup>. Os elementos rítmicos e expressivos dão lugar ao processo da percepção – do pensamento e da ação. Ainda assim, a tentativa de definir a arte é algo que tem vindo a acompanhar o Homem desde o tempo das mais antigas civilizações, e, por isso, é algo intrínseco do pensamento humano. O ponto comum em todo o tipo de obras de arte é a *forma*. E a forma da obra de arte interage, conseqüentemente, com a natureza – critério exterior às particularidades humanas, é o processo orgânico da vida e do universo que o inclui. Read destaca ainda dois grandes princípios: o princípio da forma; e o princípio da invenção. O *princípio da forma* dá-se a partir do mundo orgânico e trata-se de um aspeto universal a todas as obras de arte, em função da percepção. Por outro lado, o *princípio da invenção* é algo característico do espírito humano, e traduz-se na criação de mitos e símbolos (graças à *forma*), sendo a criação uma função primária da invenção. O que une mais convictamente estes dois princípios é a *imaginação*. Toda a expressão e percepção é artística. No entanto, é por meio da imaginação que se procuram as configurações que satisfazem esteticamente a mente humana.

Temos de admitir, em certo sentido, que a ordem em si mesma apela para a imaginação, e é mesmo possível defender que o tipo mais elevado de imaginação é precisamente aquele que se ocupa da criação de proporções e harmonias abstratas.<sup>32</sup>

Acerca do conceito de expressão, Viktor Loewenfeld<sup>33</sup> aponta para dois tipos artísticos: o tipo visual; e o tipo hepático. Ora, o primeiro, o tipo visual, resulta do ambiente e das experiências visuais do indivíduo, dando origem a uma representação sintética. Já o segundo, o tipo hepático, resulta da projeção do seu mundo interior, combinando elementos da percepção e das experiências subjetivas do indivíduo. Mas, quando isto é aplicado num

---

<sup>30</sup> Csikszentmihalyi, Mihaly (1998). *Novas atitudes Mentais, Uma Psicologia para o Terceiro Milénio*. Círculo dos Leitores, maio de 1998. Citado na Revista Portuguesa de Educação Artística, 2013, p. 257.

<sup>31</sup> READ, 1982, p. 27.

<sup>32</sup> READ, 1982, p. 45.

<sup>33</sup> Viktor Loewenfeld, citado por READ, 1982.

contexto infantil, não se pode esperar, obviamente. por resultados que correspondam a um modelo estético canônico. Por isso, segundo o *método de educação natural*<sup>34</sup>, o «ensino artístico» divide-se em três atividades principais: a atividade de expressão pessoal; a atividade de observação; e a atividade crítica. A atividade de expressão pessoal trata-se de uma necessidade inata de comunicar pensamentos, sentimentos e emoções, e apenas pode ser orientada – não é algo que se possa ensinar. A atividade de observação resume-se ao desejo de captar as «impressões sensíveis», clarificando conceitos, materializando memórias e construindo objetos auxiliares a atividades práticas – tendo em conta que a observação se trata de uma faculdade adquirida. Por fim, a atividade crítica traduz-se na reação ao mundo e aos valores e conceitos que lhe são impostos, tratando-se de uma adaptação à sociedade e à realidade. Estas três dimensões refletem o mundo do ensino artístico, e todas elas devem se incorporadas nas dinâmicas adjacentes ao ensino artístico.

Prosseguindo, não se pode medir o grau de inteligência ou cultivá-lo apenas através dos métodos tradicionais ligados à matemática, principalmente, e à linguística. Cada indivíduo desenvolve capacidades diferentes. E isso é completamente normal. Howard Gardner olhava para a inteligência desta forma, e desenvolveu a sua própria teoria, a Teoria das Inteligências Múltiplas, descrita pela primeira vez em *Frames of Mind* (1983). Esta teoria, que propõe uma visão diferente do ponto de vista unitário e clássico sobre a inteligência, contempla inicialmente sete tipos de inteligência: a *inteligência linguística* – domínio sobre a linguagem e a comunicação com os outros, a comunicação oral, escrita e gestual, etc.; a *inteligência musical*; a *inteligência lógico-matemática* – considerada como o eixo principal do conceito de inteligência durante décadas, anteriormente utilizada para determinar o grau de inteligência de uma pessoa, entendida como raciocínio lógico e resolução de problemas matemáticos; a *inteligência espacial* – capacidade de observar o mundo e os objetos em diferentes perspectivas, criação de imagens mentais, desenhar e identificar detalhes, criatividade, percepção visual, recriação de imagens sem um estímulo físico original, e até os cegos a utilizam; a *inteligência cinestésico-corporal* – capacidade de utilizar diversas ferramentas para expressar emoções, intuição corporal que leva à expressão de sentimentos através do corpo, controlo de ações motoras e capacidade de manipular objetos externos; a *inteligência intrapessoal* – autorreflexão e autoconhecimento, capacidade de aceder aos

---

<sup>34</sup> READ, 1982, pp. 252-254.

sentimentos e de refletir sobre eles, possibilita aprofundar a sua visão e compreender o fundo do seu ser; e a *inteligência interpessoal* – entender os sentimentos e motivações dos outros, interpretação de palavras, de gestos e de objetivos de um discurso, capacidade de empatia. Em 1995, é introduzida uma oitava inteligência, a inteligência naturalista - essencial para a sobrevivência do ser humano; identifica, distingue e categoriza questões relacionadas com a natureza (biologia, meteorologia, geografia, geologia, etc.). Segundo Gardner, a definição de inteligência assenta na capacidade “to solve problems products that are of consequence in a particular cultural setting or community”<sup>35</sup>. Mais ainda, a inteligência é um vocábulo que se traduz na ordenação e na definição das habilidades individuais, habilidades essas que variam de acordo com os diversos papéis do indivíduo, consoante diferentes culturas. Assim, Howard Gardner acredita numa pluralização da inteligência, que combina diferentes inteligências distintas, focando-se na capacidade de resolução de problemas, estendida a qualquer área. “In recent years, Gardner has adapted his view: intelligence is not only plural; it is related to the context in which one works, and it is distributed among various resources beyond the individual.”<sup>36</sup> E neste projeto que se segue (*Em Esquadria*), destacam-se alguns destes tipos de inteligência, visto que este se associa às questões espaço-visuais, naturalistas, interpessoais e até questões lógico-matemáticas utilizando estas ferramentas de diversas formas para se expressarem.

Posto isto, ninguém é mais inteligente que o outro. Cada um possui diferentes combinações de inteligências. Todos nós estamos sujeitos a qualquer «perfil de inteligência», com umas mais apuradas que outras, mas que são utilizadas para resolver uma variedade de problemáticas.

Para além disto, a *criatividade* é descrita por Sofia Silva<sup>37</sup> como a capacidade de adaptação a novas situações e de organização, estando relacionada diretamente com a originalidade. Por outro lado, Carl Rogers<sup>38</sup> defende a perspetiva humanista em que a *criatividade* se traduz como a capacidade de desenvolvimento criativo do Homem – um instinto intrínseco, de liberdade imaginativa – que implica a existência de um produto final. A. Taylor<sup>39</sup> vai ao

---

<sup>35</sup> Gardner, 1993, citado por GARDNER, KORNHABER & WAKE, 1996, p. 203.

<sup>36</sup> GARDNER, KORNHABER & WAKE, 1996, p. 243.

<sup>37</sup> SILVA, 2012.

<sup>38</sup> Carl Rogers, citado por MARQUES, 2012.

<sup>39</sup> A. Taylor, 1959, citado por MARQUES, 2012.

fundo da questão e propõe cinco tipos de criatividade diferentes: a *criatividade expressiva* (liberdade de expressão de modo criativo – desenho livre, expressão dramática, *action painting*, etc.); a *criatividade produtiva* (importância da produção da obra e do seu processo, sobre as características estéticas e expressivas); a *criatividade inventiva* (associação das características expressivas e produtivas, o que resulta na produção de obras únicas); a *criatividade inovadora* (alterações revolucionárias num campo de estudos – novas perspectivas); e, por fim, a *criatividade emergente* (alcançada exclusivamente por génios). Aqui, a *criatividade* é estendida a todos os campos de estudo, quer sejam estudos no âmbito das artes e humanidades, ou estudos no âmbito das ciências lógico-matemáticas, porque tudo tem um certo grau de criatividade. Por essa razão é que muitos destes autores enfatizam o papel crucial da arte na educação, por esta estabelecer a ponte entre diversos conceitos e áreas de estudo.

Indo mais além, na *Conferência Mundial de Educação Artística*<sup>40</sup>, que se realizou em março de 2006, em Lisboa, promoveu-se o direito humano à educação e à participação cultural, que desenvolve as capacidades individuais (o equilíbrio entre o desenvolvimento emocional e o desenvolvimento cognitivo) e melhora, por sua vez, a qualidade da educação. Nesta conferência, é ainda realçada a importância do papel alcançado pela relação entre educação artística e educação ambiental, promovendo o acesso de todos à cultura. No ano seguinte, realiza-se, então, a *Conferência Nacional de Educação Artística*, na cidade do Porto. Esta resume-se, portanto, às conclusões de Anne Bamford: “Uma prática ideal [de educação artística] levaria a elevados índices de participação, (uma prática que é efectivamente para todos), é preciso partir de fundamentos teóricos para uma acção concreta, definida e de qualidade que possa integrar verdadeiramente.”<sup>41</sup> Daí a importância da arte e da educação, que vai além do ponto de vista teórico. É através da imaginação, da criatividade e da expressão que se criam adultos de qualidade, predispostos para a tolerância, para a cultura e para o mundo.

---

<sup>40</sup> Conferência Mundial de Educação Artística, 2006, Lisboa, mencionada por SILVA, 2012, p. 13.

<sup>41</sup> Anne Bamford, Conferência Nacional de Educação Artística, 2007, Porto, citada por SILVA, 2012, p. 14.

### 1.2.1. O Jovem e o Museu de Arte

Partindo do pressuposto de que a educação pela arte prepara jovens e prepara um público para um «consumo» da arte, o museu de arte pode e deve ser visto como uma ferramenta muito útil na formação informal destes públicos, principalmente, mais jovens. E sempre que se refere a relação entre a população e as instituições museológicas, muitas vezes os debates apontam para a «cidadania cultural». Este conceito pode ser então visto como um:

(...) modo de cidadania exercida pelo visitante de uma instituição cultural, que se exerce a partir de opções suas em relação aos representantes das políticas públicas da cultura, bem como no que respeita os conteúdos culturais, a forma da sua preservação e apresentação em exposições e eventos públicos.<sup>42</sup>

Mas, antes de entrarmos nessas questões, temos de rever a definição de museu. Segundo o ICOM (International Council of Museums), o museu é uma “instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento”<sup>43</sup>, que obtém, conserva, comunica e expõe diversos testemunhos da vida humana, atendendo ao seu estudo e fruição. Por isso, o museu moderno ocupa-se de exposições permanentes e temporárias, tal como de eventos complementares.

Além da actividade expositiva, a instituição museológica procura agora gerar eventos de todo o género (conferências, debates, workshops, simpósios, visitas às reservas, lançamentos de publicações, etc.) e transforma-se num fórum abeto à experiência da partilha e à discussão crítica.<sup>44</sup>

Deste modo, o museu acaba por realizar atividades no âmbito da animação cultural e da educação não-formal (como o serviço educativo). Visto que este é cuidadosamente localizado, ou pelo menos deveria de ser, quer no meio urbano, quer no meio rural, é de esperar relações de colaboração entre este e a população residente, ainda que esse processo possa decorrer de diferentes formas. Estas relações proporcionam, conseqüentemente, novas «literacias científicas tecnológicas e artísticas»<sup>45</sup>. No mundo destas literacias, aqui destacam-se seis: a *literacia visual* (própria do recetor, leitura de imagens e sua comunicação), a

---

<sup>42</sup> ANDRADE, 2016, p. 16.

<sup>43</sup> ICOM, 2001. “Muséologie et Nouvelles Technologies”, La lettre de l’OCIM, (78), vol. 23. Citado por ANDRADE, 2016, p. 35.

<sup>44</sup> MATOS & COUTINHO, 2016, p. 11.

<sup>45</sup> ANDRADE, 2016.

*literacia artística* (empregada pelo artista, codificação da obra de arte através de meios estéticos), a *literacia de mediação* (própria dos profissionais do museu, traduzem o saber do artista por forma a torná-lo acessível ao visitante), *literacia de chegada* (a descodificação do objeto artístico e do ambiente do museu por parte do visitante, de formas e com resultados diversos), e a *literacia híbrida* (que leva uma melhor explicação e um melhor entendimento da arte aos públicos).

A aprendizagem artística, levada a cabo num ambiente de educação informal, acaba por ser usual em localidades onde a cultura se associa fortemente à esfera social, o que se pode relacionar com o contexto museológico. Através desta, gera-se um público mais ativo. Dado que os objetivos centrais do museu de arte passam pela compreensão da arte por parte do público e pelas literacias híbridas da instituição – como difusor da comunicação artística –, é a partir desta última que a formação tradicional e a formação informal se cruzam.

Por outro lado, as políticas culturais, a identidade dos artistas e a organização dos museus influenciam diretamente a frequência destas instituições. Posto isto, a segmentação de públicos na área museológica inclui, muitas das vezes, famílias, alunos e professores, o visitante isolado ou em grupo e turistas. Para além da segmentação de mercado, o museu recorre igualmente à *comunicação pública da arte* – produção, difusão, consumo e compreensão desse conhecimento, em contextos públicos ou semipúblicos. Por esse motivo, as estratégias de comunicação expositiva partem sempre de legendas das obras de arte, dos cartazes e das atividades interativas, sejam elas em suportes tradicionais ou em suportes multimédia.

Estas «audiências museais»<sup>46</sup> necessitam, igualmente, de realizar uma preparação prévia e uma crítica posterior à visita, para poderem tirar o melhor partido possível da sua experiência. Daí o serviço educativo, eventos relacionados e outras atividades afins, mostrarem-se muito relevantes. Como exemplo temos: as oficinas criativas no MUDAS; e os ateliers de desenho – destinados a crianças, jovens e adultos – e ateliers de leitura para crianças na Galeria Porta 33. O museu e, também, a galeria de arte têm o potencial de se

---

<sup>46</sup> ANDRADE, 2016.

transformarem num meio de desenvolvimento crítico e social, bem como a experiência da arte pode ser encarada como uma fonte geral de conhecimento, aberta a todos.

Dito isto, é importante educar a comunidade, nomeadamente a juventude, para um futuro de decisões culturalmente informadas. E é imperativo que as instituições museológicas tenham em conta as particularidades dos diferentes públicos, relativamente às dinâmicas que desenvolvem, destacam Sara Matos e Liliana Coutinho:

Assim, encarando o museu como um espaço de aprendizagem e de troca de experiências, o Serviço Educativo, sem pretender substituir-se às escolas, disponibiliza um conjunto de actividades de carácter experimental e pedagógico, procurando partilhar conhecimentos, fomentando o contacto com a arte e incentivando os visitantes a assumir uma postura crítica com base nas obras em exposição – reafirmando a importância da educação artística na formação de cada ser humano.<sup>47</sup>

### **1.2.2. O Jovem, a Sustentabilidade e a Criação Artística**

The possibility of engaging young people goes beyond formal education but it is nonetheless imperative for the issue to be more specifically emphasised within the curricular framework in such a way that young people do not simply learn «about» a variety of topics but are indeed involved in tangible projects.

(DE LUCCA, 2004, pp. 2-3)

Nos dias de hoje, existe uma certa urgência de envolver os jovens em ações concretas, que vão para além da formação curricular. Este ponto é, portanto, aplicado no projeto *Em Esquadria*, promovendo soluções criativas e diferentes possibilidades artísticas, provenientes de uma relação mais íntima com a natureza e com o meio rural, abrindo portas a jovens de diversas realidades sociais para o desenvolvimento da sua autonomia e da sua autossuficiência, possibilitando positivamente um certo distanciamento face às novas tecnologias.

Quando se fala em *desenvolvimento sustentável*, não se está apenas a pensar na questão ambiental e ecológica. Existem também outras dimensões que lhe são inerentes, como as dimensões económica e social, necessárias para assegurar as condições devidas às gerações

---

<sup>47</sup> MATOS & COUTINHO, 2016, p. 15.

futuras. Isto, porque “Sustainability has moved from its original, mostly ecological context to a larger cultural one.”<sup>48</sup> A *Agenda 21* (Earth Summit, 1992)<sup>49</sup> engloba no *desenvolvimento sustentável* todos os tipos de desenvolvimento que cumpram as necessidades do presente sem comprometer a oportunidade de cumprir as necessidades futuras, tal como o define a Comissão Brundtland (Comissão Mundial do Ambiente e Desenvolvimento). Esta é uma interpretação mais flexível e orientada para o futuro, o que vai além do mero ponto de vista ecológico. A *Agenda 21* realça ainda a importância do papel da juventude em campo, no que diz respeito a este assunto. São características como uma mente aberta e a participação ativa que tornam os jovens essenciais no desenrolar e no sucesso a longo-prazo do *desenvolvimento sustentável*. Por exemplo, em Malta, o trabalho social não-formal e pró-ambiental é consequência direta do desempenho dos jovens. Pois neste país, cultiva-se a importância do trabalho voluntário nas organizações de juventude. E temos de admitir que estes aspetos têm ganho valor dentro das comunidades juvenis portuguesas, o que resulta na sua adesão às mais variadas associações. Por estas razões, é fundamental levar a visão expressada pela juventude mais a sério, tendo em conta que “Young people will take up the challenges of achieving sustainable development if other young people tell them about it and encourage them to join this project or that initiative.”<sup>50</sup> E nada melhor que a arte para ajudar os jovens a expressarem as suas opiniões.

Atualmente, a verdade é que a «sustentabilidade» se tornou num conceito *mainstream*, quase que numa nova «rede social». O que resultou num aumento significativo de conferências, exposições de arte e publicações dedicadas a este tema. Ao se pensar na relação entre a arte e a sustentabilidade, estabelece-se automaticamente uma ligação com a arte ambiental (*Environmental Art*), não associando esta com os aspetos gerais da sustentabilidade cultural. Ainda assim, “While issues of environmental and sociological sustainability seem a step removed from those of cultural sustainability, they nevertheless shape the cultural climate to which art responds.”<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> PAUL, n.d.

<sup>49</sup> Agenda 21, Earth Summit, 1992, citado por DE LUCCA, 2004, p.1.

<sup>50</sup> DE LUCCA, 2004, p. 3.

<sup>51</sup> PAUL, n.d.

Por outro lado, no contexto do mercado da arte, o objeto artístico é visto como uma comodidade, nesta que é uma sociedade global de informação. Por isso, os artistas contemporâneos têm em conta o novo estatuto económico do objeto artístico, o que os leva a realizar projetos que abordam outras questões associadas à sustentabilidade, tais como aspetos da esfera social, económica, política, ativista, entre outros.

Um exemplo que abarca todas estas questões é o projeto *FLOR como Património Natural e Cultural*, de Cláudia Sousa, desenvolvido em 2011<sup>52</sup>. Este projeto ecológico, realizado no contexto da educação artística, efetua uma abordagem artística da flora endémica e do património natural madeirense, relacionando as questões da ecologia, sustentabilidade e tradição. Aqui a questão da sustentabilidade é assegurada, não só pelo aspeto ecológico – através da reutilização de materiais –, mas também pela dimensão social – levada a cabo em diversas Casas do Povo da ilha. Este projeto realiza, assim, a mediação entre os mundos complexos da arte e da sustentabilidade, e o público, das mais diversas faixas etárias – divulgando, posteriormente, os resultados artísticos de todos os envolvidos, por meio de exposições.

Neste contexto, o conceito de *visualidade* assume uma grande importância na vida social da humanidade, no que toca à formação de identidades pessoais e coletivas – assunto habitualmente ignorado pela sociologia. Portanto, a *visualidade* contemporânea trata-se de um conceito-chave na compreensão das culturas juvenis contemporâneas e participa na “construção da juventude”<sup>53</sup> – tendo em conta as problemáticas da globalização e da tecnologia. Deste modo, o efeito da globalização torna a imagem em algo extremamente vulgar e sujeita a múltiplas hibridações e mutações. Daí a existência da «neotribo juvenil»<sup>54</sup>, apontada por Machado Pais<sup>55</sup> como uma metáfora para a emergência de novas formações sociais – um reagrupamento que procura a proximidade com outros que lhe sejam semelhantes (princípio *qui se ressemble s’assemble*).

---

<sup>52</sup> SOUSA, 2013.

<sup>53</sup> CAMPOS, 2010, p. 114.

<sup>54</sup> «Neotribo juvenil» - termo introduzido por Michel Maffesoli em 1987, citado por CAMPOS, 2010, p. 116.

<sup>55</sup> Machado Pais, citado por CAMPOS, 2010, p. 116.

São autores como Hebdige, Willis, Maffesoli e Muñoz Carión “que se têm dedicado ao estudo da juventude contemporânea”<sup>56</sup>, e todos eles vêm salientar “o peso crescente do campo visual na determinação e negociação de identidades e práticas culturais”<sup>57</sup>. Agora, mais que nunca, a representação visual traduz-se num dispositivo do qual refletimos o mundo de modo visual. E quando associamos os conceitos de *cultura juvenil* e *cultura visual* é de notar uma relação mútua de comunicação e interligação. Isto porque os jovens são os recetores e os emissores de múltiplas gramáticas e representações visuais, convertidas para o consumo.

Depois de tudo isto, é possível afirmar que a relação entre a juventude e a arte tem o potencial de se tornar uma mais valia na criação do público cultural de amanhã. Nesta investigação unem-se, então, os aspetos ligados ao ambiente (e toda a sua envolvente) às questões escultóricas, por meio do projeto *Em Esquadria*, anteriormente referido. Dito isto, é no próximo ponto que será desenvolvida toda a temática escultórica.

Because as we can see, sculpture is no longer the privileged middle term between two things that it isn't. Sculpture is rather only one term on the periphery of a field in which there are other, differently structured possibilities.

(KRAUSS, 1979, p. 38)

## **2. Escultura: Conceitos e Noções**

A escultura, na sua conceção clássica, sempre foi associada ao ato de modelar, moldar, cinzelar, ou seja, ao ato de dar forma. Atualmente, esta categoria é muito mais abrangente, passando a englobar fotografias, entre outros, que documentam caminhadas, espelhos colocados de forma estranha em salas comuns e linhas temporárias escavadas no deserto.

Este caráter maleável da escultura, enquanto categoria artística, é apontado por Rosalind Krauss<sup>58</sup>, tendo sido o termo alargado para conter quase tudo a título das vanguardas estéticas do século vinte, contudo, com um subtexto historicista. Segundo a autora, o historicismo vê o novo como evolução do passado, tornando-o familiar. Por exemplo, o minimalismo é visto

---

<sup>56</sup> CAMPOS, 2010, p. 116.

<sup>57</sup> CAMPOS, 2010, p. 116.

<sup>58</sup> KRAUSS, 1979.

como uma evolução do construtivismo russo, isto porque ambos utilizam materiais industriais e trabalham geometrias inertes. Todavia, o historicismo omite que estes movimentos possuem mensagens e significados diferentes, omite as diferenças entre correntes e movimentos artísticos, como estes, em prol do comum e do familiar. Dito isto, não se pode esquecer o contexto no qual cada um destes se insere. Mesmo que tenham referências do passado, essas são articuladas com o presente da obra e do artista – é o caso dos *Earthworks*, muitas vezes com fundamentos milenais, como Stonehenge e as linhas de Nazca.

Ao falar-se do progresso da escultura mais recente, denota-se que na escultura moderna existe um desvanecer do conceito de monumento e vai-se perdendo o sentido de lugar, transformando o monumento numa abstração referente a si próprio, assumindo a condição negativa do monumento – a rejeição do pedestal e da sua conceção anterior. O escultor francês, Auguste Rodin (1840-1917) foi o primeiro a quebrar as convenções da escultura académica, no final do século XIX. O artista substituiu a referência aos mitos clássicos pela simplicidade de momentos humanos. Desta forma, Rodin concedeu às suas esculturas a mobilidade fugaz da modernidade através de superfícies mais irregulares e inacabadas, características visíveis n’*O Beijo*<sup>59</sup> (1884). A sua atitude acabou por exercer uma grande influência sobre os escultores que se seguiram, incluindo Umberto Boccioni (1882-1916). O pintor e único escultor futurista distinguiu-se pela fragmentação de figuras em movimento, tendo em vista o seguinte: “O futurismo transforma uma meditação clássica sobre a beleza em uma visão de poder tecnologicamente informada.”<sup>60</sup> No século XX, o interesse crescente pela abstração na vertente escultórica foi liderado por Constantin Brancusi (1876-1957). “(...) Brancusi seguiu um rumo radical que cortou todas as ligações com a tradição estatuária e foi responsável pela fundação da maior parte da escultura do século XX.”<sup>61</sup> O carácter minimalista, monumental e abstrato das suas obras, como *Ave no Espaço*<sup>62</sup> (1928), de essência e dimensão universal, a rejeição do excesso visual e simplificação formal por forma a acentuar a beleza dos materiais, tornou-as ícones da escultura moderna. Ainda no início do século, em 1915, surge também o construtivismo russo, fundado por Vladímir Tatlin (1885-

---

<sup>59</sup> Figura 8 – *O Beijo*, 1884, Rodin.

<sup>60</sup> KRAUSS, 1998, p. 58.

<sup>61</sup> JANSON, 2010, p. 1000.

<sup>62</sup> Figura 1 – *Pássaro no Espaço*, 1928, Brancusi.

1953) – arquiteto, pintor e escultor –, movimento associado, de igual forma, aos irmãos Antoine Pevsner (1886-1962) e Naum Gabo (1890-1977). O construtivismo, conhecido pela pintura, escultura e arquitetura «construídas»<sup>63</sup> – construções abertas criadas a partir de materiais industriais (materiais relacionados com o dia-a-dia moderno), semelhantes a máquinas –, desafia, assim, os antigos conceitos de arte e escultura, possuindo processos e métodos diferentes dos conceitos de moldar e esculpir, ligados tradicionalmente à escultura.

Com este espaço idealista por explorar, a partir dos anos sessenta, a escultura ao transitar-se para a contemporaneidade, segundo Krauss<sup>64</sup>, é vista como «terra de ninguém», nos limites das exclusões de «não arquitetura» e de «não paisagem». Por outras palavras, considera-se que a «não arquitetura» corresponde à paisagem e a «não paisagem» corresponde à arquitetura. As obras de Robert Morris foram algumas das primeiras que questionaram esses limites e tratam-se dos fundamentos para a perspectiva de Krauss – uma instalação<sup>65</sup> (1964) na Green Gallery, representando totalidades quase arquitetónicas («quasiarchitectural integers») e *Untitled (Mirrored Boxes)*<sup>66</sup> (1965), uma continuidade do ambiente, sem fazer parte da paisagem. Cerca de cinquenta anos depois, Fernanda Fragateiro, artista portuguesa, traz de volta esta problemática com a sua obra *Paisagem Não Paisagem*<sup>67</sup> (2016). Esta intervenção no jardim da Fundação Calouste Gulbenkian<sup>68</sup>, na qual os espelhos posicionados sobre os bancos – desenhados pelo arquiteto paisagista Ribeiro Telles – refletem a realidade natural envolvente, relembram os fundamentos desta última obra, de Robert Morris. Portanto, esta oscila entre a bidimensionalidade (imagem refletida pelos espelhos) e a tridimensionalidade (espaço envolvente). Estes conceitos são a base da expansão do termo cultural – escultura – que pode ser explicada, como refere a autora, matematicamente através do grupo Klein e de acordo com as ciências humanas por meio do grupo Piaget – esquemas de relações de pura contradição, de evoluções e de implicação. Posto isto, foram vários os artistas que expandiram o termo “escultura”, entre eles estão Robert Morris, Robert Smithson, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt e Bruce Nauman.

---

<sup>63</sup> HESLEWOOD, 1995, p. 53.

<sup>64</sup> KRAUSS, 1979, p. 36-38.

<sup>65</sup> Figura 46 – *Instalação*, 1964, Robert Morris.

<sup>66</sup> Figura 2 – *Untitled (Mirrored Boxes)*, 1963, Robert Morris.

<sup>67</sup> Figura 47 – *Paisagem Não Paisagem*, 2016, Fernanda Fragateiro.

<sup>68</sup> Museu Calouste Gulbenkian, 2016



Figura 1 - *Pássaro no Espaço*, 1928, Brancusi.  
Figura 2 - *Untitled (Mirrored Boxes)*, 1965, Robert Morris.

“Sometimes public art is made simply to provide an experience of art in everyday life.”<sup>69</sup> Refere Hensley ao falar sobre a principal função da arte pública. Desde os anos sessenta que se começou a comissariar grandes obras de escultura abstrata, de artistas como Pablo Picasso, Henry Moore e Isamu Noguchi. Na arte pública é importante conhecer o público, a nível cultural, social, político, etc., de modo a causar algum tipo de reação nele. Assim o faz *Spiral Jetty*<sup>70</sup>, de Robert Smithson, e *Chalk Stones Trail*<sup>71</sup>, de Andy Goldsworthy, por utilizarem os materiais derivados dos locais de intervenção e por fazerem a população deslocar-se para visitar estas obras na natureza.

---

<sup>69</sup> HENSLEY, 2011, p. 18.

<sup>70</sup> Figura 22 – *Spiral Jetty*, 1970, Robert Smithson.

<sup>71</sup> Figura 48 – *Chalk Stones Trail*, 2002, Andy Goldsworthy.

## 2.1. Elementos da Linguagem Escultórica

The salient features shared by all forms; what we first notice when we look at an object. Together these elements give us important clues as to the object's form and shape – it's identity.

(GEORGE, 2014, P. 34)

Antes de se refletir sobre os vários conceitos relacionados com a escultura, é necessário entender os seus elementos mais básicos. São elementos como o material, o volume, o lugar, a textura, a escala, a proporção, a cor, a massa e a luz que, tal como Herbert George<sup>72</sup> afirma, compõem a sua identidade.

Para além de George, também Judith Collins se debruça sobre os aspetos mais elementares da escultura. Com pontos de vista semelhantes, ambos colocam o objeto tridimensional no espaço real. O objeto é, assim, aberto às várias alternativas (ferramentas e técnicas) de um número quase infinito de possíveis materiais, cada um com características únicas, cada um com um propósito muito específico face à obra de arte, uma vez que é ele – o material, manipulado de um modo determinado, para se transformar naquele objeto artístico – o mediador entre o escultor e o observador. Tudo isto se materializa no lugar, no ambiente que o envolve. Segundo George<sup>73</sup>, este ambiente pode, por sua vez, ser ativo – na medida em que o lugar é uma porção significativa da obra de arte, contribuindo para a maneira como esta é percebida – ou passivo – tendo em conta o lugar como elemento secundário, mas não menos importante para o significado do objeto. Robert Smithson explora intimamente os conceitos de espaço ativo e de *site-specific* como, por exemplo, em *Spiral Jetty*<sup>74</sup> (1970), não podendo a obra existir sem aquele determinado lugar. Enquanto que o conceito de “white box”, utilizado na maioria dos museus e das galerias contemporâneas, é o expoente máximo da passividade. Ainda assim, o lugar, quer assuma um papel mais ativo ou um papel mais passivo, afeta sempre a forma como o observador percebe o objeto escultórico.

---

<sup>72</sup> GEORGE, 2014.

<sup>73</sup> GEORGE, 2014, p. 22.

<sup>74</sup> Figura 22 – *Spiral Jetty*, 1970, Robert Smithson.

Donald Judd<sup>75</sup> (1928-1994), numa palestra intitulada *Some aspects of colour in general and red and black in particular* (1993), afirma que existem três elementos fundamentais – o material, o espaço e a cor. No entanto, destaca a cor como a mais poderosa força no mundo artístico. Conforme Collins afirma: “Its relationship with sculpture is not so fundamental, but sculptors have applied colour to the surface of their forms for thousands of years.”<sup>76</sup> A partir disto, e agora mais do que nunca, a cor desempenha um papel crucial no entendimento da escultura. Primariamente é uma sensação visual, esta pode ser tanto aplicada a uma superfície, como também pode ser já intrínseca ao material. Com características de matiz, tom, temperatura, saturação e iluminação, a cor na escultura foi ganhando mais destaque com o progresso da escultura abstrata. Aqui, esta era utilizada como uma ilusão, uma distração, algo enganador com o fim de desviar a atenção da sensação gravitacional da peça, do material ou da forma do objeto em si. Katarzyna Kobro, em *Spatial Composition*<sup>77</sup> (1929) – e em todas as suas outras obras de arte – cria um jogo dinâmico, não só a partir das linhas, mas essencialmente a partir da cor. Com o intuito de conceitualizar o espaço infinito na sua escultura, a escultora polaca atua particularmente sobre uma paleta construtivista e suprematista. Também John McCracken, em *Dimension*<sup>78</sup> (2004), explora a primazia da cor. Produzindo as suas próprias obras de formas simples, retangulares, em posição vertical e de uma só cor, McCracken trabalha com um método de aplicação de resina e polição, com uma camada de fibra de vidro, por forma a acentuar a cor numa superfície brilhante e refletora.



Figura 3 - *Spatial Composition*, 1929, Katarzyna Kobro.

Figura 4 - *Dimension*, 2004, John McCracken.

<sup>75</sup> COLLINS, 2014, p. 247.

<sup>76</sup> COLLINS, 2014, p. 247.

<sup>77</sup> Figura 3 – *Spatial Composition*, 1929, Katarzyna Kobro.

<sup>78</sup> Figura 4 – *Dimension*, 2004, John McCracken.



Figura 5 - *Copper-Magnesium Alloy Square*, 1969, Carl Andre.

Adiante, por vezes os escultores escolhem trabalhar apenas em duas dimensões – a superfície. Este é o caso de Carl Andre, em *Copper-Magnesium Alloy Square*<sup>79</sup> (1969). Um relevo unilateral, uma superfície plana no chão de uma galeria, num padrão de xadrez, algo que desafia o observador, pois a obra foi criada, tal como o chão, para ser pisada. Também a textura, associada à superfície de uma peça, é muito importante para a compreensão de uma escultura. Esta pode ser tanto visual, como tátil, ou até ambos. Assim sendo, a textura pode ser única do material, ou pode ser forjada através de diversos métodos, dependendo do material.

Ademais, o volume e o espaço são conceitos que, na vertente escultórica, estão sempre associados. Relativamente a estes elementos, George levanta algumas questões:

Is the form open to the space that surrounds it? Or is it an enclosed mass? Is the core within the form readily apparent? Yes, a sculpture is an object surrounded by space, but how the object addresses that space through its materiality is a question that these two Elements – Volume and Space – may answer.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Figura 5 – *Copper-Magnesium Alloy Square*, 1969, Carl Andre.

<sup>80</sup> GEORGE, 2014, p. 114.

Naum Gabo, escultor construtivista, explora a construção estereométrica, uma construção do volume no espaço muito particular. Essa particularidade é bem visível em *Cabeça Construída Nº1*<sup>81</sup> (1915), onde o posicionamento de planos intersecados cria uma ilusão de preenchimento do espaço. Mais ainda, o espaço – intervalo entre pontos ou objetos – pode ser explorado por peças que se estendam em várias direções e planos, como, por exemplo, em *Early Morning*<sup>82</sup> (1962) de Anthony Caro. Esta obra, composta por formas organizadas ao longo de um eixo, por elementos distribuídos abaixo e acima do observador, é um bom exemplo de dinamismo espacial. Para além desta peça, também *Incomplete Open Cube 9-2*<sup>83</sup> (1974) de Sol Lewitt e uma instalação, *Anne Truitt Sculpture 1962-2004*<sup>84</sup> (2010), da própria, são objetos artísticos que jogam com a dificuldade de entender as diferenças perceptuais entre volume e espaço, e que provam que a sua leitura depende do espaço, e de outras peças, que os rodeiem.

Por fim, para além dos elementos já mencionados, o movimento e a luz são aspetos que podem desafiar a solidez tradicionalmente associada à escultura. Deste modo, seguindo o raciocínio de George, “Either emitted from an energy source within the sculpture, or the natural or artificial light falling on the surface of sculpture”<sup>85</sup>, a luz tem o poder de alterar a interpretação de uma peça escultórica. Estes dois elementos são, assim, claramente trabalhados em *Four Trapezoids as Two Rectangles III*<sup>86</sup> (1986), por George Rickey, através do movimento dos espelhos pendurados.

---

<sup>81</sup> Figura 11 – *Cabeça Construída Nº1*, 1915, Naum Gabo.

<sup>82</sup> Figura 6 – *Early One Morning*, 1962, Anthony Caro.

<sup>83</sup> Figura 7 – *Incomplete Open Cube 9-2*, 1974, Sol LeWitt.

<sup>84</sup> Figura 13 – *Anne Truitt Sculpture (1962-2004)*, 2010, Anne Truitt.

<sup>85</sup> GEORGE, 2014, p. 154.

<sup>86</sup> Figura 50 – *Four Trapezoids as Two Rectangles III*, 1986, George Rickey.



Figura 6 - *Early One Morning*, 1962, Anthony Caro.  
Figura 7 - *Incomplete Open Cube 9-2*, 1974, Sol Lewitt.

Em síntese, são estes os elementos mais importantes, no momento atual, ligados à escultura. Cada um desempenha um papel fundamental de obra para obra. Agora cabe ao artista selecionar aqueles que melhor vão transmitir o seu desígnio.

## 2.2. A Escultura e o Espaço

La mayor parte de las acciones encierran un aspecto «espacial», en el sentido de que los objetos orientadores están distribuidos según relaciones tales como interior-exterior, lejos-cerca, separado-unido y continuo-discontinuo. El espacio, por consiguiente, no es una categoría particular de orientación cualquiera.

(Christian Norberg-Schulz, citado por MARTÍN, p. 8)

O espaço é responsável pelo contexto físico da obra artística. Deste modo, ele pode assumir diversas formas, desde os conceitos de interior e exterior, ao espaço geográfico, rural ou urbano.

Num sentido mais amplo, o espaço resulta de uma extensão da realidade e pode ser analisado a partir de várias perspectivas – matemática, física, filosofia, entre outras. Matematicamente, e como Mariana Díaz Velázquez<sup>87</sup> descreve, o espaço é visto como uma região tridimensional no qual se situam os corpos e todos os movimentos. Com efeito, a matemática

---

<sup>87</sup> Citada por MARTÍN, 2006.

vê o espaço como o estudo das dimensões – inicialmente, a tridimensionalidade (altura, largura e profundidade). No entanto, com os avanços no campo da física, foi adicionada uma quarta dimensão, o tempo (inseparável do espaço), por Einstein, e, atualmente, a teoria das cordas opera dimensões adicionais (entre 10 e 26). Por outro lado, também a filosofia tem uma perspectiva sobre o conceito de espaço. Enquanto os pré-socráticos analisavam a relação entre espaço e matéria, a questão de «ser ou não ser», Platão considerava três aspectos: as formas e as ideias, as coisas sensíveis, e o espaço – eterno, inabalável, onde se encontram todas as coisas criadas. Todavia, Aristóteles olhava para o espaço como o limite eterno intrínseco a um corpo, a qualidade das coisas e como repartição dos quatro elementos (terra, fogo, água e ar). Com o passar do tempo, na idade média, a filosofia passou a distinguir *locus* («lugar»), *situs* («sítio», ocupação dos corpos no lugar) e *spatium* («espaço», distância entre dois pontos). Entretanto, no renascimento, e como refere Paris Matía Martín<sup>88</sup>, o espaço é visto como um continente universal de corpos físicos (homogêneo, isotrópico, contínuo, infinito e tridimensional). Posteriormente, a revolução científica levou à expansão dos conceitos de espaço e de tempo. Por um lado, Isaac Newton pensa no espaço como uma extensão real e independente dos corpos que o ocupam. Por outro lado, Immanuel Kant vê-lhe como formas *a priori* à razão. Por fim, mais recentemente, Martin Heidegger, filósofo alemão, aborda o espaço em dois âmbitos: o exterior – resultado da relação entre objetos e coisas – e o interior – individualizado, integrado no espaço que o envolve. Mas, essencialmente, o Homem depende do espaço para se orientar e nele executar diversas ações, de forma inata. Assim, Martín<sup>89</sup> resume tudo isto ao afirmar que o espaço é o absoluto que envolve os conceitos de lugar e sítio, o lugar é a porção do espaço que é e pode ser ocupado por um corpo e, finalmente, o sítio trata-se da posição relativa dentro do lugar.

Antes de mais nada, a palavra espaço provém do latim *spatium* – um determinado comprimento (espaço, distância, intervalo) – e derivado do grego *spadion/stadion* – o lugar que o corpo ocupa. Segundo o dicionário online da Porto Editora, *Infopédia*<sup>90</sup>, esta palavra significa “lugar mais ou menos bem delimitado, cuja área (maior ou menor) pode conter alguma coisa”, universo, recinto, dependência, duração, intervalo, lotação e, na música, o intervalo entre linhas. Para além disto, são também mencionadas diferentes formas de ver o

---

<sup>88</sup> MARTÍN, 2006.

<sup>89</sup> MARTÍN, 2006.

<sup>90</sup> Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico, 2003-2017.

espaço (espaço aéreo, espaço de manobra, espaço verde, espaço vital), sendo a mais pertinente o espaço cultural, que pode ser um edifício, compartimento ou, atualmente, um programa ou segmento de um programa nos *media*, dedicado a apresentações artísticas, exposições, conferências, debates, entre outros assuntos de índole cultural. Outros dicionários<sup>91</sup>, acrescentam ainda vaga (lugar vazio que pode ser ocupado) e ambiente.

Martín analisa também o espaço da perspectiva da percepção humana, pois “los humanos aprehenden el entorno y toman conciencia del lugar que ocupan, de lo que les rodea.”<sup>92</sup> O espaço é assim a forma de percepção sensível e individual. Deste modo, e no seu ponto de vista, existem sete categorias do espaço, conforme é percebido pelo Homem. Em primeiro lugar, o *espaço pragmático* é aquele que integra o ser humano no ambiente natural, que é percebido de maneira inata. Seguidamente, o *espaço percetivo* situa-o e orienta-o. Depois, o *espaço existencial* é o responsável pela sua pertença a uma sociedade e a uma cultura. Segue-se o *espaço cognitivo*, que se traduz na capacidade de o humano pensar e refletir sobre o próprio espaço. Em seguida, o *espaço expressivo* ou *artístico* é criado pelo Homem com o fim de expressar a sua perspectiva sobre a estrutura do mundo. Por consequência, o *espaço estético* surge como uma descrição do espaço expressivo. E, finalmente, o *espaço lógico* fornece-nos os instrumentos para desvelar novos espaços de um modo abstrato.

Por outro lado, ao pensar-se no espaço como envolvente, chega-se à conclusão do volume e do contraste entre o vazio e o cheio. Este conceito está intrinsecamente relacionado com a capacidade de conter corpos que, por sua vez, tem em consideração o vazio – como campo de estudos – e o cheio – como envolvente. Este espaço envolvente é considerado como o lugar onde os volumes estão colocados, de acordo com as coordenadas básicas (abscissa, afastamento e cota – em termos geométricos). Deste modo, a nossa percepção e compreensão real do espaço depende da nossa inserção no próprio espaço, só assim somos capazes de perceber todos os pontos de vista. De certa forma, estes representam os limites do volume. Proveniente do latim *volumen* (rolo ou coisa enrolada, associado ao livro e à escrita, na antiguidade clássica) e do verbo *volvere* ou *volvo* (“ato de fazer rodar”, objeto que ocupa muito espaço – grandeza física do livro na época), o volume é um conceito essencialmente

---

<sup>91</sup> Dicionário online Priberam, ESPINHA (2008).

<sup>92</sup> MARTÍN, 2006, p. 9

geométrico. Este traduz-se como o espaço (positivo) ocupado por um corpo ou como o espaço (negativo) em redor dos objeto (este espaço pode ser exterior – o vazio no exterior do volume, configurador da forma – ou interior – o vazio no interior do volume, dentro dos volumes da massa). Assim, esta noção da relação entre o vazio e o cheio ganha maior relevo ao longo do século XX, no qual a criação passa a ser feita a partir do vazio para o cheio.

Efetivamente, ao analisar-se o espaço na escultura ao longo da sua história, denota-se a modificação e evolução deste conceito, devido não só a avanços científicos, como também a novas formas de pensamento, para além de comprova-se a existência das particularidades antes referidas<sup>93</sup>. Rodin é o pioneiro da revolução escultórica que leva a conceber o espaço de uma outra forma (obras de superfícies e volumes esboçados, que lhes conferem contrastes de luz). N' *O Beijo* (1884)<sup>94</sup>, originalmente presente numa outra obra (Porta do Inferno, 1880-1917), o escultor vê o casal como uma entidade única, retratando a relação íntima entre os amantes Francesca da Rimini e Paolo Malatesta - relação descrita por Dante n' *A Divina Comédia*. Toda a sua obra serviu, assim, como base para a escultura expressionista e cubista, para não dizer que marcou o início do caminho para a abstração. Deste modo, no expressionismo, sucede-se a abertura do bloco, e o seu interior adquire uma maior importância, resultando num espaço distorcido e estilizado.

---

<sup>93</sup> Inicialmente, no primitivismo (Figura 51 – *Vénus de Willendorf*, 24000-22000 a. C.), o espaço é visto como algo concreto, um exercício de controlo sobre uma parte do ambiente físico. Aqui a escultura era composta por uma forma fechada carregada de simbolismo. Na escultura egípcia (Figura 52 – *Miquerinos e esposa*, 2400 a. C. – Império Antigo), uma das primeiras grandes civilizações, o objeto é esculpido num bloco de pedra em bruto, regido pela lei da frontalidade (fundamentalmente caracterizada pela sua rigidez e simetria), e a figuração traduz-se na reflexão de uma sociedade altamente hierarquizada. Mais tarde, numa outra grande civilização, o império grego, os intelectuais foram à procura do conhecimento e do humanismo, no qual o idealismo realista e a lógica visual se traspõem para as artes plásticas. Aqui os espaços eram concebidos como símbolos concetuais, como um cosmos tridimensional, e então o escultor grego (Figura 53 – *O Laocoonte*, séc. I a. C. - Período Helenístico) foi superando a superfície plana até alcançar relevos muito mais profundos. Com o avançar da história, na idade média, a escultura perde a sua independência, passando a ser integrada, quase exclusivamente, na arquitetura como elemento decorativo, particularmente, nos períodos românico (Figura 53 – *Capitel da Igreja de Saint Pierre*, séc. XII, França) e gótico (Figura 55 – *Estátuas Colunares*, Catedral de Chartres, séc. XIII). No entanto, já no renascimento (Figura 56 – *Pietà*, 1499, Michelangelo), com a redescoberta da escultura clássica, acontece um retorno ao espaço lógico e mensurável, e a geometria desenvolve-se até à descoberta da perspetiva. No período barroco (Figura 57 – *O Êxtase de Santa Teresa*, 1652, Bernini), com a mestria alcançada sobre o controlo do material e da vivacidade das personagens, abre-se finalmente o objeto escultórico, conferindo uma forma mais dinâmica de composições torcidas e dramáticas, alcançando o pleno relevo, o vulto redondo, uma escultura com visão de 360°. No entanto, na época romântica, a escultura torna-se novamente vinculada à arquitetura e existe uma persistência do monumento urbano, até que se chega à modernidade.

<sup>94</sup> Figura 8 – *O Beijo*, 1884, Rodin.



Figura 8 - *O Beijo*, 1884, Rodin.

Conseqüentemente, o século XX é marcado por uma nova perspectiva sobre a escultura, no qual a dicotomia entre espaço interior e espaço exterior é posta sempre em causa. O vínculo da escultura ao bloco maciço, fechado e denso, transforma-se em libertação total, em plena abertura, na exibição do seu interior (inacessível até então) e na rutura com os modelos e formas ditas tradicionais. Os cubistas<sup>95</sup> foram os precursores desta abertura, que resultou na circulação da luz e do ar pela obra. Deste modo, o interior transforma-se num novo interior, existindo um equilíbrio entre concavidade e convexidade, no qual as transparências, linhas e planos criam formas sólidas, afirma Martín<sup>96</sup>. Por conseguinte, troca-se a perspectiva singular pela procura da estrutura dos objetos, a multiplicidade de pontos de vista – fragmentação de planos – e o movimento associados à vida moderna. Assim, estas formas figurativas e esquemáticas são o resultado da contraposição de planos e da introdução do «oco» (penetração no volume), causando efeitos de luz e sombra, para além de uma alternância entre a massa e o vazio. Archipenko (1887-1964) levou este conceito de vazio mais além. Sob influência de Picasso e de artistas futuristas, o escultor introduz a «escavação» do volume, reconsiderando os limites exteriores da peça, por exemplo em *Mulher Andando*<sup>97</sup> (1912). Como refere Sigfried Giedion: “En sus figuras de bronce, lo sólido y lo vacío, lo dentro y lo de fuera, fluyen continuamente entre sí.”<sup>98</sup> Foi ele o primeiro a perfurar o bloco monolítico, e a dar a mesma ênfase ao vazio que ao cheio. Com a

<sup>95</sup> Figura 58 – *O Cavalo*, 1914, Duchamp-Villon.

<sup>96</sup> MARTÍN, 2006, p. 17.

<sup>97</sup> Figura 9 – *Mulher Andando*, 1912, Archipenko.

<sup>98</sup> Giedion citado por MARTÍN, 2006, p. 17.

modelação do concavo, com a manipulação do espaço e com ênfase nas linhas sólidas estruturadoras, Archipenko cria a sua própria teoria sobre formas complementares. Esta teoria sugere, assim, que cada espaço vazio produz uma contraimagem imaginária, e abre caminho, portanto, à abstração total.

Da mesma forma, também Krauss<sup>99</sup> investiga o espaço na escultura. Ainda que esta investigação se desenrole apenas sobre a alçada da escultura moderna, Krauss apresenta uma boa perspectiva acerca do futurismo e da obra de Umberto Boccioni. Como a autora menciona, o futurismo transforma a concepção clássica de beleza numa visão de poder tecnologicamente informada. Neste seguimento, afirma que «o objeto em movimento torna-se o veículo do tempo percebido, e o tempo torna-se uma dimensão visível do espaço, uma vez que o movimento temporal assume a forma do movimento mecânico.»<sup>100</sup> Deste modo, Boccioni reformula o estilo escultural e junta os dois modos de ser do objeto, o movimento absoluto (essência estrutural e material) e o movimento relativo (existência do objeto no espaço real). Por outro lado, Martín diz o seguinte: “Há que partir do núcleo central do objeto para descobrir novas formas que o ligam, invisível e matematicamente, ao infinito plástico aparente e ao infinito plástico interior.”<sup>101</sup> Assim, Boccioni segue a mesma linha de pensamento do *Manifesto Técnico da Escultura Futurista* (1910), e rompe os contornos do objeto proporcionando uma prolongação dinâmica com o espaço. Por exemplo, na obra *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço*<sup>102</sup> (1912), a escultura é mais que uma silhueta, a profundidade e a densidade do volume são também muito importantes. Dito isto, os futuristas promovem um espaço aberto e dinâmico, proporcionando múltiplos enquadramentos a partir de diversos pontos de vista.

---

<sup>99</sup> KRAUSS, 1998.

<sup>100</sup> KRAUSS, 1998, p. 52.

<sup>101</sup> MARTÍN, 2006, p. 18.

<sup>102</sup> Figura 10 – *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço*, 1912, Boccioni.



Figura 9 - *Mulher Andando*, 1912, Archipenko.

Figura 10 - *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço*, 1912, Boccioni.

Paralelamente, o construtivismo prosseguiu com os ideais cubistas, no entanto com o abandono completo da figura humana. Voltando aos irmãos Naum Gabo e Antoine Pevsner, segundo o *Manifesto Realista* (1920), redigido por eles, o espaço e o tempo são as únicas formas sobre as quais a vida se constrói, vendo que a profundidade é a única forma de espaço. Assim sendo, a criação da escultura a partir do vazio, para além da identificação da estrutura e da superfície da peça, refletem-se em *Cabeça Nº1*<sup>103</sup> de Gabo (1915). O jogo de ritmos estéticos composto pelo equilíbrio de relações matemáticas obriga, assim, o observador a movimentar-se em torno da peça. Deste modo, o espaço é definido por um plano mensurável pelos limites dos corpos, e por um plano incomensurável pelos campos de força dinâmicos. Segundo El Lissitzky, “O *Proun*<sup>104</sup> começa no plano, avança para o modelo espacial e daí para a construção de todos os objectos da vida em geral. Sob este ponto de vista, o Proun ultrapassa a pintura e os seus artistas, por um lado, e a máquina e o engenheiro, por outro. E passa a estruturar o espaço, fragmentando-o com elementos de todas as dimensões, e constrói uma nova e versátil figura da natureza, se bem que uniforme.”<sup>105</sup> Neste sentido, o

<sup>103</sup> Figura 11 – *Cabeça Construída Nº1*, 1915, Naum Gabo.

<sup>104</sup> *Proun* («projeto para a confirmação do novo») – série de pinturas criadas por Lissitzky até 1924, que representavam cidades imaginárias a partir de esferas, cubos e barras. Elo de ligação com os estudos tridimensionais de Malevich (pintor).

<sup>105</sup> Citado por RUHRBERG, 2012.

construtivismo russo introduz aqui o conceito de «interior» como um elemento adicional e configurador da peça escultórica.

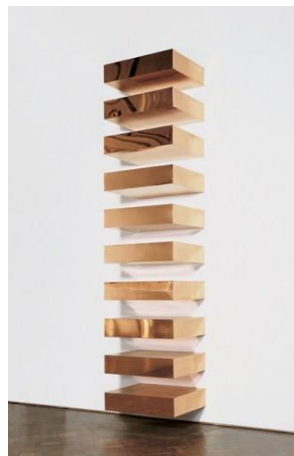


Figura 11 – *Cabeça Construída Nº. 1*, 1915, Naum Gabo.

Figura 12 - *Untitled*, 1969, Donald Judd.

Na segunda metade do século XX, o minimalismo vem romper novamente com os limites da escultura, tornando ativa a posição do observador. Este movimento, que será aprofundado no ponto seguinte, baseia-se em estruturas primárias, desprovidas do excessivo, e procura a ordem e a claridade estéticas. Seguindo esta lógica, o espaço assume a função configuradora da própria obra. O tamanho da obra face ao observador é muito relevante, no sentido em que a altura do observador ou o tamanho do espaço podem influenciar o tamanho da peça, ou a forma como é percebida. Retomando novamente o artista Donald Judd (1928-1994) – cujas particularidades serão desenvolvidas no ponto seguinte –, utiliza, não só materiais industriais, como também atribui grande importância ao modelo e à estrutura geométrica (*Untitled*<sup>106</sup>, 1969). Deste modo, o minimalismo é reconhecido, não só por estes elementos, como também pela repetição e pelos intervalos constantes característicos da industrialização.

Posto tudo isto, os recursos espaciais da escultura, como afirma Giedion-Welcker<sup>107</sup>, advinham do facto de esta ser constituída por matéria inerte, implicando uma extensão no espaço.

<sup>106</sup> Figura 12 – *Untitled*, 1969, Donald Judd.

<sup>107</sup> Citado por KRAUSS, 1998.

### 2.3. Possibilidades Geométricas

“Frequentemente, o escultor insere os elementos geométricos, como se fossem escritas em sinais e códigos que percebemos num Cosmos, fazendo sínteses microcósmicas, apresentando-as em esferas, traços, rabiscos, signos herméticos, linhas semi-circulares, quartos-crescentes e minguentes em união de triângulos.”

(SYNEX, 1999, p. 17)

O século XX foi marcado, principalmente, pelo nascimento da abstração. Na escultura, esta abstração passa muitas vezes pela geometria e pelo caráter industrial que influencia a sociedade moderna e contemporânea. Mais ainda, a pintura foi a responsável pela transferência destes elementos abstratos, não figurativos, para a vertente escultórica.

Antes demais, é fundamental refletir-se sobre o termo “geometria”. Segundo a etimologia<sup>108</sup>, esta palavra provém do grego *geometría* e do latim *geometrĭa*, que significa «agrimensura, geometria». Sabendo que *geo* significa «terra» e *metria* significa «medir», pode-se dizer que a geometria trata de «medir a terra». Posto isto, este termo é descrito no dicionário, no sentido lato, como o “domínio da matemática que tem por objeto o estudo do espaço”<sup>109</sup> que se reflete sobre as noções de linha, superfície, volume, entre outras<sup>110</sup>.

A geometria possui uma forte relação com a visualidade, é transposta da matemática para as artes, com o seu auge na era renascentista, tendo sido os construtivistas a iniciarem a abstração geométrica na escultura, já no século XX. Mesmo com influência dos cubistas, os artistas, como Gabo e Pevsner, possuem um trabalho “ligado a uma posição estética segundo a qual a construção do objeto deveria apontar em direção a uma geometria imediata e

---

<sup>108</sup> MACHADO, 1995, p. 145.

<sup>109</sup> Porto Editora, 2005, p. 838.

<sup>110</sup> Num sentido mais específico, geometria trata-se do domínio da matemática que estuda as “propriedades dos «seres geométricos» que são invariantes para as operações de um grupo de transformações” (Porto Editora, 2005, p. 838), existindo três vertentes: a geometria analítica, a geometria descritiva e a geometria euclidiana. A primeira baseia-se no sistema de coordenadas cartesianas com o qual se determina a posição de um ponto, a segunda, criada no final do século XVIII por Gaspard Monge, é um método utilizado para resolver problemas geométricos e para representar figuras geométricas tridimensionais, sendo necessário visualizar as suas projeções ortogonais em dois planos paralelos entre si, e, por fim, a terceira, apoiada pela axiomática concebida por Euclides (matemático grego do século III a. C.) e reformulada pelo matemático alemão, David Hilbert, em 1900.

legível.”<sup>111</sup> Os irmãos criaram também o conceito de «estereometria», que veio a constituir os alicerces do método construtivista, pois reflete-se sobre a interseção de planos e procura “exibir o entrelaçamento tridimensional das formas pelo interior, ou núcleo estrutural, do volume normalmente fechado.”<sup>112</sup> Sendo a cor algo superficial, apenas uma superfície ótica, utilizam exclusivamente as cores primárias e neutras. Deste modo, concentram-se nos materiais industriais, como ferro e até plástico. Por sua vez, Tatlin, fundador do movimento, e sob a forte influência de Picasso, acredita numa composição e construção com fins utilitários – *Monumento à IIIª Internacional*<sup>113</sup>, 1919.



Figura 13 - *Monumento à IIIª Internacional*, 1919, Tatlin. Reconstrução, 1979, Centro Pompidou, Paris.

Como vimos antes, mais tarde iria nascer a escultura formalista, mais conhecida por arte minimalista, na qual a geometria e o conceito prevalecem sobre a emoção. Deste modo, Clement Greenberg (1909-1994), importante crítico de arte do século XX, responsável pelo desenvolvimento de uma abordagem formalista, afirma que esta corrente se depara com a “compreensão e apreciação da arte apenas segundo as características formais da obra”<sup>114</sup>. Greenberg defende ainda um estilo de arte completamente abstrato, as qualidades abstratas do meio, as características formais da obra e o carácter impessoal do objeto artístico. Neste sentido, o conteúdo emocional e a intervenção do artista são substituídos pela utilização de uma estética industrial (materiais e produção em série). Aqui, a arte é vista como objeto

---

<sup>111</sup> KRAUSS, 1998, p. 71.

<sup>112</sup> KRAUSS, 1998, p. 72.

<sup>113</sup> Figura 13 – *Monumento à IIIª Internacional*, 1919, Tatlin.

<sup>114</sup> Citado por JANSON, 2010, p. 1106.

independente de influências exteriores. A visão minimalista atribui, portanto, maior valor ao objeto desconectado e distanciado da emoção, concedendo importância aos materiais e à repetição de formas simples e geométricas. Logo, o termo «minimalismo» é utilizado aqui pelo seu forte sentido de massa, por ser uma arte normalmente simétrica e monocromática, pelo seu elevado grau de simplificação e pela rejeição do pedestal. *Primary Structures* é o título daquela que é considerada a primeira exposição de arte minimalista, datada de 1966, em Nova Iorque. E é nelas, as estruturas primárias – construções elementares, fundamentais e básicas – que esta corrente artística se assenta. De entre os principais artistas estão Tony Smith, Sol LeWitt, Carl Andre, Robert Morris, Dan Flavin e Donald Judd. Esta linguagem formal de configurações geométricas simples reflete, assim, a produção industrial, tanto nos processos, como nos materiais de caráter básico e inexpressivo.

O minimalismo, movimento americano, nega, então, o espaço interior das formas, e utiliza a repetição de formas inteiras, em substituição. Barbara Rose, em 1965, descreve esta corrente no artigo “ABC Art”<sup>115</sup>, na revista *Art in America*, como uma nova sensibilidade emergente nos Estados Unidos da América, na qual prevalece a impessoalidade e as «tendências redutivas». Com raízes nos ready-made de Duchamp e nos trabalhos de Kasimir Malevich, como *Quadrado Negro*<sup>116</sup> (1915), o minimalismo transporta para a sua arte o caráter não expressivo, carregado de conotações sociais, políticas e pessoais. Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris e Sol LeWitt utilizam maioritariamente cubos e retângulos nos trabalhos, caso de *Incomplete Open Cube 9-2*<sup>117</sup> (1974). Tony Smith e Ronald Bladen empregam, por outro lado, diagonais e formas interligadas, bem como Bladen e Anne Truitt pintavam, também, as suas peças à mão. Por exemplo, em *Untitled*<sup>118</sup> (1965-66) e *V (Mid-Scale)*<sup>119</sup> (1973) Bladen cria drama a partir da experiência minimalista. Por outro lado, Anne Truitt, em *Swannanoa*<sup>120</sup> (2002), exemplifica formas simples com um acabamento brilhante de cor saturada. As suas peças passam sempre por um processo de várias camadas de tinta e polimentos, o que torna a cor mais independente do material quanto possível. Já Liz Larner

---

<sup>115</sup> Rose, Barbara. (1965). ABC Art. *Art in America*, outubro/novembro. Citado por COLLINS, 2014.

<sup>116</sup> Figura 14 – *Quadrado Negro*, 1915, Malevich.

<sup>117</sup> Figura 7 – *Incomplete Open Cube 9-2*, 1974, Sol LeWitt.

<sup>118</sup> Figura 59 – *Untitled*, 1965-66, Ronald Bladen.

<sup>119</sup> Figura 15 – *V (Mid-Scale)*, 1973, Ronald Bladen.

<sup>120</sup> Figura 60 – *Swannanoa*, 2002, Anne Truitt.

com as suas obras, como *2 as 3 and Some Too*<sup>121</sup> (1997-98), rejeita o conceito do cubo minimalista, visto como símbolo de deslumbramento, segurança e estabilidade, optando, deste modo, pela a instabilidade e aberturas de aço torcido e colorido. Por sua vez, Evan Holloway vai buscar referências ao mundo natural, como se pode ver em *Grayscale*<sup>122</sup>(2000). Nesta obra, a sustentabilidade está presente no que diz respeito ao corte dos ramos de árvore utilizados, sendo esta uma estrutura frágil suportada por aço, e tudo isto é aparentemente homogeneizado através da pintura numa escala de cinzentos, tal como o seu título sugere.

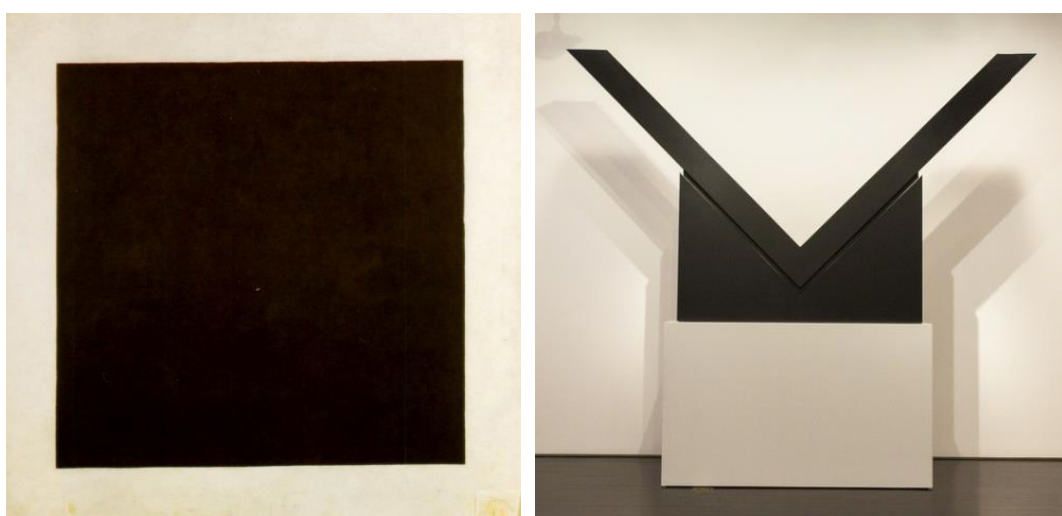


Figura 14 - *Quadrado Negro*, 1915, Malevich.

Figura 15 - *V (Mid-Scale)*, 1973, Ronald Bladen. Alumínio pintado. Loretta Howard Gallery, Nova Iorque.

Mais tarde, a escultura pós-minimalista, na sequência do minimalismo, vem por em causa o distanciamento do artista face à obra de arte e une a emoção à geometria. Artistas como Eva Hesse e Richard Serra participaram no chamado pluralismo da década de 70, acrescentando um forte conteúdo emocional às características geométricas do minimalismo ou desmaterializando o objeto artístico o que levou à criação de obras *site-specific* e à arte concetual. Tal como afirma Mechtild Widrich, “Current theories of site and site-specificity, developed out of dissatisfaction with the practice and theory of minimalism, and tied to an emerging interest in institution critique, are my standing point here.”<sup>123</sup> Richard Serra foi um dos pioneiros desta especificidade, juntamente com outros artistas como Robert Smithson e

<sup>121</sup> Figura 16 – *2 as 3 and Some Too*, 1997-98, Liz Larner.

<sup>122</sup> Figura 17 – *Grayscale*, 2000, Evan Holloway.

<sup>123</sup> WIDRICH, 2014, p. 105.

Robert Morris, chegando mesmo a afirmar: “to move the work is to destroy the work”<sup>124</sup>, isto relativamente à criação *Tilted Arc*<sup>125</sup> (1981). Esta obra icónica é criada em contraposição à definição mais consensual<sup>126</sup> de site-specific até então - conceito relacionado com o design urbano, a funcionalidade, um modelo de harmonia e união social - apresentando uma placa de aço enferrujada que se estendia por mais de 36 metros em Foley Federal Plaza, Manhattan, comissariada por uma agência federal americana. No entanto, depois de muita controvérsia e um processo federal, esta foi removida do local, deixando uma opinião pública bem dividida<sup>127</sup> - vista como uma desvirtuação do local histórico, por uns, e vista como um golpe político à administração americana anterior, por outros que sempre apelaram para o valor da arte pública (entre eles Douglas Crimp<sup>128</sup>).



Figura 16 - *2 as 3 and Some Too*, 1997-98, Liz Larner.  
Figura 17 - *Grayscale*, 2000, Evan Holloway.

Não esquecendo o caso nacional, também a geometria e a arte concetual têm espaço na escultura contemporânea portuguesa. Teresa Vasconcelos, com a sua instalação *Seduction/Destruction*<sup>129</sup> (1993), atua sob uma atitude repulsiva face às galerias de arte e ao colecionismo, quer isto dizer, contra a transformação da arte em mercadoria. Nesta instalação, a artista compõe o espaço da galeria com objetos escultóricos que utilizam os

<sup>124</sup> Richard Serra citado por WIDRICH, 2014, p. 105.

<sup>125</sup> Figura 61 – *Tilted Arc*, 1981, Richard Serra.

<sup>126</sup> KWON, 2004, p. 72.

<sup>127</sup> FINKELPEARL, 2000, pp. 54-77.

<sup>128</sup> Douglas Crimp (1944) - escritor, curador e historiador de arte.

<sup>129</sup> Figura 18 – *Seduction/Destruction*, 1993, Teresa Vasconcelos.

elementos formais ditos primários, focando-se na ordem e na estrutura do espaço, separando, assim, os limites do espaço envolvente. Tudo isto, utilizando uma poética de conteúdo misterioso e ambíguo, construindo uma “comparação entre o engodo (isco) de um peixe que é seduzido e destruído no seu habitat e o espelho no ser humano.”<sup>130</sup> Portanto, o espelho aqui funciona como isco para o observador e como apelo à vaidade do ser humano. Desta forma, “a escultora faz conduzir a um máximo de solicitação mental um mínimo de solicitação visual”<sup>131</sup>, reduzindo o objeto artístico ao seu conceito.

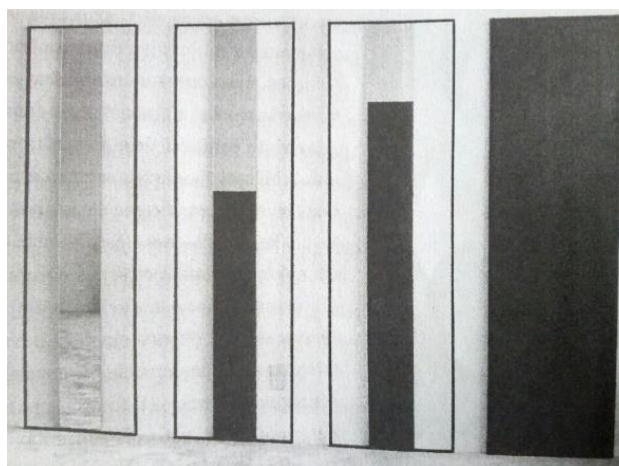


Figura 18 - *Seduction / Destruction*, 1993, Teresa Vasconcelos. Esudo para instalação (detalhe). Koppelman Gallery, Aidekman Arts Center, Boston.

Mais ainda, no contexto madeirense, destaca-se Amândio de Sousa, o qual teve contacto com o grupo “Quatro Vintes”<sup>132</sup> e o primeiro a fundar uma galeria dedicada ao design e à arte moderna no Funchal, em 1964, a galeria de artes decorativas Tempo. O artista trouxe consigo o desejo de renovação, da sua formação académica para a ilha da Madeira, introduzindo novas linguagens escultóricas, dotadas de uma simplificação formal associada ao minimalismo e abstracionismo. Por exemplo, o *Monumento ao Futebol*<sup>133</sup> (1969), escultura comemorativa do primeiro jogo de futebol realizado em Portugal (1875), por encomenda da freguesia da Camacha, revela uma estética abstrata construtivista, sendo a primeira obra de cariz não figurativo inaugurada fora do Funchal. O escultor passou, então,

<sup>130</sup> SYNEK, 1999, p. 215.

<sup>131</sup> SYNEK, 1999, p. 215.

<sup>132</sup> Grupo “Quatro Vintes” fundado em 1968, cujo título fora sugerido pelo facto de os quatro elementos terem acabado a licenciatura na Escola de Belas Artes do Porto com média de vinte valores, composto por Ângelo de Sousa, Armando Alves, Jorge Pinheiro e José Rodrigues.

<sup>133</sup> Figura 62 – *Monumento ao Futebol*, 1969, Amândio de Sousa.

da linguagem figurativa para a abstrata, prestando maior atenção à escala e aos materiais arquitetónicos, tendo colaborado em várias ocasiões com arquitetos como Chorão Ramalho e Marcelo Costa para produzir trabalhos públicos – *Escultura comemorativa dos 500 anos da fundação do concelho da Ponta do Sol*<sup>134</sup> (1994), na Ponta do Sol. Mais recentemente, em 2016, realizou a exposição *Derivações*<sup>135</sup> na Ordem dos Arquitetos no Funchal, que contou com a curadoria do arquiteto Duarte Caldeira. Nesta exposição encontravam-se dezasseis peças, de metal banhado de prata e de madeira lacada, acompanhadas dos respetivos estudos geométricos. Amândio de Sousa dota assim a sua exposição, pelas palavras de Rui Campos Matos, de um “rigoroso e inventivo geometrismo”<sup>136</sup>, cada uma com várias possibilidades perante a sua escala, desde a joalharia e mobiliário ao seu potencial monumental. Deste modo, o artista abre a sua escultura a um mundo de possibilidades.



Figura 19 - *Escultura comemorativa dos 500 anos da fundação do concelho da Ponta do Sol*, 1994, Amândio de Sousa. Betão e cascata de água. Fotografia de Pedro Moço. Ponta do Sol.

Figura 20 - *Derivações*, 2016, Amândio de Sousa. 16 peças de metal banhado de prata e de madeira lacada. Escultura e desenho. Fotografia com o artista. Fotografia: Departamento de Arte e Design, UMa. Ordem dos Arquitetos, Funchal.

Posto isto, se analisarmos a atualidade, estes trabalhos de carácter geométrico, e a arte em geral, estão sempre carregados de conteúdo, seja ele social, psicológico ou outro. E Collins deixa-nos com a seguinte afirmação: “What is apparent is that there is currently a light-hearted, hand-made approach to the minimal, a grateful and knowing look back to a body of work that still impresses through its cool, intractable presence.”<sup>137</sup>

<sup>134</sup> Figura 19 – *Escultura comemorativa dos 500 anos da fundação do concelho da Ponta do Sol*, 1994, Amândio de Sousa.

<sup>135</sup> Figura 20 e 63 – *Derivações*, 2016, Amândio de Sousa.

<sup>136</sup> MATOS, 2016.

<sup>137</sup> COLLINS, 2014, p. 438.

## 2.4. A Escultura e a Natureza

“Muitos escultores olham a própria natureza como uma obra de arte e o mundo inteiro como um museu.”

(HESLEWOOD, 1995, P. 59)

Nos últimos sessenta anos, a escultura tem visto a natureza como fonte de materiais sustentáveis, dotados de uma certa efemeridade. Nos Estados Unidos, os artistas que se voltaram para a paisagem<sup>138</sup> procuravam também a descentralização face às grandes cidades americanas, atraindo as pessoas ao espaço natural, diferente dos espaços das galerias e dos museus. Pretendiam, em última instância, conjugar a natureza com a cultura.

*Escultura e Natureza* são dois dos conceitos fundamentais deste trabalho. Só a partir da sua melhor compreensão é que se poderá aplicá-los no projeto, um projeto que conjuga a vivência na natureza com a especificidade artística da escultura.

O dicionário define «natureza» como o mundo exterior ao Homem, regido por uma ordem lógica, como a manifestação das forças naturais de um determinado lugar, como essência, caráter e compleição, aquilo com que um ser nasce. A palavra está ainda relacionada ao estado primitivo do Homem, estado anterior à civilização. No entanto, no seu sentido mais amplo, ‘Natureza’ significa “conjunto de todos os seres, animados ou não, que constituem o Universo”<sup>139</sup>. Nas artes plásticas, o termo remete para um objeto da realidade que resulta num modelo, numa denotação mais abrangente. Dito isto, o vocábulo tem origem mais próxima no latim *natura* («nascimento», «ação de fazer nascer»), do verbo latino *nascor, eris, nasci, natus sum* («nascer») e no grego φύσις (*physis* - «nascimento») do verbo φύω (*phyo* - «produzir», «fazer», «nascer») – dando origem às palavras física e metafísica, entre outras. Na Antiguidade Clássica, Aristóteles reflete sobre os significados de ‘Natureza’, no seu livro<sup>140</sup>, e descreve-a em sete pontos<sup>141</sup>:

---

<sup>138</sup> MOSZYNSKA, 2013, p. 105.

<sup>139</sup> Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico, 2003-2017.

<sup>140</sup> Laterza & Figli. (1928). *La Metafísica*. Bari: Gius. (pp. 137-138), citado por de SÁ, 2013, p. 11.

<sup>141</sup> DE SÁ, 2013, p. 11.

1. Origem de Nascimento;
2. Semente, aquilo de que as coisas nascem;
3. A causa do movimento ou de mudança nos objetos naturais;
4. A matéria primitiva de que as coisas são feitas;
5. A essência ou forma das coisas naturais;
6. Essência ou forma em geral;
7. A essência de coisas que têm uma causa de movimento em si mesmo.

Aristóteles utiliza, assim, esta definição para explicar as ações do ser humano e, por sua vez, a arte, criada pelo Homem. Apesar dos diferentes contextos, ambos os termos, grego e latino, partilham dos mesmos fundamentos, relacionados com o nascimento, a essência e o ser. Agora ‘natureza’ é entendida com ligação à identidade e coincidência com o ser. Neste sentido, a:

Natureza «vive» assim numa multiplicidade de significações oscilando entre o individual e o geral, entre a particularidade dos seres concretos e a generalidade dum ordenamento necessário que (...) tem o poder de se movimentar a si mesmo (...)<sup>142</sup>

Por outras palavras, a natureza age desde a mais pequena das partículas à grandeza que é o Universo, num ciclo que o compõe, com a inerência da efemeridade.

Por seu turno, a paisagem está sempre dependente do modo como a natureza é percebida pelo Homem<sup>143</sup>. Segundo a *Convenção Europeia da Paisagem* (20-10-2000, Florença) a “paisagem contribui para a formação de culturas locais e representa uma componente fundamental do património cultural e natural europeu, contribuindo para o bem-estar humano e para a consolidação da identidade europeia.”<sup>144</sup> A ‘paisagem’ representa, assim, uma parcela do território da qual as características resultam da ação e da interação de fatores naturais e ou humanos.

---

<sup>142</sup> DE SÁ, 2013, p. 18.

<sup>143</sup> Ana Nolasco Silva, 2017, III Colóquio Internacional Insula: Para Além de Natureza/Artifício. Sessão: The imaginary of insular landscapes: some reflections from the work of Rui Melo.

<sup>144</sup> Conselho da Europa, 2000. *Convenção Europeia da Paisagem*. Disponível em: [www.gddc.pt/siii/docs/dec4-2005.pdf](http://www.gddc.pt/siii/docs/dec4-2005.pdf)

Posto isto, muitos artistas contemporâneos voltaram-se para a natureza e para a paisagem. Ao contrário da visão do filósofo romano Sêneca, “vita brevis, ars longa”, alguns artistas exploram a efemeridade, associada ao mundo natural. Como refere Collins, “Their works deal with transience and decay, themes that underscore the provisional nature of our lives, our homes and our possessions.”<sup>145</sup> Deste modo, é utilizada uma variedade de materiais orgânicos e efêmeros para chamar atenção para a transitoriedade dos prazeres terrestres, da decomposição e da destruição inevitável de todas as coisas. Embora este tema já tivesse sido abordado anteriormente pelos «Vanitas», do século XV ao século XVII, pela forma da ‘Natureza Morta’<sup>146</sup>, é na década de sessenta do século XX, com a Arte Povera, que a efemeridade na arte, em particular na escultura, vai mais além. Este movimento é pioneiro na utilização de materiais orgânicos, uso que hoje se popularizou. As obras de arte que utilizam materiais orgânicos abordam, deste modo, conceitos de tempo, de efemeridade, de ocasião, de ética e comércio, de conservação e consumo, refere Collins<sup>147</sup>. Para além disto, vai ao encontro da missão do museu, da conservação da arte, e da comercialização de obras de arte, à galeria como cenário e sistema económico, na medida em que trabalhos desta natureza não são facilmente vendidos.

“«Nature» is often paired with «culture»”<sup>148</sup>. Por um lado, a palavra ‘natureza’, na língua inglesa *nature* entendida no género feminino, é muitas vezes associada à inocência, à expansão (natural) e à pureza, olhando para o selvagem. Por outro lado, o termo ‘cultura’, na língua inglesa *culture* entendido no género masculino, é frequentemente associado ao desenvolvimento, cultivo e aperfeiçoamento, visto como algo superior à natureza. Ainda assim, são muitos os artistas contemporâneos que quebram com esta ideia dicotómica. Surge assim a escultura orgânica, influenciada pelo surrealismo abstrato de Miró e Arp e guiada pelo interesse pela natureza e pelo mundo natural, onde as forças cósmicas regem o Universo. Barbara Hepworth (1903-1975), explora as formas invisíveis da natureza através da abstração, onde a geometria e o orgânico se encontram. Os seus trabalhos, como *Sculpture*

---

<sup>145</sup> COLLINS, 2014, p. 198.

<sup>146</sup> Natureza Morta: representação fiel de objetos inanimados como vasos partidos, flores, fruta e velas. Representavam alegorias sobre a fragilidade humana, sendo o crânio o símbolo mais icónico.

<sup>147</sup> COLLINS, 2014, p. 198.

<sup>148</sup> COLLINS, 2014, p. 226.

*with Colour (Deep Blue and Red)*<sup>149</sup> (1940), são, desta forma, respostas pessoais à natureza.

Para Hepworth:

Trabalhar abstractamente parece libertar-nos a personalidade e aguçar percepções, de forma que na observação da vida é a inteireza ou intenção interior que nos move tão profundamente: os componentes tomam os seus lugares, o pormenor é significante da unidade.<sup>150</sup>

Outros artistas refletem sobre os produtos e as plantas, modificados geneticamente, sobre questões ligadas à biotecnologia<sup>151</sup> e ainda sobre as ameaças ao ambiente, como aquecimento global, etc., afetando a maneira como lidam com o natural. Alguns destes transpõem materiais naturais para o interior da galeria, outros reorganizam esses materiais no seu próprio habitat.

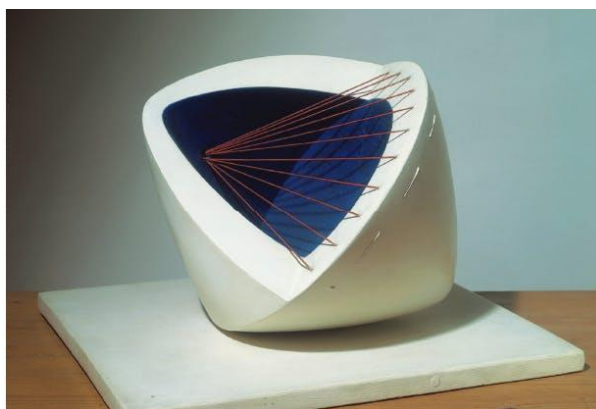


Figura 21 - *Sculpture with Colour (Deep Blue and Red)*, 1940, Barbara Hepworth. Gesso e fio pintado. TATE Gallery, Liverpool.

Nasce então a *Land Art*. “The traditional landscape genre was radically transformed in the 1960s when many artists stopped merely representing the land and made their mark directly in the environment.”<sup>152</sup> Esta ‘tendência’ americana, cujas obras são produzidas maioritariamente em desertos e montanhas, questiona as ideologias do Modernismo, do Minimalismo e do Concetualismo, e surge como reação ao materialismo urbano da Pop Art. A *Land Art*, termo vago, primeiramente utilizado por Walter De Maria, que engloba artistas

---

<sup>149</sup> Figura 21 – *Sculpture with Colour (Deep Blue and Red)*, 1940, Barbara Hepworth.

<sup>150</sup> READ, 1968, p. 169.

<sup>151</sup> Laura Cinti, artista italiana que se debruça sobre questões relacionadas o processo transgênico – *Cactus Project*, 2001 (Figura 64). Enquanto que ao longe se aparenta como um simples cato, de perto deparamo-nos com a presença de cabelos ao invés de espinhos (através da introdução de genes de queratina na planta).

<sup>152</sup> KASTNER, 1998, p. 194.

como Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Walter De Maria, Robert Morris e Robert Smithson, que não pertencem a uma corrente ou tendência específica, apresenta sinónimos que por vezes ajudam a localizar melhor a sua arte – «process art», «environmental art», «ecological art», «total art», «earthworks». O que é certo, é que as obras de arte que lhe estão associadas apresentam um forte sentido de fisicalidade da matéria, traduzido em atos monumentais e de modelagem paisagística. A deslocação de artistas urbanos para o ambiente rural resulta, portanto, em obras de arte de caráter simples, com formas geométricas elementares – retângulos, quadrados e círculos –, que vão buscar influências ao primitivismo dos monumentos neolíticos europeus, aos templos e pirâmides pré-colombianas aztecas e maias da América Central. A *Environmental Art* está assim ligada às imagens da *earth art* e ou envolvida com investigações ecológicas, pois para compreender esta arte é necessário entender o significado de ambiente e as suas implicações na vivência humana. Deste modo, é fundamental prestar atenção às dimensões culturais e naturais destas obras de arte, porque se tratam de reflexões da nossa colocação e compreensão do mundo. Tal como refere Kenneth Friedman, “Environmental Art remains an art form that must – in order to be successful – deal with «all the external conditions, physical and socio-cultural, which can influence an individual or a group».”<sup>153</sup> A escultura enfrenta, deste modo, novos problemas, problemas de grande escala, das relações entre o aberto e o fechado e de atitudes não materialistas.

While the new sculptor is still thinking aesthetically, his concerns and techniques are increasingly becoming those of environmental manager, the urban planner, the architect, the civil engineer, and the cultural anthropologist.<sup>154</sup>

Assim, estas obras de arte, que quebram os limites da noção escultórica, as quais demonstram o fascínio pela evolução e decomposição orgânica dos materiais naturais, decorrem num período de experiências artísticas levadas a cabo nas décadas de sessenta e setenta. Tudo isto é resumido pelas palavras de Tiberghien:

The Land Art artists’ development is characterized by the search for new forms, new models, and new concepts, even if they drawn their references from megalithic art and

---

<sup>153</sup> Kenneth Friedman, “Words on the Environment” (1983), *Art in the Land*, ed. Alan Sonfist, E. P. Dutton & Co., Nova Iorque, pp. 253-56. Citado por KASTNER, 1998, p. 196.

<sup>154</sup> Willoughby Sharp, “Notes Toward an Understanding of Earth Art” (1970), *Earth*, Andrew Dickson White Museum, Cornell University, Ithaca, Nova Iorque, n.p. Citado por KASTNER, 1998, p. 200.

pre-Columbian civilizations. Their sculpture goes beyond its «domain of competence», as Greenberg would say, to confront its own limits, to place itself at the confines of other arts – architecture, painting, photography, cinema. But the privileged medium remains earth.<sup>155</sup>

Muitos dos artistas que se convertem à *Land Art* provêm do minimalismo americano, como Robert Morris, ou têm uma evolução semelhante, caso de Walter De Maria, Michael Heizer e Robert Smithson. Mais ainda: “If Walter De Maria, as the oldest, was the first to outline the basic idea behind Land Art, Michael Heizer created its foundation.”<sup>156</sup>

As esculturas realizadas a partir da manipulação da natureza, de elementos completamente naturais, associadas também à arte *Site-Specific*, são normalmente chamadas de *Earthworks*. De cariz geométrico e efémero, estas trazem consigo não só referências ambientais e ecológicas, mas também preocupações políticas. Como título da primeira exposição de esculturas e instalações deste género, em 1968, na galeria Virginia Dawn, em Nova Iorque, que contou com diversos artistas, entre eles De Maria, Heizer e Smithson, os *Earthworks* transformaram a escultura, de um veículo estático e idealizado para um veículo temporal e material. Robert Smithson desenvolve, assim, o seu conceito de ‘entropia’, para descrever uma natureza em constante transformação. *Spiral Jetty*<sup>157</sup> (1970), a sua obra mais icónica, demonstra o seu interesse pelos fenómenos geológicos, tendo em conta as possíveis transformações do ambiente. Smithson, através desta obra, procura dar uma explicação, embora não científica, de factos descritos pela população local, ligados ao aspeto visual do lago (Great Salt Lake), ao que chama de «ambientação mitológica». Para além disto, Janson acrescenta ainda que, mais que uma forma minimalista destinada a ser admirada por si, esta obra de arte se trata de uma poderosa escultura, “em que o tempo é o elemento supremo, narrador da entropia final de todas as coisas”<sup>158</sup>. Dito isto, esta ideia de passagem, tratada nesta e noutras obras de arte como *Corredor*<sup>159</sup> (1969) de Nauman, *Labirinto*<sup>160</sup> (1974) de Morris e *Desvio*<sup>161</sup> (1970-72) de Serra, é vista como uma obsessão da escultura moderna, afirma Krauss<sup>162</sup>.

---

<sup>155</sup> TIBERGHEIN, 1995, p. 14.

<sup>156</sup> TIBERGHEIN, 1995, p. 15.

<sup>157</sup> Figura 22 – *Spiral Jetty*, 1970, Robert Smithson.

<sup>158</sup> JANSON, 2010, p. 1092.

<sup>159</sup> Figura 65 – *Corredor*, 1969, Nauman.

<sup>160</sup> Figura 23 – *Labirinto*, 1974, Robert Morris.

<sup>161</sup> Figura 26 – *Desvio*, 1970-72, Richard Serra.

<sup>162</sup> KRAUSS, 1998, p. 341.



Figura 22 - *Spiral Jetty*, 1970, Robert Smithson, Utah.

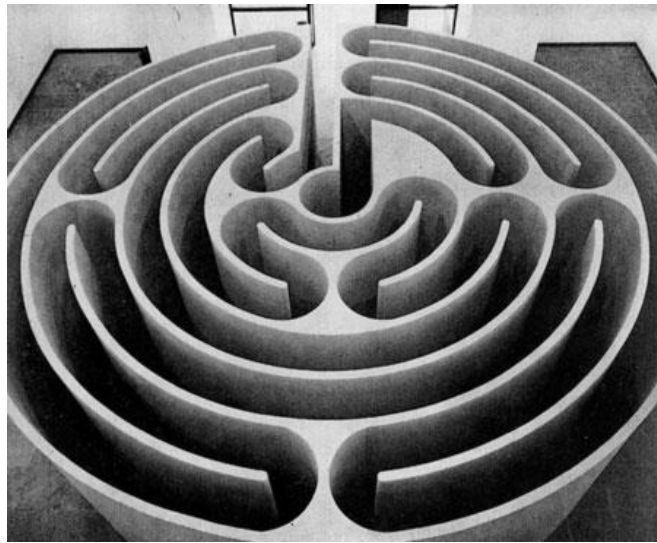


Figura 23 - *Labirinto*, 1974, Robert Morris. Filadélfia.

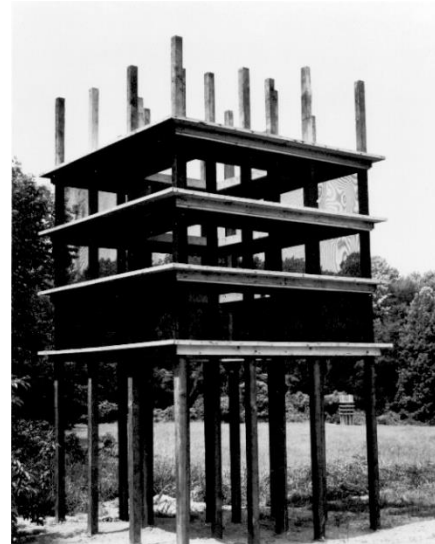
Alguns dos trabalhos da *Land Art* regem-se pela interseção do ambiente e da atividade humana, utilizando materiais artificiais e ou estranhos ao local da intervenção. Estas estruturas manufaturadas, executadas com o auxílio de máquinas e tecnologias destinadas a conter, mover ou emoldurar os elementos naturais, resultam numa tentativa de igualar a magnitude da paisagem. Dando ênfase às qualidades transgressivas e interrogando-se acerca da definição de ‘natural’, estas intervenções criticam, deste modo, a industrialização e o desenvolvimento urbano. *Secant*<sup>163</sup> (1977) de Carl Andre, introduz uma outra escala no ambiente natural e articula blocos de madeira, de arestas retas, com a curvatura e ondulação do solo, sendo a linha o elemento principal. Por outro lado, *Perimeters/Pavilions/Decoys*<sup>164</sup> (1977-78) de Mary Miss, joga com as noções de interior e de exterior, do aberto e do fechado,

---

<sup>163</sup> Figura 27 – *Secant*, 1977, Carl Andre.

<sup>164</sup> Figuras 24 e 25 – *Perimeters/Pavilions/Decoys*, 1977-78, Mary Miss.

colocando estruturas simples no espaço, uma assente no solo, outra na terra escavada. Richard Serra, por sua vez, interseta o espaço natural com três placas de aço, formando um triângulo isósceles, em *Spin Out (for Robert Smithson)*<sup>165</sup> (1973).



Figuras 24 e 25 - *Perimeters/Pavilions/Decoys*, 1977-78, Mary Miss. (Fotografia) Nassau County Museum of Art, Nova Iorque.

Outros artistas procuram o envolvimento total, quer seja em termos da relação entre o artista, como indivíduo, e o lugar, paisagem ou ambiente urbano, quer seja pela relação performativa, à escala humana, que cria formas contemporâneas de rituais. Estes agem contra à monumentalidade inicial da *Land Art* americana através de gestos transitórios e efêmeros. Como afirma Kastner: “In contrast to the boundlessness suggested by early earthworks, the landscape may be revealed as a zone of invasion or exclusion, divided by invisible yet complex networks of political and ethnic boundaries.”<sup>166</sup> Artistas como Richard Long, deixam, assim, marcas subtis da sua passagem, utilizando o corpo para mapear a paisagem, documentando as suas jornadas, como por exemplo *A Line in Scotland*<sup>167</sup> (1981).

<sup>165</sup> Figura 36 – *Spin Out (For Robert Smithson)*, 1973, Richard Serra.

<sup>166</sup> KASTNER, 1998, p. 114.

<sup>167</sup> Figura 66 – *A Line in Scotland*, 1981, Richard Long.



Figura 26 - *Desvio*, 1970-72, Richard Serra. Ontário.

Figura 27 - *Secant*, 1977, Carl Andre. Madeira de abeto. (Fotografia) Nassau County Museum of Art, Nova Iorque.

Por outro lado, alguns destes assumem na sua investigação o ambiente como ecossistema e como depositário das realidades sociopolíticas, contestando a forma como a natureza é vista – tela em branco ou um recurso infinito e inesgotável. “Exploring nature as a dynamic and interactive system, they point out parallels with social and political structures and their impact on each other.”<sup>168</sup> Portanto, estes artistas articulam as problemáticas crescentes da poluição global com a alienação social – o desenvolvimento e expansão urbanos, a agricultura de massas e a intervenção tecnocientífica nos processos naturais.

Para além do importante contributo americano, também em Portugal se produz arte associada ao ambiente, com eventos como a *LandArt Cascais*. João Antero (1949-) cria disposições, quase como *assemblages*, com troncos de madeira colocados na vertical e acrescentos de metal. Esta introdução do metal vem descontextualizar o meio natural e transformar a naturalidade e autenticidade num objeto artístico, o que acontece em *Abraço com a Natureza*<sup>169</sup> (1985) e *Memória/Paisagem*<sup>170</sup> (1988). Uma vez que as palavras memória e paisagem são recorrentes no seu trabalho, a sua intenção vai ao encontro da relação entre Homem e Natureza, entre o escultor contemporâneo e a Natureza. Desta forma, o contraste criado através de materiais diferentes, que descaracteriza os objetos naturais, surge como “apelo à natureza no sentido telúrico”<sup>171</sup>.

<sup>168</sup> KASTNER, 1998, p. 136.

<sup>169</sup> Figura 28 – *Abraço com a Natureza*, 1985, João Antero.

<sup>170</sup> Figura 29 – *Memória/Paisagem*, 1988, João Antero.

<sup>171</sup> SYNEK, 1999, p. 25.



Figura 28 - *Abraço com a Natureza*, 1985, João Antero. (madeira e metal, 265 x 95 x 65 cm).

Figura 29 - *Memória / Passagem*, 1988, João Antero. (madeira e ferro, 308 x 95 x 82 cm).

Figura 30 - *Uma floresta para os teus sonhos*, 1970, Alberto Carneiro. Troncos de pinho, dimensões variáveis.

Anteriormente, Alberto Carneiro, um dos precursores da Arte Ecológica, explora o conceito de escultura natural, depois do seu contacto com Anthony Caro e Phillip King, através da sua instalação *Uma floresta para os teus sonhos*<sup>172</sup>, 1970. Este «envolvimento», como prefere o artista, transpõe elementos de natureza - neste caso, duzentos troncos de pinho de tamanhos e alturas diferentes (a «presentificação»<sup>173</sup> da Natureza) - para o interior de um espaço artístico, apelando para a interação entre o objeto artístico e o observador.

Dito isto, a *Land Art* tem em conta a disposição dos objetos no local, a distância entre eles e respetivas proporções em relação ao cenário envolvente, o trabalho manual e o modo como a obra de arte, a estrutura, vai ser visualizada – de onde vai ser vista e o que vai ser visto a partir dela – sendo muito importante o seu estudo prévio a partir de modelos e maquetas. Já dizia Michel Foucault: “Space is fundamental in any form of communal life; space is fundamental in any exercise of power.”<sup>174</sup> Ou seja, o futuro da natureza é influenciado pelas críticas da modernidade e depende, portanto, da visão política. Kate Soper realça duas aceções diferentes da palavra ‘natureza’. Uma, sob a perspetiva da ecologia, olha a natureza como um domínio independente de verdade, de autenticidade e de valor intrínseco. Outra,

<sup>172</sup> Figura 30 – *Uma Floresta para os teus sonhos*, 1970, Alberto Carneiro.

<sup>173</sup> CARLOS, 2010.

<sup>174</sup> Michel Foucault, “Space, Knowledge and Power” (1984), entrevista com Paul Rabinow, trans. Christian Hubert, *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, Pantheon, Nova Iorque. Citado por KASTNER, 1998, p. 202.

sob a perspectiva pós-modernista, destaca o seu estatuto discursivo e indica que a sua ordem existe apenas na corrente do significante; portanto, a sua concetualização pode resultar, quer na sua desnaturalização, quer na sua naturalização. Por isso: “Where the one calls on us to respect nature and limits it imposes on cultural activity, the other invites us to view the nature-culture opposition as itself a politically instituted and mutable construct”<sup>175</sup>. Assim, as concepções das atrações estéticas e do valor do mundo natural são moldadas conforme a interação do ser humano com o mundo, e devem ser vistas como respostas aos seus efeitos. Soper acrescenta ainda:

The sense of rupture and distance which has been encouraged by secular rationality may be better overcome, not by worshipping this nature that is ‘other’ to humanity, but through a process of resensitization to our combined separation from it and dependence upon it.<sup>176</sup>

Neste sentido, os artistas que trabalham com o conceito de natureza apercebem-se da sua importância voltando-se a conectar com ela. Jacob Bronowski afirma então que o Homem é uma criatura singular, diferente de todos os outros animais, pois ele não é uma figura na paisagem, mas sim quem a molda. “In body and in mind he is the explorer of nature”<sup>177</sup>.

## 2.5. A Escultura e Outras Artes

A escultura, agora mais do que nunca, vai buscar influências, para além da literatura, a outras artes plásticas. Seguindo o mesmo pensamento de Ernesto de Sousa<sup>178</sup>, a escultura partilha da mesma propriedade discursiva da pintura e, ao mesmo tempo, da mesma capacidade de definir o espaço da escultura. Também El Lissitzky descrevia a escultura como uma “estação de serviço entre a pintura e a arquitetura”<sup>179</sup>. Para além deste artista suprematista, Kasimir Malevich via igual importância na representação física real de uma obra de arte, pois a ideologia construtivista da época assim o exigia. Paralelamente, o movimento neoplasticista,

---

<sup>175</sup> Kate Soper, “Nature/«nature»” (1996), *Future Natural*, ed. Robertson, Mash, Tickner, Bird, et al., Routledge, Londres, pp. 22-34. Citado por KASTNER, 1998, p. 286.

<sup>176</sup> Kate Soper, “Nature/«nature»” (1996), *Future Natural*, ed. Robertson, Mash, Tickner, Bird, et al., Routledge, Londres, pp. 22-34. Citado por KASTNER, 1998, p. 287.

<sup>177</sup> Jacob Bronowski, “The Ascent of Man”, 1973. Citado por KASTNER, 1998, p. 11.

<sup>178</sup> Citado por SYNEK, 1999, p. 9.

<sup>179</sup> RUHEBERG, 2012, p. 449.

procurando uma linguagem universal, estabeleceu fortes relações entre a escultura, a pintura e a arquitetura. E são essas ligações que vão ser exploradas neste ponto.

### 2.5.1. A Pintura como ponto de partida

Com o termo «plástico» aplicado à pintura ele [Mondrian] pretendia designar que o mundo pictórico tem uma realidade plástica ou tridimensional própria que equivale à realidade plástica e harmoniosa do universo.

(JANSON, 2010, P. 1035)

Já a escultura moderna transpunha elementos da pintura impressionista, como a cor, a luz, a sombra, entre outros, para os seus objetos escultóricos. Isto resultava, como nas peças de Rodin, em esculturas rascunhadas e alinhavadas, com diferentes texturas. Ainda assim, é Archipenko o principal precursor desta relação íntima entre a escultura e a pintura, com o que chamava de “sculpto-peintures”. Estas pinturas escultóricas, a título de exemplo, *Carrousel Pierrot*<sup>180</sup> (1913), realizadas a partir de uma diversidade de materiais, com disposições que alternavam entre o côncavo e o convexo, apresentam muitas aberturas, texturas e cores, resultando numa invenção artística mais adequada ao seu ponto de vista.



Figura 31 - *Carrousel Pierrot*, 1913, Archipenko.

Figura 32 - *Cadeira Azul e Vermelha*, 1923, Gerrit Rietveld. Madeira pintada. Museum of Modern Art, Nova Iorque.

<sup>180</sup> Figura 31 – *Carrousel Pierrot*, 1913, Archipenko.

Por outro lado, Katarzyna Kobro desenvolveu o seu conceito de escultura com base na pintura de Malevich. Construídas a partir de composições suspensas, Kobro traz ao suprematismo o lirismo e as ditas transparências flutuantes. *Spatial Composition*<sup>181</sup>, executada em 1929, demonstra estas características e, através do ritmo provocado pela alternância entre planos curvos e retos, realiza um exercício de ativação e modelação do espaço circundante. A pintura suprematista não só sustentou o conceito escultórico de Katarzyna Kobro, como também influenciou fortemente a escultura minimalista pelo seu carácter simplificado e geométrico. Desta forma, o minimalismo surge como resposta ao expressionismo abstrato, e trouxe de volta o pensamento racional, associado não apenas à geometria, mas também ao distanciamento do artista face à obra de arte. Este movimento quebra assim os limites da escultura tradicional e procura eliminar as dissemelhanças entre a pintura e a escultura.

De igual modo, em Portugal existem escultores que trabalham a partir da pintura e do desenho geométrico. É este o caso da exposição *Paralelamente*<sup>182</sup>, levada a cabo no MUDAS, Museu de Arte Contemporânea da Madeira, que decorreu entre dezembro de 2016 e abril de 2017. Esta exposição, de Amândio de Sousa e Jorge Pinheiro (membro do grupo “Quatro Vintes”) apresenta a escultura e a pintura lado a lado, ambas com fundamentos geométricos. Entre a proximidade e a distância estão linhas retas que, por mais próximas que estejam, nunca se tocam. Esta analogia é assim utilizada para descrever os percursos de Amândio de Sousa e de Jorge Pinheiro após terem concluído os estudos na Escola de Belas Artes do Porto. Os trabalhos apresentados remetiam para os anos sessenta do século XX, regidos pelas afinidades e convergências entre os dois artistas, alternando entre a abstração, o «objetualismo» e a figuração, refere João Filipe Pestana<sup>183</sup>. Isabel Santa Clara<sup>184</sup>, comissária da exposição, aponta ainda para os dois discursos diferentes da arte de cada um deles. São apresentadas então duas séries diferentes de Amândio de Sousa, ambas de cariz «objetual»: uma de rigor geométrico que analisa tensões provenientes de obliquidades e distorções, cujas peças em madeira pintada apresentam, algumas delas, encaixes; e outra, cujas peças em metal possuem um carácter flexível na medida em que o formato em pequena

---

<sup>181</sup> Figura 3 – *Spatial Composition*, 1929, Katarzyna Kobro.

<sup>182</sup> Figuras 33, 34, 67, 68, 69 e 70 – *Paralelamente*, 2016-2017, Amândio de Sousa e Jorge Pinheiro.

<sup>183</sup> PESTANA, 2016.

<sup>184</sup> Citada por PESTANA, 2016.

escala (maquetas) possibilitam várias disposições e escalas. E acerca dos desenhos e das pinturas de Jorge Pinheiro, são também expostas duas ordens discursivas, uma abstrata e outra figurativa. Contudo, esta justaposição vem demonstrar a diversidade dos seus percursos, e agem como complemento umas das outras, tanto entre as obras individuais, como entre o percurso artístico dos autores.

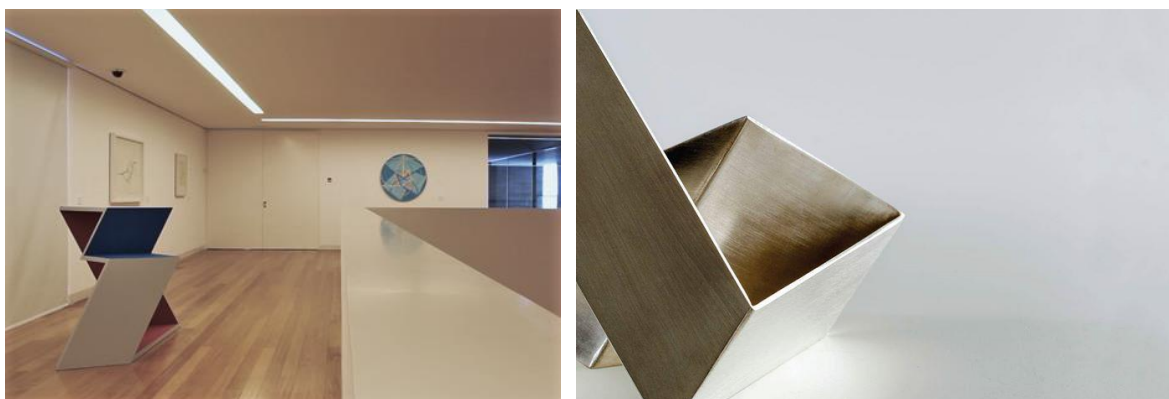


Figura 33 - *Paralelamente*, 2016-2017, Amândio de Sousa e Jorge Pinheiro. Exposição de escultura e pintura. MUDAS, Calheta.

Figura 34 - *Pormenor de uma peça, Paralelamente*, 2016-2017, Amândio de Sousa e Jorge Pinheiro. Exposição de escultura e pintura. MUDAS, Calheta.

Deste modo, a escultura pode surgir a partir da pintura abstrata, principalmente do abstracionismo geométrico. O Neoplasticismo veio, desta forma, tentar estabelecer uma ordem universal, implicando não apenas a pintura, como também a escultura e a arquitetura. Com fundamento na revista *De Stijl* (“O Estilo”), fundada em 1917 por Piet Mondrian, Theo Van Doesburg e Gerrit Rietveld, o movimento procura um estilo internacional e global, não um estilo individualista. Este movimento tem como influência o pensamento filosófico de M. H. J. Schoenmaekers: “a verdadeira realidade do Universo era a da estrutura matemática”<sup>185</sup>, pois rege-se pela manipulação racional de formas geométricas. As composições assimétricas procuram, assim, atingir a harmonia perfeita entre os elementos visuais, por forma a tentar reproduzir a estrutura invisível do universo. Estas produzem também um equilíbrio dinâmico, no qual são utilizadas as cores elementares, símbolo das “pedras basilares que compõem o edifício do cosmos”<sup>186</sup>. Portanto, Mondrian via a pintura como um meio intermédio e como objetivo final o «ambiente perfeito», que se forma na

---

<sup>185</sup> JANSON, 2010, p. 1035.

<sup>186</sup> JANSON, 2010, p. 1037.

tridimensionalidade – escultura, arquitetura e mobiliário – como acontece com *Cadeira Azul e Vermelha*<sup>187</sup> (1923) de Gerrit Rietveld.

### 2.5.2. Escultura e Arquitetura: uma relação de cumplicidade

In the early 1980s, some artists turned to expressionist figuration and the human body, others sought a cooler alternative in the three-dimensional territories of architecture and furniture, where man's physical measure is implicated but not represented.

(COLLINS, 2014, p. 120)

Na escultura construtivista, a criação de uma «nova realidade» a partir de formas ditas puras e abstratas de cariz geométrico, as peças assumem o carácter de construções de inspiração arquitetónica e da engenharia. Esta é uma das provas de que as leis básicas da arte se mantêm, mas as suas finalidades mudam. Herbert Read explica então: “Continua a existir um parentesco estreito entre as «construções» do escultor e as do arquitecto: a diferença está em que o escultor não está ligado a fins utilitários e pode portanto produzir formas esteticamente «puras».”<sup>188</sup> Malevich, pintor suprematista, cria uma série de setenta objetos chamados de *Architectones*<sup>189</sup> (1922-29), composta por maquetas elementares de edifícios imaginários, dispostos na vertical e na horizontal, de influência cubista (pelas suas angulosidades), que representam “modelos intelectuais puros de um universo «não figurativo» dentro de um mundo material”<sup>190</sup>. Esta série representa então um exercício para atingir um ordenamento do espaço ideal, no qual o modelo é um recurso que está entre a escultura e a arquitetura. Jane Rendell descreve, assim, os modelos:

Placed within architectural discourse, these objects would be understood as scale models of existing spaces or proposals for new designs, but positioned as artworks they can be considered in a different way. Architectural design conventions locate models either as representations of real spaces or as fictions, not as both.<sup>191</sup>

---

<sup>187</sup> Figura 32 – *Cadeira Azul e Vermelha*, 1923, Gerrit Rietveld.

<sup>188</sup> READ, 1968, p. 162.

<sup>189</sup> Figura 35 – *Architecton Alfa (série de 70)*, 1923, Kasimir Malevich.

<sup>190</sup> RÜHERBERG, 2012, p. 450.

<sup>191</sup> Rendell, Jane. (2008). *Art and Architecture a place between*. Londres: I.B Tauris. Citado por ENCARNAÇÃO, 2010, p. 47.

Por outro lado, Naum Gabo descreve a sua escultura como uma “tentativa de união dos elementos escultóricos com os arquitetônicos”<sup>192</sup>, e esta escultura arquitetônica, realizada por pintores, artistas gráficos (Rodchenko e Gustav Klucis) e arquitetos (Natan Altmann e os irmãos Vasnin), vão influenciar, cinquenta anos depois, o trabalho de Siah Armajani.

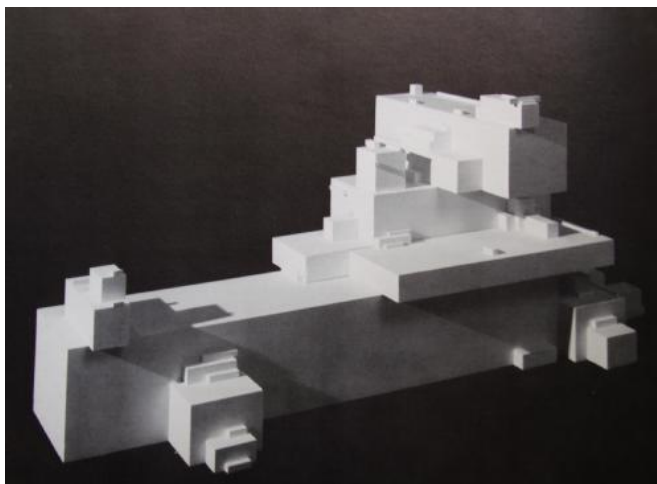


Figura 35 – *Architecton Alfa (série de 70)*, 1923, Kasimir Malevich.

Ao se pensar acerca do híbrido escultura/arquitetura, é necessário abordá-lo como uma experiência de habitar o escultórico, pois neste a escultura é executada numa escala arquitetônica, muitas vezes, e é esta a forma que o escultor encontra para controlar o ambiente: “Umás vezes é a escultura que invade o espaço do espectador, outras vezes é o espectador que é introduzido no espaço escultórico.”<sup>193</sup>. Este híbrido, resultante das vanguardas, remonta às obras de Frederick Kiesler<sup>194</sup>, que exploram a relação ancestral entre o corpo e o habitar. Estas são maquetas e ensaios nos quais a casa é pensada como um organismo vivo, como a pele do corpo humano, refere Duarte Encarnação<sup>195</sup>. Este híbrido remonta de igual forma à escultura de Brancusi, que cria um espaço poético de utilidade, entre o arquitetônico e escultórico. O seu conjunto escultórico em Târgu Jiu<sup>196</sup>, composto por três esculturas, destaca o papel comunicativo e contemplativo da poesia escultórica.

---

<sup>192</sup> RUHEBERG, 2012, p. 449.

<sup>193</sup> SYNEK, 1999, p. 18.

<sup>194</sup> Figura 71 – *Model for an Endless House*, 1959, Frederick Kiesler.

<sup>195</sup> ENCARNAÇÃO, 2010.

<sup>196</sup> Figura 72 – *Porta do Beijo*, (Târgu Jiu), 1938, Brancusi. Figura 73 – *Coluna Sem Fim*, (Târgu Jiu), 1937-38, Brancusi.

Segundo a opinião de Javier Maderuelo<sup>197</sup>, Brancusi constrói assim um ambiente escultórico inovador, no qual as qualidades utilitárias da arquitetura são transpostas para a escultura.



Figura 36 - *Spin Out (for Robert Smithson)*, 1973, Richard Serra. Kröller Müller Museum, Otterlo.

A relação entre a escultura, a arquitetura e o design de mobiliário nasce dos princípios da escola Bauhaus. Composta por artistas alemães e americanos, espalhou-se rapidamente, tendo centros em Düsseldorf, Estugarda, Colônia, Los Angeles e Nova Iorque. Walter Gropius acreditava assim na melhoria das condições sociais urbanas a partir de uma arte, arquitetura e design funcionais. Também outros movimentos influenciaram esta tendência contemporânea: o Construtivismo Russo de Vladimir Tatlin e Naum Gabo, pelas suas formas lineares; o Neoplasticismo de Piet Mondrian e Gerrit Rietveld, pela sua crença na tridimensionalidade como esplendor máximo da arte; e o estilo escandinavo (1930-50) dos arquitetos Alvar Aalto, Eero Saarinen e Arne Jacobsen, pelo seu estilo mais suave, curvilíneo e sinuoso. Sam Armajani desenvolveu o termo ‘archi-sculpture’ em 1979 para descrever as suas esculturas abstratas com elementos arquitetónicos. *Gazebo for two Anarchists: Gabriella Antolini and Arberto Antolini*<sup>198</sup> (1992), baseado em estruturas arquitetónicas retiradas do seu contexto, despojadas das suas funções, apresenta uma oposição entre formas abertas e fechadas, com influência dos modelos arquitetónicos de El Lissitzky. A maior parte da sua obra está, assim, exposta em lugares exteriores e é dedicada, na sua maioria, aos

---

<sup>197</sup> ENCARNAÇÃO, 2010.

<sup>198</sup> Figura 37 – *Gazebo for two Anarchists: Gabriela Antolini and Arberto Antolini*, 1992, Sam Armajani.

anarquistas europeus. Ai Weiwei, artista chinês, estabelece também um vínculo com a prática construtivista, especialmente em *Fountain of Light*<sup>199</sup> (2007), conjuntamente com o Fake Studio. Este trabalho está, assim, claramente relacionado com o *Monumento à IIIª Internacional*<sup>200</sup> de Tatlin, constituindo-se como uma experiência com luz.



Figura 37 - *Gazebo for two Anarchists*: Gabriella Antolini and Arberto Antolini, 1992, Siah Armajani.

Figura 38 - *South Passage*, 2005, Anthony Caro.

No início da década de oitenta foram muitos os artistas que se voltaram para o território tridimensional com ligações à arquitetura e ao mobiliário, pois a dimensão humana está implícita, mas não representada literalmente. Anthony Caro, em 1980, cria o conceito de ‘sculptecture’ por forma a descrever os seus trabalhos que incorporam elementos arquitetónicos. Com experiência na área da engenharia, Caro produz *South Passage*<sup>201</sup> (2005), combinando aspetos arquitetónicos e de design na sua escultura, semelhante a uma estrutura funcional, e que constitui uma forte tendência na Europa atualmente. Esta tendência, hoje em dia, está sob a grande influência da empresa de mobiliário sueca (IKEA). Aqui a arquitetura, o design de mobiliário e a escultura manipulam o espaço e o material, trabalhando aspetos como a forma, a cor, a textura e a gravidade. Assim, muitos artistas procuraram, e ainda procuram, explorar estes elementos, tal como afirma Judith Collins: “Contemporary sculptors had no function to adhere to, and in their works they began to exploit the oscillation between form and function, which makes for unsettling viewing.”<sup>202</sup> Esta oscilação faz com que o observador se pergunte como deve comportar-se perante uma

<sup>199</sup> Figura 74 – *Fountain of Light*, 2007, Ai Weiwei & Fake Studio.

<sup>200</sup> Figura 13 – *Monumento à IIIª Internacional*, 1919, Tatlin.

<sup>201</sup> Figura 38 – *South Passage*, 2005, Anthony Caro.

<sup>202</sup> COLLINS, 2014, p. 120.

escultura que representa e se aparenta com uma peça de mobília. Estes objetos são também, em muitos casos, *ready-mades* ou realizados a partir de materiais produzidos em série – como escadas, madeira, tijolos, placas de vidro. Stefan Kern utiliza, portanto, as características do mobiliário (cadeiras, bancos, prateleiras, entre outros), por exemplo, em *Treppen*<sup>203</sup> (2003). Kern vê um forte valor escultórico na abstração, composta por monocromias e simetrias, mas também indica a análise do local antes de criar o objeto artístico: “The character of Kern’s sculptures owes much to the achievements of the Minimalists, and to their notion that a work of art is perceived not only for its formal characteristics but also in the context of the space in which it is shown.”<sup>204</sup> Deste modo, a escultura torna-se anónima, com um sentido ‘bruto’, numa estética de bricolage.



Figura 39 - *Treppen*, 2003, Stefan Kern.

Duarte Encarnação reflete também acerca deste híbrido de um ponto de vista contemporâneo e apresenta o termo «arch-art», utilizado por Javier Maderuelo e Martí Peran, resumindo assim:

En síntesis, el género *arch-art*, en su dominio público, estudia la situación social de la habitación como un fenómeno natural de la vida en sus modos estéticos y complejos por la adopción del diseño de cabinas, habitáculos, cápsulas, edificios, maquetas e imágenes de lo precario o de lo industrial con una referencia alegórica y primitiva de la cabaña.<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> Figura 39 – *Treppen*, 2003, Stefan Kern.

<sup>204</sup> COLLINS, 2014, p. 133.

<sup>205</sup> ENCARNAÇÃO, 2010, p. 23.

O híbrido escultura/arquitetura foi ‘oficializado’ então em 1980, com a exposição *Architectural Sculpture*, no Instituto de Arte Contemporânea de Los Angeles, comissariada por Debra Burchett. Esta contou com sessenta e um artistas, sendo o tema proposto o da construção escultórica. Estes artistas recorrem a técnicas utilizadas na arquitetura, criando um diálogo ambíguo entre escultura e arquitetura. Susan C. Larsen<sup>206</sup> aponta para dez elementos primordiais desta exposição, entre eles: exploração do conceito de abrigo, habitat; materiais utilizados ao longo da história da arquitetura (barro, madeira, cimento, aço, etc.); grandes instalações versus miniaturas; relação da arquitetura com os ambientes natural e urbano; e instalações ambientais.

Para além disto, Encarnação discorre também acerca do campo expandido da arquitetura e a sua articulação com a nova geração da arte pública. Carl Andre é um dos artistas analisados. O escultor minimalista estuda, portanto, três aspetos nos seus trabalhos: a escultura enquanto forma e evidência modelada; a escultura quanto estrutura e suporte; e a escultura como lugar, num exercício de expansão do espaço. Alguns destes pontos são explorados em *Redan*<sup>207</sup> (1964) e em *Copper-Magnesium Alloy Square*<sup>208</sup> (1969). Ângela Ferreira explora igualmente, na sua obra *Maison Tropicale*<sup>209</sup> (2007), o significado social e técnico da própria arquitetura, abordando a ideia de construção, a escala e a participação arquitetónica. E para além destes artistas, também Kai Schiemenz aborda estas questões, como em *Endeavours Watchtower for the Fourth, 2006 Internationale*<sup>210</sup> (2006).



Figura 40 - *Maison Tropicale*, 2007, Ângela Ferreira.

---

<sup>206</sup> Citado por ENCARNAÇÃO, 2010.

<sup>207</sup> Figura 75 – *Redan*, 1964, Carl Andre.

<sup>208</sup> Figura 5 – *Copper-Magnesium Alloy Square*, 1969, Carl Andre.

<sup>209</sup> Figura 40 – *Maison Tropicale*, 2007, Ângela Ferreira.

<sup>210</sup> Figura 41 – *Endeavours Watchtower for the Fourth, 2006 Internationale*, 2006, Kai Schiemenz.



Figura 41 - *Endeavours watchtower for the Fourth*, 2006 Internationale, 2006, Kai Schiemenz.  
 Figura 42 - *Homenagem a José de Azeredo Perdigão*, 1997, Pedro Cabrita Reis.

Sem deixar esquecer o escultor português, Pedro Cabrita Reis, também ele explora as possibilidades arquitetónicas da escultura. Com reminiscências do desenho, e constituindo ensaios de arquiteturas sintéticas, o escultor tem se dedicado a este conceito desde os anos noventa. A sua linguagem de extensão minimalista que aborda a dualidade entre escultura e arquitetura é exposta assim na *Homenagem a José de Azeredo Perdigão*<sup>211</sup> (1997). Com uma óbvia relação de parentesco com *Stairway to Heaven*<sup>212</sup> (2001) de Didier Fiuza Fautino, a disposição desenhada e aberta dos materiais – estruturas e revestimentos parciais – indicam um constante estado de construção. Isto remete, de igual forma, nas palavras de Encarnação<sup>213</sup>, para o desenho mental de uma arquitetura ideal, no qual a luz, a textura, a cor e os elementos estruturais fazem a obra de arte.

<sup>211</sup> Figura 42 – *Homenagem a José de Azeredo Perdigão*, 1997, Pedro Cabrita Reis.

<sup>212</sup> Figura 76 – *Stairway to Heaven*, 2001, Didier Fiuza Faustino.

<sup>213</sup> ENCARNAÇÃO, 2010.

## 2.6. Escultura: Uma Arte para a Comunidade

A escultura é agora uma das vertentes mais públicas da arte. Esta, quando realizada em grande escala e num espaço público de fácil acesso, por parte dos cidadãos, causa automaticamente uma relação de interatividade, ainda que esta seja apenas visual. A verdade é que, nos dias de hoje, a escultura pública, a arte pública, vai assumindo um carácter cada vez mais lúdico, sem nenhum motivo em especial – tentando fugir daquilo que é considerado o monumento. Monumento este que é entendido pelas entidades políticas como decoração de rotundas, principalmente na região madeirense.

Avançando, este tipo de intervenção artística vem, portanto, combater aquilo que chamam de elitização cultural (Acesso Cultura, 2016; Conselho Nacional de Juventude, 2017; DE SOUSA, 2013; MENDES, 2016), permitindo o acesso de qualquer indivíduo, neste tempo de distanciamento cultural. Na ilha da Madeira, a escultura tem ganho maior destaque ao longo dos anos, levando nomes ao panorama internacional, como Joana Vasconcelos<sup>214</sup>. Pode-se discutir os seus processos, as suas intensões e a sua visão da arte, mas o que é certo é que o seu trabalho é muito aclamado pelo povo português – visto que a sua arte aborda um maior número de questões relacionadas com o campo mais popular.

No entanto, outros artistas madeirenses exploram, também, as vertentes públicas da arte, uns com mais anos de experiência, outros com menos. Ainda assim, não se pode medir a qualidade dos seus trabalhos em função disso. Enquanto uns atribuem maior foco a aspetos mais impactantes, como a política, nas suas criações, outros testam apenas possibilidades tridimensionais que procuram a interação do ser humano. Apesar das diferenças, ambos os focos resultam no reconhecimento da população, de uma maneira ou de outra. Isto, porque a escultura saiu à rua para se dar a conhecer a todos que com ela se cruzassem. Assim afirma Curvelo: “Numa época mais contemporânea, a arte começa a ser vista como uma ocupação espacial – do museu, do jardim ou de qualquer outro local.”<sup>215</sup> Aqui, a escultura encaixa-se perfeitamente.

---

<sup>214</sup> Figura 43 – *Pavillon de Vin*, 2011, Joana Vasconcelos.

<sup>215</sup> CURVELO, 2009, p. 16

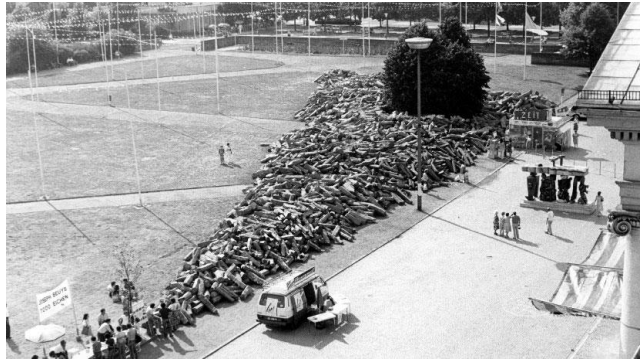


Figura 43 - *Pavillon de Vin*, 2011, Joana Vasconcelos.  
Figura 44 - *7000 Oak Trees*, 1982, Joseph Beuys. Museu Fridericianum.

Por seu turno, Joseph Beuys, em reação à arte pública contemporânea - híbridos entre a escultura, o mobiliário e a arquitetura - criou o que chama de «escultura social»<sup>216</sup> por forma a apelar para a importância da criatividade num contexto de consciencialização ecológica<sup>217</sup>. Beuys acreditava numa união utópica da sociedade, na qual todos podem ser artistas, onde tudo é arte se visto de um ponto de vista criativo. Esta visão, relacionada com o planeamento urbano, o futuro do ambiente e da sociedade, é primeiramente concretizada através de uma intervenção em frente ao Museu Fridericianum - *7000 Oak Trees*<sup>218</sup> (1982). Esta iniciou-se com o depósito de sete mil blocos de basalto em frente ao museu, e decorreu durante cinco anos (até 1987), com o objetivo de plantar carvalhos pela cidade, removendo da praça uma pedra monolítica por cada três árvores plantadas, colocando-a perto delas. Esta ação simbolizava a esperança e a transformação para o saudável, e foi transposta para outras cidades do mundo.

A escultura, mais do que qualquer outra forma de arte, faz com que o observador sinta a vontade de lhe tocar, de subi-la, de nela se deitar. Mais ainda quando esta é exposta num espaço público, a céu aberto. Por isso, a escultura é, e esperamos que continue a ser, uma arte para a comunidade.

<sup>216</sup> Com intenção de se tornar fundador de uma nova força política em Bundesrepublik, o Partido Verde - visto como um potencial meio para alcançar o seu ideal.

<sup>217</sup> VÁRIOS, 2015, p. 1134.

<sup>218</sup> Figuras 44, 77 e 78 - *7000 Oak Trees*, 1982, Joseph Beuys.

## Capítulo II – Proposta de Implementação Prática

Informal education with young people is a method of offering support to the rising generation, of enabling them to take up the opportunities to become creators not consumers of their society and their world.

(BATSLEER, 2012, p. 12)

Neste capítulo vão ser implementadas todas estas questões relacionadas com a Gestão Cultural e com a Escultura. Partindo dos princípios da educação pela arte, vão ser aplicados conceitos como aprendizagem, educação não-formal, criatividade, paisagem, espaço, natureza, sustentabilidade, entre outros – sem nunca esquecer os fundamentos da gestão de projetos culturais.

### 1. Arte e Natureza: O Papel do Escutismo

“O homem culto de hoje está cada vez mais afastado das coisas naturais e a sua vida é cada vez mais abstrata.”<sup>219</sup> E é aqui que o escutismo entra. Esta associação juvenil prepara as crianças e os jovens para uma cidadania ativa através do contacto com a natureza e do trabalho em equipa, num contexto de educação não-formal. Assim, tal como nos ateliers e nas oficinas, entre o escultor e a sua equipa, a cooperação entre os jovens é muito importante.

No que toca à aprendizagem e à educação informais (ou não formais), é essencial criar relações e dar voz à juventude. Ao contrário dos métodos tradicionais e formais de ensino, nesta vertente os jovens são convidados a aprender através da ação. Tal como Janet Batsleer afirma:

There are significant differences between the subject-based curriculum of formal learning and learning which occurs in the process of informal education-learning, for example, about identity, about others and our relationships with them, about relationships with the wider world and the contexts of our lives.<sup>220</sup>

Deste modo, a importante relação entre o educador e o jovem tem por objetivo, não o conhecimento, mas sim o desenvolvimento do próprio jovem e da sua visão perante a vida.

---

<sup>219</sup> JANSON, 2010, p. 1036. (Revista De Stijl, 1919, Da *Realidade Natural e Realidade Abstrata*).

<sup>220</sup> BATSLEER, 2012, p. 5.

A educação não-formal trata, portanto, de questões como a situação social, os direitos e as necessidades, as emoções e o desenvolvimento pessoal dos envolvidos. Isto, quando aplicado aos adolescentes – que já não são crianças, mas ainda não são adultos, por isso, numa fase de transição –, tem maior sucesso quando associado às artes. Segundo vários teóricos, a adolescência é um período em que a imaginação e a criatividade atingem o seu auge. Aqui a cultura juvenil associada às artes assume um papel especial na formação da identidade de cada jovem.

Existem já algumas associações na ilha da Madeira que têm por base estas questões, ainda que abertas a todas as idades, como a associação OLHO.te e o grupo Dançando com a Diferença. No entanto, o projeto que aqui se propõe é direcionado para uma associação já existente em todo o território nacional, e que, embora trabalhe muito a par com a cultura portuguesa – principalmente com questões de património, quer material, quer imaterial, e também a história de Portugal –, não se estende, por norma, às artes visuais. É esta o Corpo Nacional de Escutas (CNE), uma associação juvenil, a maior no país – sendo o escutismo, fundado pelo militar inglês Baden Powell, o maior movimento juvenil em todo o mundo.

Portanto, o “CNE ajuda jovens a crescer para que com o Ser, Saber e Agir se tornem homens e mulheres responsáveis e membros ativos de comunidades, na construção de um mundo melhor.”<sup>221</sup> Quer isto dizer, o escutismo educa o jovem, através do contacto com a natureza e com a comunidade, para uma vida sustentável, consciente do mundo que o rodeia (questões políticas, económicas, sociais, culturais, ecológicas, questões relacionadas com os direitos humanos, etc.), desenvolvendo a técnica escutista, construindo cidadãos ativos, autónomos, com capacidades de resolução de problemas e bom espírito de equipa.

Parafraseando<sup>222</sup>, esta associação, por meio do Método Escutista, ajuda o jovem a tornar-se, essencialmente, numa pessoa responsável, autónoma, perseverante, leal e honesta, «consciente do Ser»; numa pessoa consciente de si, das suas limitações e potencialidades, e que vive num contexto de solidariedade e fraternidade, com respeito e tolerância na sua relação com os outros, assumindo o seu compromisso cristão como opção de vida; numa

---

<sup>221</sup> CNE, 2017.

<sup>222</sup> CNE, 2017.

pessoa detentora do Saber e em constante aperfeiçoamento, reconhecendo as suas imperfeições; numa pessoa que procura saber sempre mais de tal modo a fundamentar as suas decisões; numa pessoa atenta ao mundo, identificando o seu papel na sociedade e valorizando o trabalho em equipa; numa pessoa preparada para Agir, atuando em concordância com as suas opções, respeitando a dos outros; numa pessoa empreendedora e ativa na sua formação, no desenvolvimento de novas ideias, nos seus deveres cívicos e perante a comunidade; numa pessoa que vive contribuindo para a paz no mundo reconhecendo em si o potencial para transformar o mundo num sítio melhor.



O CNE atua, então, no âmbito da educação não-formal, em complementaridade com o sistema obrigatório de educação, e contribuindo para uma juventude ativa. Dito isto, em conformidade com o que Batsleer afirma: “Informal education with young people is a method of offering support to the rising generation, of enabling them to take up the opportunities to become creators not consumers of their society and their world.”<sup>223</sup>

Em semelhança com o projeto implementado por Sofia Silva<sup>224</sup>, no âmbito da sua dissertação de mestrado em Arte e Educação, este projeto exploratório aqui proposto aborda questões como:

- Arte, no que diz respeito à criação, à experiência estética, ao saber e ao fazer;
- Reaproximação ao meio natural;
- Respeito pela natureza e expressão, como modos de desenvolvimento pessoal;

---

<sup>223</sup> BATSLEER, 2012, p. 12.

<sup>224</sup> SILVA, 2012.

- Influência do espaço e dos materiais sobre a expressão e criatividade do jovem;
- Importância de aprender pela ação;
- Ambiente físico, relação com o espaço e importância do jogo.

Para além disto, também a geometria assume grande importância nesta ação, com inúmeras possibilidades, tendo em conta os materiais disponibilizados e as técnicas escutistas, reservando um espaço para a inovação, sempre com o auxílio da geometria descritiva na construção dos modelos.

Assim sendo, o agrupamento pelo qual se optou para desenvolver o projeto foi o 216 – São Martinho, um agrupamento marítimo, escolhido pelo facto de ser aquele que a mestrandia está inserida. O Escutismo Marítimo como tal foi iniciado pelo almirante inglês Warrington Baden-Powell, irmão de Robert Baden-Powell, em 1912, Inglaterra. Este surgiu em Portugal, através de uma Unidade com sede na Póvoa de Varzim, em 1926, sendo oficialmente o 215 – Funchal o primeiro agrupamento a englobar a vertente marítima, com a primeira Brigada Marítima no país<sup>225</sup>:

Este grupo vive segundo os imaginários dos Descobrimentos Portugueses e da história naval internacional, com especial atenção à vela. Ainda assim, as atividades em terra são muitas, visto que o grupo escolhido tem, sem dúvida alguma, conhecimento mais que suficiente para levar a cabo as ações propostas.

---

<sup>225</sup> Anexos – 5. Exposições: 25 Anos a Navegar – Folha de Sala: “O Agrupamento 216 de São Martinho pertence ao ramo marítimo do Corpo Nacional de Escutas, implementando o método escutista através da realização de projetos e ações que têm como pano de fundo privilegiado o meio marítimo e as atividades que lhe estão ligadas.”



Neste momento, o efetivo do agrupamento é constituído por oitenta elementos, distribuídos pelas quatro secções<sup>226</sup>: Iª Secção, conhecida por Alcateia – formada pelos Lobitos, dos seis aos dez anos; IIª Secção, chamada de Flotilha – composta pelos Moços, dos onze aos catorze anos; IIIª Secção, denominada de Frota – constituída pelos Marinheiros, dos catorze aos dezoito anos; e, por fim, a IVª Secção, conhecida como Comunidade – integrada pelos Companheiros, dos dezoito aos vinte e dois anos. Existe ainda a chefia que orienta cada secção, sendo o atual Chefe de Agrupamento o dirigente Silvano Rodrigues. A Alcateia tem então como imaginário, a nível nacional, o *Livro da Selva*, escrito por Rudyard Kipling em 1894, e o nome de cada bando (equipa) seguindo esta sequência: Branco, Preto, Cinzento, Castanho e Ruivo. No entanto, esta secção distingue-se das restantes por operar segundo um “submovimento”, o Lobitismo, iniciado por Vera Barclay em 1916. As restantes secções inserem-se, mais concretamente, no Escutismo, nas quais se realiza a promessa de escuteiro, renovando-a, portanto, nas secções subsequentes. Assim, as tripulações (equipas) da Flotilha assumem o nome de animais marinhos – no caso deste agrupamento, existem as tripulações Manta, Golfinho, Foca e Gaivota. Por outro lado, as equipagens (equipas) da Frota tomam o nome de grandes pioneiros da história naval, são eles os corsários ingleses Sir Francis Drake e James Cook (atualmente suspensa), e o mergulhador francês Jacques Cousteau. De igual modo, também as companhas (equipas) da Comunidade assumem o nome de grandes pioneiros da história, nomeadamente Fernão Magalhães – o primeiro navegador português a efetuar uma viagem de circum-navegação, no século XVI – e Nicolau Copérnico –

---

<sup>226</sup> No ramo terrestre do CNE, as secções têm denominações diferentes (com exceção da Alcateia, que se mantém): IIª Secção – Expedição composta pelos Exploradores, distribuídos por patrulhas; IIIª Secção – Comunidade constituída pelos Pioneiros, distribuídos por equipas; e IVª Secção – Clã integrado por Caminheiros, distribuídos por tribos.

astrónomo polaco que formulou a Teoria Copernicana que precedeu à reestruturação científica da Teoria Heliocêntrica por Johannes Kepler, no século seguinte.



Todavia, este projeto exploratório destina-se apenas àqueles que estão em idade pré-universitária e universitária – os marinheiros e companheiros. Na totalidade estiveram envolvidos quinze jovens (onze marinheiros e quatro companheiros), dos quais a maioria possui idades entre catorze e dezassete. Grande parte do grupo está ingressado no ensino secundário no curso científico-humanístico de Ciências e Tecnologias, alguns em Ciências Socioeconómicas, apenas uma rapariga em Artes Visuais, e dois rapazes ingressados no ensino superior (em Medicina e em Economia). Existe ainda uma predominância de rapazes, participando apenas seis raparigas no total de quinze jovens. Ao analisar o contacto que estes jovens têm com a arte, muitos deles definem o seu interesse pelo artístico como mediano (nem muito, nem pouco), dos quais quatro se destacam pelo seu interesse acima da média – quer seja por terem o hábito de visitar museus quando viajam, quer seja especificamente pelo mundo da arte, ao nível da sua formação. Todos eles já visitaram museus – quer em contexto

escolar ou escutista, quer em contexto familiar – e, apesar da maioria não conhecer escultores contemporâneos madeirenses, alguns referem Joana Vasconcelos e Ricardo Veloza – este último por ser parente de uma das raparigas.

Portanto, este projeto tem como um dos seus principais objetivos aumentar o interesse naqueles que têm uma posição neutra em relação à arte, e mantê-lo naqueles que já o possuem. Assim, e como Batsleer comenta: “Culture as it is used in this context does applies not only to the arts, both popular and elite, but also to the meaning-making practices in which all human beings engage.”<sup>227</sup>

### **1.1. EM ESQUADRIA (projeto exploratório)**

É essencial compreender como a escultura pode contribuir para o desenvolvimento do jovem como indivíduo criativo, autónomo e atento aos problemas culturais e ecológicos. Esta questão constitui, assim, os alicerces do projeto exploratório *Em Esquadria*, uma proposta prática que tem como finalidade suscitar um interesse informal pela escultura e pela arte, no jovem. Esta ação é então concebida para jovens escuteiros do Agrupamento 216 – São Martinho (marítimo), do Corpo Nacional de Escutas, com idades compreendidas entre os catorze e os vinte e dois anos (marinheiros e companheiros), com foco na idade pré-universitária. Portanto, neste projeto, com o objetivo de aproximar os jovens à arte através da natureza, são exploradas propostas escultóricas com fundamentos na técnica escutista, na geometria e na funcionalidade, proveniente do design e da arquitetura, com recurso, essencialmente, a materiais orgânicos.

“Esquadria” é um termo associado à regularidade, à simetria, à ordem e ao método. Este é também proveniente da expressão “botão em esquadria”, uma ligação que serve para ligar duas varas perpendicularmente. Esta última, um nó muito utilizado por jovens escuteiros, serviu como principal fundamento para o título desta dissertação, deste projeto e da subsequente exposição.

---

<sup>227</sup> BATSLEER, 2012, p. 89.

Este projeto, concebido no âmbito da educação não-formal e com duração aproximada de três meses, passou, essencialmente, por quatro fases: (re)introdução ao meio artístico, realização das propostas escultóricas, exposições sobre o contexto e processo dessas propostas, e avaliação do projeto. Nesta iniciativa foram acolhidas três equipas de duas secções diferentes. Da IIIª secção, a Frota (entre os catorze e os dezoito anos), estiveram envolvidas duas equipagens<sup>228</sup> – a equipagem Sir Francis Drake e a equipagem Jacques Cousteau. E da IVª secção, a Comunidade<sup>229</sup> (entre os dezoito e os vinte e dois), ficou decidido integrá-la com uma equipa (designada daqui em diante como Comunidade Robin Lee Graham).

### **Atividades que integram o projeto:**

- (Re)introdução ao meio artístico (atividades preparatórias):
  - Apresentação de conteúdos básicos;
  - Elaboração de esboços, construção de maquetas e execução de desenhos geométricos (vistas diédricas);
  - Visita à galeria Porta 33.
- Realização das propostas escultóricas:
  - Preparação logística;
  - Atividade “Em Esquadria”.
- Exposição: *25 Anos a Navegar*:
  - Preparação logística, montagem, inauguração e desmontagem.
- Exposição: *Em Esquadria*:
  - Preparação logística, montagem, inauguração e desmontagem.



Logotipo do projeto.

---

<sup>228</sup> Equipagem: terminologia específica utilizada para designar equipas na respetiva secção.

<sup>229</sup> Comunidade – companhia: terminologia específica utilizada para designar equipas na respetiva secção.

### 1.1.1. (Re)Introdução ao Meio Artístico

Na (re)introdução ao meio artístico foram desenvolvidas reuniões e atividades que os vieram preparar para a segunda fase. Essas contaram com uma apresentação<sup>230</sup> do projeto *Em Esquadria* e uma breve introdução teórica acerca de conteúdos básicos da arte e da escultura, realizada a 28 de abril. Os conteúdos apresentados abrangeram, então, obras de arte relevantes para as temáticas do projeto: de cariz geométrico e/ou abstrato, a nível da escultura – *Land Art/Earthworks*, relações arquitetónicas, arte conceptual, abstracionismo geométrico<sup>231</sup> – e a nível da pintura – relações entre pintura e escultura, abstracionismo geométrico, Neoplasticismo, Hard-edge<sup>232</sup>. Para além disto, foi apresentado um exemplo concreto, *Edificação do Conhecimento*<sup>233</sup>, executado por Ana Ferreira e por Laura de Freitas<sup>234</sup>, integrado na exposição **Arte no Campus: Diálogos com a Arquitetura**, realizado no âmbito da disciplina Projeto em Arte e Multimédia II, da Licenciatura em Arte e Multimédia, em abril de 2016, na Universidade da Madeira. Esta proposta, que representa duas conotações diferentes da palavra “Universidade” (ligação entre estabelecimento físico e instituição) com base no conceito de “Árvore do Conhecimento” (símbolo da vida e das diferentes facetas do conhecimento), é realizada de forma não figurativa. Posto isto, esta representação teve por base três estruturas geométricas, com recurso à cana vreira (elemento natural) e à técnica escutista (pioneirismo), estruturas que se conjugam entre si, criando triângulos de diversas dimensões, tudo isto contrapondo com o edifício principal do Campus Universitário. As três estruturas representavam então as raízes (alicerces), o tronco (força visível) e a copa (procura da luz e de um conhecimento mais apurado) da árvore. Assim,

---

<sup>230</sup> Anexos – 3. Apresentação (slideshow).

<sup>231</sup> *Perimeters/Pavillions/Decoys*, de Mary Miss, *Gazebo for two Anarchists: Gabriella Antolini and Arberto Antolini*, de Siah Armajani, *Homenagem a José de Azeredo Perdigão*, de Pedro Cabrita Reis, *Treppe*, de Stefan Kern, *Copper-Magnesium Alloy Square*, de Carl Andre, *Early One Morning*, de Anthony Caro, *Incomplete Open Cube 9-2*, de Sol LeWitt, *Untitled*, de Ronald Bladen, *Grayscale*, de Evan Holloway, *Spiral Jetty*, Robert Smithson, *Construction of Observatory*, de Robert Morris, *Four Trapezoids as Two Rectangles III*, de George Rickey, *2 as 3 and Some Too*, de Liz Larner, exposição *Derivações*, de Amândio de Sousa, e exposição *Paralelamente*, de Amândio de Sousa e Jorge Pinheiro.

<sup>232</sup> *Composition With Large Red Plane, Yellow, Black, Gray, And Blue*, de Piet Mondrian, *Cadeira Azul e Vermelha*, de Gerrit Rietveld, *Identiques mais Différents*, de Vera Molnar, *Composição N° 24*, de Friedrich Vordemberge-Gildewart, *New York City*, de Piet Mondrian, *Du Jaune au Violet*, de François Morellet, *Tout pour un Carré Rouge*, de Miloslav Moucha, *Composição Ortogonal*, de Jean Hélion, *Composição em Vermelho, Azul e Branco II*, de Piet Mondrian, *Lavier/Morellet*, de Bertrand Lavier, *Oito Grupos de Linhas em Redor do Branco*, de Max Bill, e *Contrepoint : Opposition de Rythmes Émanant du Triangle*, de Jean Gorin.

<sup>233</sup> Figuras 45, 79 e 80 – *Edificação do Conhecimento*, 2016, Ana Ferreira e Laura de Freitas.

<sup>234</sup> Autora desta dissertação.

estas estruturas interligadas assumiram diferentes conjugações e perspectivas ao longo do seu tempo de exposição. Mais ainda, foram apresentados os materiais a que os jovens podiam recorrer para a criação das suas propostas. Entre os materiais principais – os orgânicos – estavam varas de eucalipto (elemento mais utilizado no escutismo madeirense, por ser uma espécie invasora que ameaça fortemente a floresta Laurissilva), sisal, folhas de fetos, pedras, ramos, trocos e carvão, e entre os materiais auxiliares encontravam-se os tecidos, oleados, redes e tintas.



Figura 45 - *Edificação do Conhecimento*, 2016, Laura de Freitas e Ana Ferreira. (Dimensões: 4m x 3m x 2m) Exposição Arte no Campus: Diálogos com a Arquitetura. Fotografia de Marco Teixeira. Universidade da Madeira, Funchal.

Depois desta breve introdução teórica, as equipagens e a Comunidade desenvolveram as suas propostas<sup>235</sup>, começando por ideias esboçadas, a partir das quais se executaram maquetas<sup>236</sup> – realizadas a partir de palitos de madeira, fio de lã, rede e, eventualmente, placas de plástico – e desenhos geométricos rigorosos<sup>237</sup> – vistas diédricas (frontal, horizontal e de perfil).

---

<sup>235</sup> Anexos – 4. Atividades: primeira reunião, elaboração das propostas.

<sup>236</sup> Anexos – 4. Atividades: maquetas.

<sup>237</sup> Anexos – 4. Atividades: desenhos geométricos.



Introdução ao projeto e apresentação de exemplos.

A equipagem Sir Francis Drake optou por seguir os exemplos concretos de *Edificação do Conhecimento*, de Ana Ferreira e Laura de Freitas, e de *Incomplete Open Cube 9-2*<sup>238</sup>, de Sol LeWitt. Portanto, os marinheiros desta juntaram os elementos visuais mais marcantes de ambos: a forma predominante de *Edificação do Conhecimento* (o triângulo, alcançado pela ligação do tripé<sup>239</sup>), e a ideia<sup>240</sup> de fechamento e continuidade de *Incomplete Open Cube 9-2*. Assim surgiu uma construção<sup>241</sup> constituída por um pórtico (entrada do campo) em tripé com um dos três lados vedado, uma mesa (ponto fulcral – junção dos elementos visuais anteriormente referidos) e uma cozinha simples, um balcão suportado por dois tripés.

<sup>238</sup> Figura 7 – *Incomplete Open Cube 9-2*, 1974, Sol LeWitt.

<sup>239</sup> A ligação de tripé, ou simplesmente tripé, é normalmente usada para construção de tripés em acampamentos para servir de apoio a estruturas. Inicia-se e termina-se com o nó de porco.

<sup>240</sup> Duas das leis da percepção da Teoria de Gestalt: lei do fechamento – sugestão de contorno e de fechamento dados por elementos da imagem/figura; lei da (boa) continuidade – respeitante à fluidez da composição, pode ser entendida através de linhas que sugerem uma continuidade, finita ou infinita.

<sup>241</sup> Anexos – 4. Atividade: fotografias da atividade Em Esquadria – Equipagem Sir Francis Drake.



Elaboração da maquete – Equipagem Sir Francis Drake.

Já a equipagem Jacques Cousteau começou por explorar ideias relacionadas com a obra de Mary Miss, *Perimeters/Pavillions/Decoys*<sup>242</sup>. A ideia inicial<sup>243</sup> passava por uma construção ampla em torre, com cozinha e mesa na parte inferior, e com tenda e zona de sombra no piso superior – tudo isto seguindo a estética de Mary Miss. No entanto, tendo em conta o tempo que tinham disponível para a sua execução na atividade “Em Esquadria” (dois dias, com apenas um dia para a construção), mudaram a sua proposta e apresentaram uma construção tradicional em “L” (mais pequena) constituída por um pórtico (bipé), mesa, cozinha (suportadas por dois tripés e um quadripé) e uma zona de descanso (adjacente à cozinha).



Chuva de ideias – Equipagem Jacques Cousteau.



Esboço da ideia – Comunidade Robin Lee.

Por sua vez, a comunidade Robin Lee Graham, com conhecimento prévio do projeto, veio já com uma ideia preparada. Essa ideia congregava elementos funcionais atribuídos à arquitetura e à tradicional construção escutista. Ainda que rudimentares, esses aspetos

<sup>242</sup> Figuras 24 e 25 – *Perimeters/Pavillions/Decoys*, 1977-78, Mary Miss.

<sup>243</sup> Anexos – 4. Atividades: primeira reunião, elaboração das propostas – Equipagem Jacques Cousteau.

relacionam-se fortemente com os fundamentos primordiais do conceito de funcionalidade. À vista disso, a sua proposta integrou cozinha, mesa e zona de sombra na parte inferior, e camas de rede no piso superior, cobertas por um toldo.

Por fim, a última ação, no início de junho, decorreu na Galeria Porta 33 (Funchal), onde a equipa responsável nos recebeu e nos acompanhou na visita<sup>244</sup> à exposição, lá patente, *Uma Escultura na Cidade e Outros Ensaio*, de Amândio de Sousa (com a curadoria de Isabel Santa Clara e o apoio do arquiteto Duarte Caldeira). Com o tema da geometria em mente, começou-se por falar na etimologia da palavra «geometria»<sup>245</sup>. Para além de uma breve biografia do artista madeirense, refletiu-se também sobre a relação entre geometria e música, principalmente nos pontos de contacto entre os dois conceitos – questões que se transpõem da visualidade para a audição, como ritmo, extensão, emoções causadas, bem como a racionalidade associada a ambas. Como não poderia deixar de ser, foi explicado o desígnio da exposição, exposição esta que teve como objetivo “enquadrar e divulgar o propósito, surgido em Dezembro de 2016 por iniciativa de um grupo de cidadãos, de realizar uma subscrição pública para viabilizar a colocação de uma escultura de Amândio de Sousa na cidade do Funchal”<sup>246</sup>, nomeadamente, no Parque de Santa Catarina. Mais ainda, discutiu-se a importância da perspetiva do observador face à peça escultórica, na medida em que, conforme a escala da peça e a posição do observador, são possíveis diversas leituras relativamente às peças de Amândio de Sousa, e não só. De igual modo, debateu-se a alteração do propósito da arte pública, em especial da escultura, pois esta deixou de ter uma função meramente comemorativa e passou a ter um carácter lúdico e interativo – com especial atenção às peças de encaixe de Amândio de Sousa (destinadas a serem brinquedos). Visitou-se, também, o acervo da galeria, no qual se prestou uma maior atenção às obras de Raquel Feliciano<sup>247</sup>, obras que estabelecem uma forte ligação entre a natureza e elementos geométricos. Foram essas: *Modelo de Universo*<sup>248</sup> (2012), *Holocracia*<sup>249</sup> (2012), *O Céu e a*

---

<sup>244</sup> Anexos – 4. Atividades: Fotografias da visita à galeria Porta 33.

<sup>245</sup> Etimologia da palavra «geometria» - ver p. 27.

<sup>246</sup> Galeria Porta 33, 2018.

<sup>247</sup> Raquel Feliciano (1983) – artista plástica, natural de Caldas da Rainha, licenciada em Pintura pela Faculdade de Belas Artes na Universidade de Lisboa, expõe desde 2004.

<sup>248</sup> Figuras 81 e 82 – *Modelo de Universo*, 2012, Raquel Feliciano.

<sup>249</sup> Figura 83 – *Holocracia*, 2012, Raquel Feliciano.

*Terra (os Amantes)*<sup>250</sup> (2012), *Pequena Pirâmide de Ouro*<sup>251</sup> (2012) e *S/ título*<sup>252</sup> (2012) – pequenas esculturas minimalistas de cariz geométrico, realizadas no âmbito da exposição *Sba\* em alfabeto hieroglífico: a porta / a estrela* (26 de maio a 29 de setembro, 2012), realizada nesta mesma galeria. Por último, terminou-se a visita no atelier Gatafunhos<sup>253</sup>, levado a cabo por Luísa Spínola, no qual se realizaram exercícios escultóricos em cartolina, através de cortes e dobras, relacionando a geometria – a nível de planos, quebras e ângulos – com as peças de Amândio de Sousa, ali presentes.



Visita à Galeria Porta 33 – Frota.



Visita à Galeria Porta 33 – Atelier Gatafunhos.

<sup>250</sup> Figura 84 – *O Céu e a Terra (os Amantes)*, 2012, Raquel Feliciano.

<sup>251</sup> Figura 85 – *Pequena Pirâmide de Ouro*, 2012, Raquel Feliciano.

<sup>252</sup> Figura 86 – *S/ Título*, 2012, Raquel Feliciano.

<sup>253</sup> Anexos – 4. Atividades: atelier Gatafunhos (alguns exercícios).

### 1.1.2. Realização das Propostas Escultóricas

No que diz respeito à realização das propostas escultóricas, desenvolveu-se uma atividade nos moldes escutistas, intitulada de “Em Esquadria”, realizada no campo do Montado do Pereiro. Embora esta apenas tenha decorrido a 5 e 6 de maio, toda a preparação logística foi efetuada a partir de 18 de abril. Esta preparação incluiu pedidos para o espaço e para a apanha de varas de eucalipto – efetuados através dos serviços da Junta Regional do CNE Madeira – , preparação do material básico (tendas, machados, serras, picaretas, maços, toldos, panos de tenda, material de cozinha – disponibilizado pelo agrupamento), carrinha para o transporte de material (disponibilizada também pelo agrupamento), compra de sisal e alimentação. Assim, as verbas para a atividade foram resultado do pagamento de 7,50 euros por elemento, com a participação de nove marinheiros e quatro companheiros (treze elementos na totalidade).



Esta atividade, que contou com cinco marinheiros da equipagem Sir Francis Drake, quatro marinheiros da equipagem Jacques Cousteau e quatro companheiros da comunidade Robin Lee Graham, começou<sup>254</sup> pela concentração dos elementos na sede do agrupamento, pelas 09h30 do dia 5 de maio, sábado. Depois da arrumação do material na carrinha, partiu-se para o Montado do Pereiro, ao qual se chegou por volta das 10h15. Entretanto os jovens

---

<sup>254</sup> Anexos – 2. Tabelas: plano da atividade Em Esquadria. / 4. Atividades: fotografias da atividade Em Esquadria.

começaram as suas construções e a apanha de varas necessárias. Desta forma, todo o dia de sábado foi destinado às construções, o foco da atividade. Por outro lado, na parte da noite foi realizado um jogo noturno sobre as características de cada uma das secções (Frota e Comunidade), como, por exemplo, modelos de vida e padroeiros, tudo isto tradicionalmente codificado. No dia seguinte, a manhã foi ocupada pela correção das respostas ao jogo noturno e por ateliers destinados separadamente para cada secção (isto acerca dos mesmos temas do jogo). Na parte da tarde procedeu-se à desmontagem de campo, acabando a atividade na sede, depois de todo o material ter sido descarregado.

No fundo, esta atividade serviu como teste para a realização destas propostas no Campus Universitário da Penteada (27 de maio a 2 de junho), no âmbito da exposição *Em Esquadria*, levada a cabo mais tarde (30 de maio a 5 de junho). Ao longo do processo, estes jovens depararam-se com problemas, como a adaptação das ideias ao local e ao tempo de construção, questões que tiveram de ser corrigidas tendo em conta o propósito da atividade e da exposição.

### **1.1.3. Exposição: 25 ANOS A NAVEGAR**

Esta exposição, de cariz fotográfico, foi desenvolvida com o objetivo de apresentar o trabalho realizado ao longo dos 25 anos de existência do Agrupamento de Escuteiros Marítimos 216, do Corpo Nacional de Escutas, servindo como premissa para a exposição seguinte – *Em Esquadria*. O espaço – sala dos Arcos<sup>255</sup>, no Colégio dos Jesuítas – foi escolhido por se situar no centro do Funchal, pelo fácil acesso e pela facilidade logística que lhe está inerente. Para acompanhar os elementos fotográficos<sup>256</sup>, fizeram também parte da exposição diversas bandeiras, troféus, medalhas, bandeirolas, camisas do uniforme, os lenços de escuteiro e distintivos, para além de uma representação geométrica das linhas estruturantes de uma pequena embarcação à vela. Toda a preparação teve início em março, com o agendamento do espaço (sala dos arcos, no Colégio dos Jesuítas). Para além disto, foram também elaborados o cartaz, o convite e as folhas de sala, em português e em inglês.

---

<sup>255</sup> Anexos – 5. Exposições: espaço – Sala dos Arcos.

<sup>256</sup> Anexos – 5. Exposições: Cartazes (1992-2001, 2002-2006, 2007-2011, 2012-2016, 2017-2018 e Fotografias de Agrupamento).

Relativamente à folha de sala e ao convite, o texto principal – relativo à história do agrupamento, e do convite – foram cedidos pela chefia do mesmo, tendo ficado todo o design<sup>257</sup> a cargo da autora desta dissertação.

Na totalidade, esta exposição<sup>258</sup> contou com bandeiras de atividades, bandeirolas, louvores regionais, um artigo da revista escutista Flor de Lis, o logotipo inicial do agrupamento, bordões, a vara Totem<sup>259</sup>, medalhas atribuídas em atividades e pelo Governo Regional, troféus e lembranças de atividades, artigos de jornal acerca da inauguração da sede mais recente (a 6 de fevereiro de 2010), agradecimentos de entidades externas, distintivos do uniforme, pins escutistas, anilhas e duas camisas do uniforme acompanhadas dos respetivos chapéus e dos lenços de todas as secções<sup>260</sup>. Para além disto, foram expostos nove cartazes

---

<sup>257</sup> Anexos – 5. Exposições: 25 Anos a Navegar – cartaz / convite / folhas de sala.

<sup>258</sup> Anexos – 5. Exposições: 25 Anos a Navegar – exposição.

<sup>259</sup> Vara Totem: símbolo da Alcateia, destacada no Covil e utilizada pelo Maúgli (líder da alcateia), cada alcateia possui a sua. Nela são colocadas recordações de acontecimentos importantes, como grandes atividades, o nome dos lobitos na alcateia, símbolos do imaginário Livro da Selva e, no caso marítimo, símbolos relacionados com o mar. Cada vara Totem é, então, uma vara encimada por uma Cabeça de Lobo, neste caso esta é esculpida na própria madeira.

<sup>260</sup> Na totalidade: cinco bandeiras de atividades (ACANAC XIX, 1997, Oceanos'98, Oceanos 2004, Dia de B.P. 2007 e ICTHUS 2013), bandeira da Flotilha 88 e respetivas quatro bandeirolas – utilizadas por cada tripulação (Manta, Foca, Golfinho e Gaivota) –, quatro bandeirolas representativas das primeiras patrulhas do escutismo (Corvo, Touro, Lobo e Maçarico), as três bandeirolas das primeiras tripulações e equipagem do agrupamento (tripulações Cachalote, Golfinho e equipagem Orca), um louvor regional atribuído pela Junta Regional a dois chefes do agrupamento, um artigo da revista Flor de Lis acerca do Covil da alcateia 26 na sede dos Ilhéus, logotipo inicial do agrupamento, a bandeirola de mérito da IIIª Secção, a bandeirola de segundo lugar da primeira atividade regional do ICTHUS, em 2011, três bandeirolas do ACAREG 2013 (segundo lugar para a alcateia, primeiro e terceiro para a frota), duas bandeiras de primeiro e quarto lugares da atividade de São Jorge, em 2015, três bandeirolas das equipagens da Frota 15 (James Cook, Sir Drake e Jacques Cousteau), as bandeirolas das companhias da Comunidade Robin Lee Graham (Nicolau Copérnico e Fernão Magalhães), as quatro bandeirolas dos bandos da Alcateia 26 (Branco, Preto, Cinzento e Castanho) com os seus bordões e acompanhadas da vara Totem, oito medalhas atribuídas em atividades e pelo governo regional (eventos e atividades), vinte e um troféus e lembranças de atividades (primeiro e segundo lugares numa atividade de agrupamento, em 2000, primeiro lugar na curta-metragem de IIIª Secção do ACAREG 2013, lembrança do Lenço Azul 2009, quarto lugar da IIª Secção do Dia do Pensamento 2008, terceiro lugar Jota Joti 2009, terceiro lugar da atividade de São Jorge 2012, IX Regata Nacional do CNE, 2006, lembrança do Dia do Pensamento, 2009, prémio do desfile de carnaval no Porto Moniz, 2009, segundo lugar da Frota no Oceanos 2008, participação no ACAREG 2016, segunda melhor tripulação/patrulha do ano 2013, primeiro lugar na IVª Warington BP Cup, participação no ACAREG 2016, participação no 80º aniversário do CNE Madeira, primeiro e terceiro lugares no 88º aniversário do CNE Madeira, primeiro, quarto e quinto lugares no Dia do Pensamento, 2016, prémio de construções para a Flotilha no Oceano'98, segundo prémio de melhor tripulação do Oceanos'98), um quadro com recortes de artigos de jornal sobre a inauguração da mais recente sede, a 6 de fevereiro de 2010, um agradecimento ao agrupamento pelo o apoio no 33º Campeonato de Vela da Juventude ISAF 2003 (Quinta do Lorde, Caniçal), duas camisas (uma branca de moço, de 2004, e uma azul de companheiro, atual, com os respetivos distintivos) acompanhadas dos respetivos chapéus (um semelhante ao boné de praça, e outro semelhante ao quepe feminino da marinha), cinco lenços (lobito – azul celeste debruado de amarelo; moço – azul celeste debruado de branco; marinheiro – azul escuro debruado de branco; companheiro – branco debruado de azul escuro; e dirigente – azul celeste), oito distintivos de agrupamento

que demonstram um agrupamento em construção através da fotografia (um de fotografias de agrupamento ao longo dos anos, dois respetivos aos anos entre 1992 e 2001, três respetivos aos anos entre 2002 e 2006, um respetivo aos anos entre 2007 e 2011, um respetivo aos anos entre 2012 e 2016, e um respetivo ao último ano escutista<sup>261</sup>, 2017 e 2018). Por fim, a representação geométrica das linhas estruturantes de uma pequena embarcação à vela serviu como ponte entre esta exposição e a seguinte, acerca do projeto.



Logotipo dos 25 Anos.



Inauguração da exposição. (Da esquerda para a direita) Mestranda, Chefe de Agrupamento, Diretora de Serviços de Juventude, Representante da Marinha Portuguesa, Ex-Dirigente do Agrupamento.

(cinco listéis de agrupamento – Funchal, duas dos Ilhéus, São Pedro e São Martinho; dois distintivos de aniversário – 20 Anos e 25 anos; um distintivo identificativo do agrupamento, a ser colocado na parka amarela), distintivos gerais do uniforme (distintivo de escuteiros marítimos; distintivo de Portugal, bureau mundial do escutismo; noites de campo – 25 noites, 50 noites, 75 noites e 100 noites; horas de mar – 100 horas, 250 horas e 500 horas), distintivos de secção (dois distintivos do antigo sistema de progresso – etapa de bronze de moço e de marinheiro; distintivo de promessa de Lobito; quatro distintivos de bando – Branco, Preto, Cinzento e Castanho; distintivo de promessa de Escuteiro – utilizado a partir da IIª Secção; três distintivos de tripulação – Foca, Manta e Gaivota; distintivo de equipagem personalizado – James Cook; quatro distintivos de secção, distintivo de candidato a dirigente; distintivo de dirigente – secretário/tesoureiro de agrupamento), distintivos de Triénio (2003-2005, 2007, 2008-2011, 2011-2014, 2014-2017), distintivos de atividades (Oceanos'98; Oceanos 2004; Oceanos 2008; IX Regata Nacional do CNE, 2006; Jubileu 2000; ACAREG 2003; ACAREG 2013; ACAREG 2016; Jamboree Madeira 2010; XXII ACANAC 2012; Jota Joti 2007; Jota Joti 2009; Jota Joti 2011; Jota Joti 2016; São Jorge 2015; São Jorge 2017; 75º Aniversário do CNE Madeira; 80º Aniversário do CNE Madeira; Dia D – dirigente; Luz da Paz de Belém; Cenáculo Regional), nove pins escutistas e três anilhas (ACANAC – Muito + e Construir +; anilha da secretaria Internacional do CNE).

<sup>261</sup> Ano escutista: corresponde ao ano letivo.

A montagem foi, então, realizada dia 18 de maio, tendo a exposição inaugurado no dia seguinte, 19 de maio, pelas 10h<sup>262</sup>. Esta contou com a presença de representantes da Marinha Portuguesa e da Direção Regional da Juventude e Desporto (diretora de Serviços de Juventude, Rosária Sardinha), para além dos elementos ativos e o Chefe de Agrupamento, Silvano Rodrigues, os pais e pessoas que por este passaram. Desta forma, foi explicado o contexto da exposição – de celebração dos 25 anos de existência do agrupamento e da sua inserção neste projeto – como também foram proferidas algumas palavras por Rosária Sardinha, acerca do contributo do escutismo para a Região, quer seja pelo trabalho realizado com os jovens, quer seja pela sua participação em ações de grande relevo em situações de catástrofe, como no aluvião de 2010 e os incêndios de 2016. Depois foi realizada a visita pela exposição, explicando cada grupo de itens. Por fim, a inauguração terminou com um café e bolachas, fornecidos pelo agrupamento.

Portanto, a exposição esteve ativa entre dia 19 de maio, sábado, e 24 de maio, quinta-feira<sup>263</sup>, tendo sido desmontada na manhã de dia 25.

---

<sup>262</sup> Anexos – 5. Exposições: 25 Anos a Navegar – Inauguração.

<sup>263</sup> A exposição ficou até dia 24, em vez até 25, por questões de logística que não tinham sido comunicadas atempadamente.

#### 1.1.4. Exposição: *EM ESQUADRIA*

Esta exposição, de cariz fotográfico e escultórico (na sala dos Arcos, Colégio dos Jesuítas, e no Jardim do Campus Universitário da Penteada), desenvolveu-se então com o objetivo de dar a conhecer o progresso deste projeto, que estudou a componente escultórica vinculada à natureza. Assim, a exposição acerca do processo decorreu entre 30 de maio e 5 de junho (quarta-feira a terça-feira), enquanto a mostra física das propostas em escala real teve lugar entre 27 de maio e 2 de junho (domingo a sábado).

À entrada da sala dos Arcos estava o cartaz<sup>264</sup> da exposição, as respetivas datas, as folhas de sala<sup>265</sup> – em português e em inglês – e o mapa<sup>266</sup> onde estavam as ditas propostas nas suas dimensões originais. Esta incluiu, para além do registo fotográfico do processo – que abrange a formulação de ideias, execução de maquetas e o teste das construções na atividade “Em Esquadria”, três cartazes<sup>267</sup> – as próprias maquetas<sup>268</sup> (três na totalidade), os desenhos geométricos<sup>269</sup> rigorosos das vistas diédricas (três acerca das propostas das equipagens e um acerca da proposta da comunidade), um esboço<sup>270</sup> da ideia inicial da equipagem Jacques Cousteau, as referências artísticas nas quais se basearam (*Incomplete Open Cube 9-2*, de Sol LeWitt, e *Perimeters/Pavilions/Decoys*, de Mary Miss), uma fotografia de cada proposta no Campus da Penteada, a exemplificação de dez nós e ligações<sup>271</sup> (nó de porco / volta de fiel / nó de barqueiro, botão em esquadria, peito de morte, nó de tripé, botão em cruz, nó direito, nó de oito, nó cabeça de turco / anel de Gilwell, lais de guia e nó da amizade)<sup>272</sup> e uma

---

<sup>264</sup> Anexos – 5. Exposições: Em Esquadria – Cartaz.

<sup>265</sup> Anexos – 5. Exposições: Em Esquadria – Folhas de Sala (português/inglês).

<sup>266</sup> Anexos – 5. Exposições: Em Esquadria – Mapa: Jardim do Campus Universitário da Penteada.

<sup>267</sup> Anexos – 5. Exposições: Em Esquadria – Cartazes (equipagem Sir Drake, equipagem Jacques Cousteau, comunidade Robin Lee Graham).

<sup>268</sup> Anexos – 5. Exposições: Em Esquadria – Maquetas (equipagem Sir Drake, equipagem Jacques Cousteau, comunidade Robin Lee Graham).

<sup>269</sup> Anexos – 5. Exposições: Em Esquadria – Desenhos Geométricos (equipagem Sir Drake, equipagem Jacques Cousteau, comunidade Robin Lee Graham).

<sup>270</sup> Anexos – 5. Exposições: Em Esquadria – Esboço da Ideia Inicial (equipagem Jacques Cousteau).

<sup>271</sup> Anexos – 5. Exposições: Em Esquadria – Exposição.

<sup>272</sup> **Nó da Amizade:** um nó quadrado, ou em esquadria, que se dá nas pontas do lenço durante atividades com muitos escuteiros para simbolizar uma relação de amizade especial. **Nó Cabeça De Turco / Anel De Gilwell:** o nó mais utilizado para fazer uma anilha para o lenço de escuteiro; baseado, também, no Nó de Cabeça de Turco, é possível fazer um Coxim Redondo, com mais uma volta redonda; para além desta função decorativa, este é utilizado nas canas de pesca. **Botão em Esquadria:** ligação que serve para ligar duas varas perpendicularmente; quando é bem feito, é extremamente resistente; é muito importante que as cordas estejam sempre bem esticadas e unidas (na volta seguinte a corda segue unida à da volta anterior), não devendo haver

representação geométrica das linhas estruturantes de uma pequena embarcação à vela (fazendo a ponte com a exposição anterior).



Execução da representação geométrica da embarcação à vela.



Inauguração da exposição.

---

sobreposição da corda nas várias voltas em torno das varas; inicia-se e termina-se com o nó de porco. **Botão Em Cruz:** ligação que serve para unir varas ou troncos que formem entre si ângulos diferentes de 90 graus; inicia-se com o nó de pedreiro e termina-se com o nó de porco numa das varas.

**Nó De Tripé:** ligação de tripé, ou simplesmente tripé, é normalmente usada para construção de tripés em acampamentos para servir de apoio a estruturas; inicia-se e termina-se com o nó de porco. **Peito de Morte:** ligação que serve para unir duas varas ou estacas paralelamente, de forma a prolongá-las ou reforçá-las; é muito útil quando se quer, por exemplo, unir duas varas para fazer um mastro de bandeira mais longo; numa das formas, inicia-se e termina-se com o nó de porco. **Nó De Oito:** tal como o nome indica, faz lembrar o número 8; é um nó de bloqueio que se executa nas ponta livres das cordas (cabos) por não poder passar através de orifícios, ou então para garantir que os nós não deslizam; é usado em marinharia para não deixar o cabo desgornir de um moitão, roldana ou olhal; é geralmente usado nas pontas das adriças, escotas, rizes e nós de correr **Nó De Porco / Nó De Barqueiro / Volta De Fiel:** é muito útil para fixar qualquer parte de uma espia a uma vara; o nó pode ser aplicado em varas ou barrotes nas diversas construções de pioneirismo; é um dos mais usados em pioneirismo, sobretudo pela facilidade de execução e por ser fácil de desfazer mais tarde, para além da sua funcionalidade; é utilizado em muitas ligações de larga aplicação como o botão em cruz e o botão em esquadria. **Nó Direito:** pode ser utilizado para unir duas cordas ou cabos, desde que estes sejam da mesma espessura (bitola) e do mesmo material; originalmente o nó direito foi usado em marinharia para atar os rizes das velas de modo a reduzir a superfície; este nó, que é simétrico e plano, pode ser posto em carga em ambas as extremidades; para o desfazer basta empurrar as duas extremidades uma contra a outra ou puxando uma extremidade e virando o nó. **Lais de Guia:** nó que não corre, fácil de fazer pois tem poucas voltas; é estável e resistente, sendo normalmente feito de forma que fique num laço numa das extremidades da corda; é fácil de desmanchar depois de sujeito a um grande esforço; é útil para criar uma laçada que não corra e é utilizado, por exemplo, para içar animais, pessoas ou objetos de modo que não aperte os mesmos quando é exercida a tração e fica sob tensão. Em marinharia é provavelmente o nó mais útil a bordo, sendo usado também para amarrar os barcos aos locais de amarração dos cais.



Montagem de campo. | Exposição – Jardim do Campus Universitário da Penteada.

No Jardim do Campus Universitário da Penteada, no lado direito da cantina, – espaço escolhido por ser de fácil acesso e pelo seu potencial de ser visualizado por toda a comunidade universitária da Madeira – foram expostas então as propostas, realizadas<sup>273</sup> ao longo do dia 27 de maio. Como já anteriormente referido, os materiais utilizados foram, essencialmente, varas de eucalipto e sisal, com o auxílio de oleados, no caso da comunidade, e de panos de tenda<sup>274</sup>, no caso da equipagem Sir Drake.

Tudo isto foi levado a cabo pelos jovens escuteiros, com a exceção da montagem<sup>275</sup> geral da exposição no Colégio dos Jesuítas – apenas construíram a embarcação –, e dos nós e ligações demonstrados. As maquetas, esboço e desenhos geométricos foram desenvolvidos por eles. À semelhança com a exposição anterior, a preparação logística decorreu nos mesmos moldes – também o convite<sup>276</sup>, cartaz, folhas de sala e mapa do campus foram realizados pela autora deste trabalho –, sendo a montagem efetuada na tarde de 30 de maio, e a inauguração<sup>277</sup> realizada no próprio dia, pelas 18h. Esta contou com a presença dos jovens envolvidos, familiares e alguns elementos da academia, como o professor José Manuel Gomes (escultor), a professora Ana Isabel Moniz (presidente da Faculdade de Artes e Humanidades) e a professora Teresa Nascimento (diretora de curso do Mestrado em Gestão Cultural). Nesta inauguração foram explicados os propósitos do projeto e o resultado expositivo. Por sua vez, a desmontagem da exposição deu-se ao final da tarde do último dia, 5 de junho.

<sup>273</sup> Anexos – 5. Exposições: Em Esquadria – Montagem: Jardim do Campus Universitário da Penteada.

<sup>274</sup> Pano de tenda: pano verde grosso, utilizado por militares para montar tendas. Estes possuem botões e ranhuras para ser fácil a ligação de múltiplos panos.

<sup>275</sup> Anexos – 5. Exposições: Em Esquadria – Montagem: Sala dos Arcos.

<sup>276</sup> Anexos – 5. Exposições: Em Esquadria – Convite.

<sup>277</sup> Anexos – 5. Exposições: Em Esquadria – Inauguração.

### 1.1.5. Análise do Projeto Executado

Relativamente às atividades levadas a cabo com a colaboração dos jovens, começando pelas atividades preparatórias, todos se mostraram interessados pelo projeto, demonstrando muita motivação na elaboração das suas propostas. Na apresentação de conteúdos básicos relativos ao projeto, a maioria valorizou as ideias e os exemplos expostos – apenas alguns já vinham com ideias pré-concebidas. Ao passarem pelo processo de troca de ideias (através da pesquisa de exemplos, chuva de ideias e esboços), da idealização (através da elaboração de desenhos geométricos detalhados e de maquetas) e da construção final, todos concordaram que este procedimento é fundamental para um bom resultado. Acerca da visita à exposição *Uma Escultura na Cidade e Outros Ensaios*, de Amândio de Sousa, e à Galeria Porta 33, os jovens ficaram a conhecer a diferença entre a dinâmica de um museu e a dinâmica de uma galeria, para além de conhecerem agora um escultor importante no contexto artístico contemporâneo madeirense. Estes jovens saíram, de igual modo, com noções mais apuradas relativamente à escultura geométrica e ao fator lúdico da escultura em geral (principalmente da arte pública, destinada a interagir com o observador, com a comunidade). Visitaram também o acervo da galeria que os levou a conhecer a artista visual Raquel Feliciano. E apesar de não terem debatido muitas questões com incentivo próprio, por não possuírem muito conhecimento acerca dos temas, o atelier Gatafunhos, que não tinha sido planeado, acabou por ser uma mais valia, no sentido em que estes se libertaram e descontraíram durante os exercícios geométricos, partilhando ideias e experiências. Posto isto, todos eles mostraram um claro interesse em visitar museus e galerias no futuro, afirmando que este é um modo de conhecer melhor a humanidade

No que diz respeito à própria atividade “Em Esquadria”, a nível logístico, os envolvidos acharam o local (Montado do Pereiro) bastante adequado. Em contrapartida, a duração da mesma foi vista como mais do que suficiente para os mais velhos – também por terem mais experiência de campo – no entanto os restantes admitiram precisar de mais tempo para executar o que tinham planeado. Assim, uns implementaram a sua ideia tal e qual como a tinham projetado (a Comunidade), outros precisaram de efetuar algumas alterações (a equipagem Sir Drake) e outros tiveram de reformular todo o conceito, face ao tempo e condições climáticas, neste caso nevoeiro e chuva (a equipagem Jacques Cousteau).

Quanto à exposição *25 Anos A Navegar*, o principal elemento que falhou foi a nível da identificação de cada item da exposição, nomeadamente a falta de legendas, o que tornava complicado a compreensão destas especificidades, cuja terminologia possui um alto nível de dificuldade para quem não está, nem nunca esteve, neste meio. Contudo, a reação à exposição foi muito positiva, tanto por parte dos elementos e ex-elementos do agrupamento, quer por parte das entidades presentes na inauguração. Também uma pessoa que já colaborou com o museu nacional do CNE visitou a exposição, Gonçalo Graça (doutorando em História, com foco no escutismo), afirmando que esta tinha um excelente layout e organização, bem como uma grande quantidade de material ilustrativo da vertente marítima desta associação – mencionando a última exposição efetuada no museu com este tema, nomeadamente, *90 Anos de Escutismo Marítimo*, em 2016 – deixando um apelo ao contacto com o museu referido, para uma futura exposição.

Por fim, no que concerne a exposição *Em Esquadria*, que mostrou todo o processo de desenvolvimento do projeto, o fator identificativo foi corrigido. Acrescentou-se ainda a demonstração de diferentes nós e ligações utilizados nas propostas apresentadas, bem como a demonstração de nós utilizados frequentemente nesta vertente do escutismo. Para além disto, enfatizou-se a ideia de que tudo isto apenas foi possível devido ao trabalho desenvolvido por estes jovens escuteiros, e que apenas a organização e supervisão foram implementadas pela responsável; isto sem nunca esquecer que as construções, tanto na atividade como na demonstração final, recorreram somente a varas e sisal, excluindo qualquer utilização de pregos.

Num contacto posterior, muitos dos jovens comentaram que iriam passar a ter em conta o fator estético no seu percurso e na implementação da sua técnica escutista. E embora o interesse pela arte não ter aumentado muito mais em alguns, muitos, que já o possuíam, mantiveram o seu entusiasmo, olhando para este projeto como um modo de perceber como a arte pode intervir em diversos contextos.

### **1.1.6. Possibilidades Futuras**

Este projeto exploratório é uma demonstração prática de que é possível desenvolver-se ideias de atividades para os jovens, sustentáveis e ricas em conteúdo. Este modelo de projeto pode então ser estendido a outras vertentes da cultura, não apenas às artes visuais, mas também à música, à dança, à literatura entre outros. Bem como as metodologias de gestão projeto (planeamento e calendarização, tipologia das atividades, gestão de equipas e espaços) podem ser transpostas para outras iniciativas.

É de notar que o escutismo português tem apostado fortemente na ligação com a cultura, desde questões do património material e imaterial – através de imaginários como os descobrimentos portugueses e a história de Portugal ligada aos grandes castelos – a arte popular –, bem como olaria e azulejaria. Também outras associações, das mais variadas vertentes, podem ser abordadas neste âmbito, para não falar daquelas que vivem já para o desenvolvimento artístico da comunidade.



## Conclusão

Esta dissertação serviu como meio para testar as potencialidades resultantes da relação entre a escultura, a natureza e a juventude. Com base em noções como espaço, paisagem, natureza e arte em geral, bem como através de uma melhor compreensão da evolução das políticas culturais em Portugal, nos últimos vinte e oito anos, foi possível constituir os alicerces de uma proposta prática que procurou incitar um interesse informal pela escultura, pela arte e pela cultura.

Procurou-se explorar aquelas problemáticas sob a luz de conceitos provenientes do domínio da Gestão Cultural. Assim, do lado da gestão e do *marketing* da cultura e da arte, destaca-se o poder partilhado entre o Estado, o Mercado e a Sociedade Civil, relação marcada de conflitos entre dois lados do sistema, entre o sector público e o sector privado, entre o dinheiro e a cultura, e marcada pelas dicotomias centralização/descentralização, litoral/interior, cidade/ruralidade. Com o virar do século, deram-se muitas mudanças no campo cultural, por exemplo, a ação cultural passou a ser algo mais normal no quotidiano, o poder cultural começou a ser partilhado com a sociedade e as preocupações da política cultural pela juventude alterou-se, face à evolução de diferentes contextos. Daí nasce uma maior aposta na educação (formal e não-formal) e crença na cultura como base fundamental do conhecimento dos jovens. A construção de um jovem que, com base na imaginação, na criatividade e na expressão, resolve problemas nas mais variadas áreas do saber de forma inovadora. Com esta preocupação, surgem diversas iniciativas, como a Capital Europeia da Juventude (edição de 2018 em Cascais) e os programas de pendor cultural da UNESCO. Isto, tendo em conta que a juventude acaba por ser uma ponte entre culturas, e fomentando uma participação ativa. Destaca-se ainda a relação entre gestão cultural e animação cultural (que ambos procuram dinamizar, preservar e recuperar o património cultural), tendo em conta que a primeira inclui a segunda, e que a segunda, desenvolvida na alçada de uma educação não-formal, procura combater o lado mais mercantilizado da primeira. Esta mercantilização é, muitas vezes, um resultado direto do elitismo cultural, na sua atitude reacionária que distingue a alta cultura da baixa cultura. Mais concretamente sobre o panorama político cultural, no decorrer dos últimos dezoito anos surgem iniciativas, mais ou menos eficazes, como o Programa Operacional da Cultura (2000-2006), o Inquérito

Eurobarómetro (2013) e o plano de estudos Cultura 2020 (2014-). Salienta-se, ainda, a importância de redes culturais em países de pequena dimensão, como Portugal, e do seu papel na mediação cultural, bem como o papel crucial dos Estudos Culturais na política cultural. Por fim, acerca do museu, este é agora um fórum aberto a eventos de todo o tipo (debates, publicações, conferências, etc.) complementares às exposições. Aqui, reforçou-se a importância do serviço educativo no desenvolvimento de atividades no âmbito da animação cultural – o que resulta diretamente na colaboração entre a população residente e as instituições culturais. Portanto, concluiu-se que o museu é um elemento-chave na sustentabilidade cultural.

Por outro lado, é de realçar a abrangência e caráter maleável da escultura contemporânea, visto que essa expansão se deu nos limites das exclusões da «não arquitetura» e da «não paisagem» - questões muito pertinentes para o que se procurou alcançar no projeto. Depois da revisão de elementos basilares da categoria escultórica – objeto, material, cor, superfície, movimento, luz e volume – enfatizou-se a importância do espaço nesta componente (o contexto físico da obra de arte). Sobre este conceito, foram exploradas múltiplas perspetivas acerca da sua definição ao longo dos tempos, realçando dicotomias como interior/exterior, vazio/cheio, rural/urbano e positivo/negativo, bem como as categorias que lhe estão inerentes (espaço pragmático, espaço percetivo, espaço existencial, espaço expressivo, espaço estético e espaço lógico). Para além disto, analisou-se, igualmente, a ligação de proximidade entre a escultura e a geometria, lembrando a sua etimologia e definição, e apontando para as questões da abstração geométrica, da «estereometria» do método construtivista, do formalismo (que se debruça sobre o puro conceito) e do pós-minimalismo (que junta a emoção ao conceito e ao ponto de vista geométrico), não esquecendo o caso português. Estudou-se, também, a relação de intimidade entre a natureza e esta vertente artística, ligada às problemáticas de sustentabilidade, efemeridade e descentralização. Para além de definir-se os conceitos de natureza e paisagem, analisou-se o vínculo entre a natureza e a cultura, visto como paradoxal por alguns estudiosos, e visto como uma relação rica por muitos artistas. E, sobre este tópico, olhou-se para movimentos e correntes artísticas como a escultura orgânica e a *Land Art*, o que leva a ligações com o ambiente, com a ecologia, com a paisagem e com o conceito *site-specific*. Outro ponto pelo qual se atribuiu alguma atenção, explora a conexão entre a escultura e outras artes – a pintura e a arquitetura.

Na pintura destacam-se as «pinturas escultóricas» de Archipenko, o Neoplasticismo – que vê a pintura como um meio para atingir a tridimensionalidade na escultura e na arquitetura –, os trabalhos de Katarzyna Kobro baseados nas pinturas de Malevich e a exposição Paralelamente, de Jorge Pinheiro e Amândio de Sousa – que mostra o desenho e a escultura lado a lado. Sob outra perspectiva, na arquitetura (e no design) destacam-se os *Architectones* de Malevich, a escultura arquitetônica construtivista (que aborda questões de engenharia), a influência da Bauhaus sobre esta relação, em especial sobre os arquitetos, a «archi-sculpture» de Sam Armajani, os modelos arquitetônicos de El Lissitzky, Ai Weiwei e a sua relação com o construtivismo, o conceito «sculptecture» de Anthony Caro e as possibilidades arquitetônicas exploradas por Pedro Cabrita Reis na sua escultura. Por fim, acerca do pendor público da escultura, uma experiência da arte no quotidiano, que explora o popular, o político e o lúdico, ajuda a combater a elitização cultural, ganhando reconhecimento por parte da população, na qual a relação de interatividade causa uma certa curiosidade no observador – algo perfeitamente natural no ser humano.

Assim, a proposta prática, *Em Esquadria*, veio responder às questões propostas inicialmente: *como pode a escultura contribuir para o desenvolvimento de um indivíduo criativo, autónomo e atento às questões culturais e ecológicas? E como se pode aproximar a juventude à arte através da natureza?* Consideramos que este projeto atingiu o seu objetivo de aumentar o interesse naqueles que tinham uma posição neutra em relação à arte e mantê-lo naqueles que já o possuíam. Através de ações que, no âmbito da educação não-formal e do método escutista, se desenrolaram a partir de uma relação íntima com a natureza, proporcionando diferentes possibilidades artísticas e soluções criativas. Deste modo, os jovens com idade universitária e pré-universitária, auge da imaginação e da criatividade, desenvolveram propostas sob as influências do design e da arquitetura. Posto isto, os jovens escuteiros mostraram uma clara motivação pelo projeto, valorizaram os exemplos apresentados, viram a importância do processo de trabalho para alcançar um bom resultado, adquiriram conhecimentos acerca do mundo da arte (noções mais apuradas sobre escultura, museu, geometria, etc.) e, o mais importante de tudo, viram como a arte está presente nos mais diversos contextos. O sucesso que este projeto obteve dependeu exclusivamente do empenho destes rapazes e raparigas, que desde o início até ao fim mostraram a sua motivação e empenho. E ainda se trabalharam questões relacionadas com a inclusão social e

democratização cultural, bem como se desenvolveram metodologias de gestão de projetos, com a preocupação de se divulgar todo este trabalho realizado pelos jovens.

Por fim, a aproximação entre os três conceitos principais neste trabalho - *Escultura, Natureza e Jovens* – é visível através, tanto da pesquisa efetuada – as relações entre a juventude, a cultura, a arte, o museu e a natureza; e a relação entre escultura e natureza –, como do projeto que foi posto em prática – por meio de propostas escultóricas idealizadas pelos jovens para um ambiente mais natural.

Dito isto, este projeto pode ser considerado um testemunho prático de que é possível desenvolver, no âmbito da Gestão Cultural, atividades para os jovens, de carácter sustentável e que não requerem valores monetários exorbitantes. Já não pode existir a desculpa de que não se produz cultura por não haver dinheiro, pois é nestas alturas, de crise, podemos dizer, que surgem projetos de carácter cultural com mais qualidade, com mais autenticidade.

Apenas é preciso saber-se onde procurar, pois “quem procura sempre alcança”.

## **Bibliografia**

Andrade, Pedro. (2016). *A Comunicação Pública da Arte: O Caso dos Museus de Arte Locais e Globais*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Batsleer, Janet R. (2012). *Informal Learning in Youth Work*. Los Angeles: SAGE.

Campos, Ricardo (2010). Juventude e Visualidade no Mundo Contemporâneo: uma reflexão em torno da imagem nas culturas juvenis. *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 63, 113-137.

Collins, Judith (2014). *Sculpture Today*. Londres, Nova Iorque: Phaidon Press.

Curvelo, Rita. (2009). *Marketing das Artes em Directo*. Lisboa: Quimera.

Encarnação, Duarte. (2010). *Expansões del Híbrido Escultura/Arquitectura: Cartografias de un Arch-Art como Respuesta al Arte Público Crítico*. Tese de doutoramento. Valência: Universidade Politécnica de Valência.

Finkelppearl, Tom (2000). *Dialogues in Public Art*. Massachusetts: MIT Press.

Gardner, Howard, Kornhaber, Mindy L. & Wake, Warren K. (1996). *Intelligence: Multiple Perspectives*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers.

George, Herbert (2014). *The elements of sculpture: a viewer's guide*. Londres, Nova Iorque: Phaidon Press.

Hensley, Laura. (2011). *Art For All: Public Art*. Londres: Raintree.

Heslewood, Julie. (1995). *História da escultura ocidental: guia para jovens*. Lisboa: Caminho.

Janson, H.W. (2010). *A Nova História da Arte de Janson*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Kastner, Jeffrey & Wallis, Brian. (1998). *Land and Environmental Art*. Londres: Phaidon Press.

Kraus, Rosalind E. (1998). *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.

Kwon, Miwon (2004). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts: MIT.

- Machado, José Pedro. (1995). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. (7ª ed.) Lisboa: Livros Horizonte.
- Marques, Vanessa A. S. (2012). *Das Palavras aos Atos, a Arte Pela Transformação Social na Atualidade*. Relatório de estágio de mestrado. Funchal: Universidade da Madeira.
- Martín, Paris Matía et al. (2006). *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid: Akal.
- Matos, Sara Antónia & Coutinho, Liliana. (2016). *O Museu como Veículo de Desenvolvimento Crítico e Social: uma visão integrada do serviço educativo no atelier – Museu Júlio Pomar*. Brasília: Documenta.
- Moszynska, Anna (2013). *Sculpture Now*. Londres: Thames & Hudson.
- Porto Editora (2005). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- Read, Herbert (1968). *O Sentido da Arte*. Lisboa: Editora Ulisseia.
- Read, Herbert. (1982). *Educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Ruheberg, Karl, Schneckenburger, & Fricke, Honnef. (2012). *Arte do Século XX*. Colônia: Taschen.
- Silva, Sofia Isabel da Luz Machado. (2012). *Arte, Educação e Natureza, Que Complementaridade? Uma Prática Educativa em Jardim-de-infância*. Dissertação de mestrado em Arte e Educação. Lisboa: Universidade Aberta.
- Sousa, Cláudia Sofia Dias (2013). FLOR como Património Natural e Cultural: Projeto Ecológico de Educação Artística na Ilha da Madeira, das Instituições Sociais à Comunidade. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, [jan-dez, 2013] nº 3, 119-136.
- Synek, Manuela, & Queiroz, Brás. (1999). *Escultores Contemporâneos em Portugal*. Lisboa: Estar.
- Tiberghien, Gilles A. (1995). *Land Art*. Londres: Art Data.
- Vários (2015). *Sculpture*. Colônia: Taschen.

Widrich, Mechtild (2014). *Performative Monuments: The Rematerialisation of Public Art*. Manchester: Manchester University Press.

## **Webgrafia**

Acesso Cultura. (2016). Debates: Arte (in)acessível: papéis que se cruzam (14-06-2016). O que é o elitismo na cultura? Disponível em: <https://accessocultura.org/encontros/debates/>

Carlos, Isabel (maio, 2010). Alberto Carneiro: Uma floresta para os teus sonhos. Museu Calouste Gulbenkian. Disponível em: [https://gulbenkian.pt/museu/works\\_cam/uma-floresta-para-os-teus-sonhos-156626/](https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/uma-floresta-para-os-teus-sonhos-156626/)

Cascais. (2018). Capital Europeia da Juventude. Disponível em: <http://www.cascais2018.eu/pt-pt>

Conselho Nacional de Juventude. (25 de março de 2017). Tomada de Posição: Cultura para Todos. Disponível em: <http://www.cnj.pt/wp/wp-content/uploads/2017/03/TOMADA-DE-POSI%C3%87%C3%83O-Cultura-para-Todos.pdf>

Corpo Nacional de Escutas. (2016). Proposta Educativa. Disponível em: <http://escutismo.pt/programaeducativo/finalidade/proposta-educativa/proposta-educativa:2170>

De Lucca, Jean-Paul. (2004). Young People and Sustainable Development. *Times of Malta.com*. Disponível em: <https://www.timesofmalta.com/articles/view/20040503/opinion/young-people-and-sustainable-development.123825>

De Sá, Tiago David Lopes. (2013). *Apontamentos sobre Escultura e Natureza*. Dissertação de mestrado em Escultura. Lisboa: Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/11478>

De Sousa, Carlos Alexandre Pires. (2013). *A Política Cultural em Portugal – 15 anos de (in)sucesso*. Dissertação de mestrado em Gestão Artística e Cultural. Viana do Castelo:

Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Disponível em:

[http://repositorio.ipvc.pt/bitstream/20.500.11960/1602/1/Carlos\\_Sousa.pdf](http://repositorio.ipvc.pt/bitstream/20.500.11960/1602/1/Carlos_Sousa.pdf)

GEPAC (Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais). (2014). Plano de Estudos: Cultura 2020. Ministério da Cultura. Disponível em:

<http://www.gepac.gov.pt/cultura-2020.aspx>

GEPAC (Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais). (2018). Plano de Atividades 2018. Ministério da Cultura. Disponível em:

<http://www.gepac.gov.pt/gepac-dsepac/instrumentos-de-gestao/plano-de-atividades-pdf.aspx>

Galeria Porta 33 (2018). Exposição de Amândio de Sousa: *Uma escultura na cidade e outros ensaios*, Curadoria de Isabel Santa Clara. Exposições. Disponível em:

[http://www.porta33.com/exposicoes/content\\_exposicoes/amandio%20sousa/amandio\\_sousa.html](http://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/amandio%20sousa/amandio_sousa.html)

Infopédia (2003-2018). Espaço. *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora. [consult. 2017-11-22 16:12]. Disponível em:

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/espaco>

Infopédia (2003-2018). Natureza. *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora. [consult. 2018-03-07 22:38]. Disponível em:

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/natureza>

Krauss, Rosalind E. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October* 8, 30-44 Disponível em:

[https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_Sculpture\\_in\\_the\\_Expanded\\_Field.pdf](https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss_Rosalind_1979_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf)

Lopes, Marcelino de Sousa. (2006). A Animação Sociocultural em Portugal. *Revista Iberoamericana*, 1(1). Disponível em:

[http://biblioteca.esec.pt/cdi/ebooks/docs/LOPES\\_Animacao.pdf](http://biblioteca.esec.pt/cdi/ebooks/docs/LOPES_Animacao.pdf)

Matos, Rui Campos. (2016). Um Lugar para a Escultura. Disponível em:

<http://www.dnoticias.pt/opiniao/artigos/572218-um-lugar-para-a-escultura-JIDN572218>

Mendes, Tiago Miguel Tavares. (2016). Política Cultural de Cidade. Um Estudo de Caso: A Cidade de Guimarães (1985-2015). Trabalho de projeto de mestrado em Práticas Culturais para Municípios. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas). Disponível em:

<https://run.unl.pt/handle/10362/20275>

Museu Calouste Gulbenkian (2016). Convidados de Verão. Disponível em:

<https://gulbenkian.pt/museu/convidados-de-verao/>

Paul, Christiane. (n. d.). Sustainable Art Practices / Producing Art in the 21st Century. Disponível em:

<http://artpulsemagazine.com/sustainable-art-practices-producing-art-in-the-21st-century>

Pestana, João Filipe (2016). ‘Backstories’ e ‘Paralelamente’ enriquecem MUDAS. *Diário de Notícias*. Disponível em:

<http://www.dnoticias.pt/imprensa/hemeroteca/diario-de-noticias/backstories-e-paralelamente-enriquecem-mudas-YY551054#>

Priberam (2008-2018). Espaço. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam. [consult. 2017-11-22 15:57]. Disponível em:

<https://www.priberam.pt/dlpo/espaco>

Santos, Maria L. L. (1991). Políticas Culturais e Juventude. *Análise Social*, 26(114), 991-1009. Disponível em:

<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223043205R1wGS7yn6Yd93LA6.pdf>

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). (2018) Culture as a vector for youth development. Disponível em:

<http://www.un.org/esa/socdev/documents/youth/fact-sheets/youth-cultureasavector.pdf>



# **ANEXOS**



## 1. FIGURAS:



Figura 46 - *Instalação*, 1964, Robert Morris, Green Gallery.



Figura 47 - *Paisagem Não-paisagem*, 2016, Fernanda Fragateiro. 9 intervenções em bancos de jardim. Aço inox polido BA. Dimensões variáveis. © FCG/MCG. Foto: Carlos Azevedo.



Figura 48 - *Chalk Stones Trail*, 2002, Andy Goldsworthy.



Figura 49 - *Anne Truitt Sculpture (1962-2004)*, 2010, Anne Truitt, instalação.



Figura 50 - *Four Trapezoids as Two Rectangles III*, 1986, George Rickey.



Figura 51 - *Vénus de Willendorf*, c. 24000-22000 aC, Escultura em calcário. Áustria.



Figura 52 - *Miquerinos e esposa*. Império Antigo, c. 2400 a.C., Egito.



Figura 55 - *Estátuas colunares*, Catedral de Chartres, séc. XIII.



Figura 53 - *O Laocöonte*, séc. I a.C. Período Helenístico, Grécia.



Figura 56 - *Pietà*, 1499, Michelangelo. Vaticano.



Figura 54 - *Capitel Da Igreja De Saint Pierre*, séc. XII, França.



Figura 57 - *O Extase de Santa Teresa*, 1652, Bernini. Roma.



Figura 59 - *Untitled*, 1965-66, Ronald Bladen. Madeira pintada. MoMA, Nova Iorque.



Figura 58 - *O Cavalo*, 1914, Duchamp-Villon.



Figura 60 - *Swannanoa*, 2002, Anne Truitt.



Figura 61 - *Tilted Arc*, 1981, Richard Serra. Nova Iorque.



Figura 64 - *Cactus Project*, 2001, Laura Cinti.



Figura 62 - *Monumento ao Futebol*, 1969, Amândio de Sousa. Escultura em bronze. Camacha, Santa Cruz.



Figura 65 - *Corredor*, 1969, Nauman. Vídeo-performance, Museu Guggenheim, Nova Iorque.

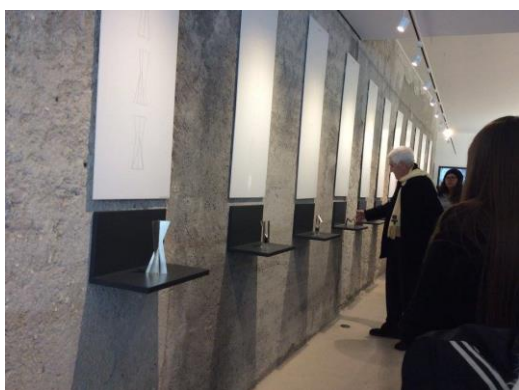


Figura 63 - *Derivações*, 2016, Amândio de Sousa. 16 peças de metal banhado de prata e de madeira lacada. Escultura e desenho. Fotografia com o artista. Fotografia: Departamento de Arte e Design, UMa. Ordem dos Arquitetos, Funchal.



Figura 66 - *A Line in Scotland*, 1981. Richard Long. (Fotografia) TATE Britain.

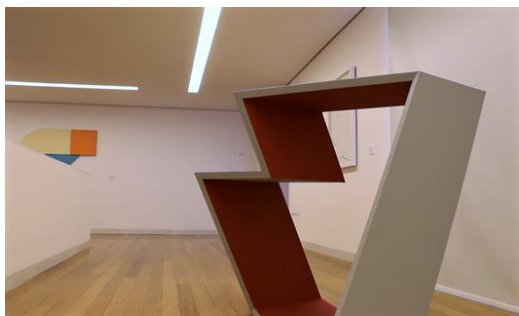


Figura 67 - *Paralelamente*, 2016-2017, Amândio de Sousa e Jorge Pinheiro. Exposição de escultura e pintura. MUDAS, Calheta.

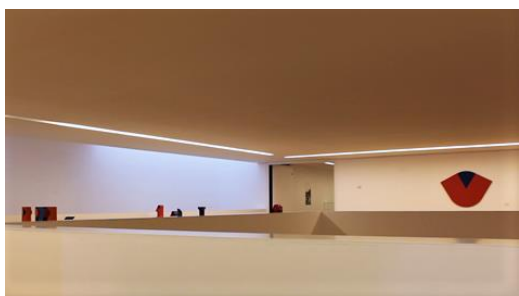


Figura 68 - *Paralelamente*, 2016-2017, Amândio de Sousa e Jorge Pinheiro. Exposição de escultura e pintura. MUDAS, Calheta.



Figura 69 - *Pormenor de uma peça, Paralelamente*, 2016-2017, Amândio de Sousa e Jorge Pinheiro. Exposição de escultura e pintura. MUDAS, Calheta.

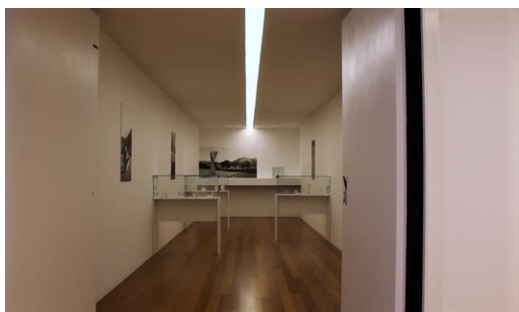


Figura 70 - *Paralelamente*, 2016-2017, Amândio de Sousa e Jorge Pinheiro. Exposição de escultura e pintura. MUDAS, Calheta.



Figura 71 - *Model for an Endless House*, 1959, Frederick Kiesler. Cimento e arame. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.



Figura 72 - *Porta do Beijo*, (Târgu Jiu), 1938, Brancusi.



Figura 73 - *Coluna Sem Fim*, (Târgu Jiu), 1937-38, Brancusi.



Figura 74 - *Fountain of Light*, 2007, Ai Weiwei & Fake Studio.



Figura 77 - *7000 Oak Trees*, 1982, Joseph Beuys. Museu Fridericianum.



Figura 75 - *Redan*, 1964, Carl Andre.

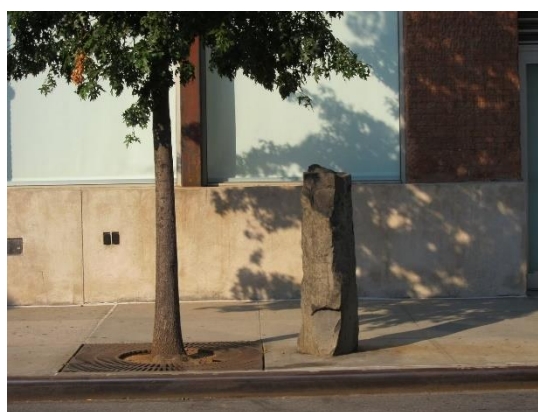


Figura 78 - *7000 Oak Trees*, 1982, Joseph Beuys. Museu Fridericianum.



Figura 76 - *Stairway to Heaven*, 2001, Didier Fiuza Faustino. Castelo Branco.



Figura 79 - *Edificação do Conhecimento*, 2016, Laura de Freitas e Ana Ferreira. (Dimensões: 4m x 3m x 2m).  
Exposição Arte no Campus: Diálogos com a Arquitetura. Fotografia de Marco Teixeira. Universidade da Madeira, Funchal.



Figura 80 - *Edificação do Conhecimento*, 2016, Laura de Freitas e Ana Ferreira. (Dimensões: 4m x 3m x 2m) Exposição Arte no Campus: Diálogos com a Arquitetura. Fotografia de Marco Teixeira. Universidade da Madeira, Funchal.



Figura 83 - *Holocracia*, 2012, Raquel Feliciano (Madeira cola e tinta acrílica, 43x43x43cm). Porta 33, Funchal.

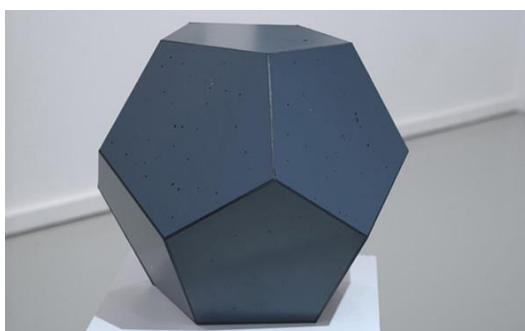


Figura 81 - *Modelo de Universo*, 2012, Raquel Feliciano (Espelhos e silicone, 40x40x40cm). Porta 33, Funchal.

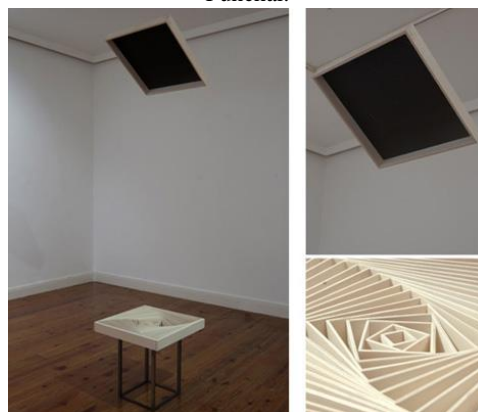


Figure 84 - *O Céu e a Terra (os Amantes)*, 2012, Raquel Feliciano (Madeira e prova de brometo de prata em papel baritado, 60x60x25cm). Porta 33, Funchal.



Figura 82 - *Modelo de Universo*, 2012, Raquel Feliciano (Espelhos e silicone, 40x40x40cm). Vista do interior. Porta 33, Funchal.

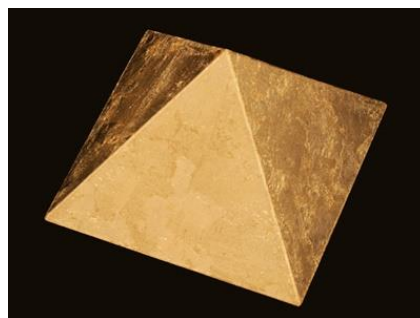


Figura 85 - *Pequena pirâmide de ouro*, 2012, Raquel Feliciano (Madeira, colas e folha de ouro, 22x22x15,5cm). Porta 33, Funchal.

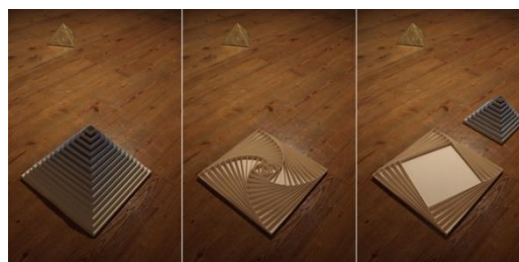


Figure 86 - *S/ título*, 2012, Raquel Feliciano (Aquarela sobre cartão-madeira, 42x42x27cm). Porta 33, Funchal.

## 2. TABELAS

Cronograma do Projeto:

<b>(RE)INTRODUÇÃO AO MEIO ARTÍSTICO</b>		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Introdução ao projeto;</li> <li>• Apresentação de conteúdos básicos sobre arte e escultura;</li> <li>• Elaboração das propostas.</li> </ul>	28 de abril	Sede do Agrupamento – Ajuda, Funchal
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Construção das maquetas;</li> <li>• Elaboração dos desenhos geométricos.</li> </ul>	28 de abril a 25 de maio	Sede do Agrupamento – Ajuda, Funchal
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Visita à exposição <i>Uma Escultura na cidade e outros ensaios</i></li> </ul>	2 de junho	Galeria Porta 33 - Funchal
<b>REALIZAÇÃO DAS PROPOSTAS ESCULTÓRICAS</b>		
Preparação logística	18 de abril a 4 de maio	_____
Atividade <i>Em Esquadria</i>	5 e 6 de maio	Montado do Pereiro, Santa Cruz
<b>EXPOSIÇÕES SOBRE O CONTEXTO E PROCESSO DAS PROPOSTAS</b>		
Exposição: 25 ANOS A NAVEGAR		
Preparação logística	março/abril/maio	_____
Montagem	18 de maio (dia)	Colégio dos Jesuítas
Inauguração	19 de maio (10h)	Colégio dos Jesuítas
Desmontagem	25 de maio (manhã)	Colégio dos Jesuítas
Exposição: EM ESQUADRIA		
Preparação logística	março/abril/maio	_____
Montagem	27 de maio (dia) 30 de maio (tarde)	Jardim do Campus Universitário da Penteadá Colégio dos Jesuítas
Inauguração	27 de maio (dia) 30 de maio (18h)	Jardim do Campus Universitário da Penteadá / Colégio dos Jesuítas
Desmontagem	3 de junho (dia) 5 de junho (tarde)	Jardim do Campus Universitário da Penteadá / Colégio dos Jesuítas

Plano da atividade Em Esquadria:

	5/05	6/05
Manhã	Concentração (sede) – 9h30 Montado do Pereiro - Construções	Ateliers
Tarde	Construções	Desmontagem de Campo Términus
Noite	Jogo Noturno	

### 3. APRESENTAÇÃO (SLIDESHOW)

Apresentação do Projeto e de conteúdos básicos da arte e da escultura:

**EM ESQUADRIA**  
CONSTRUÇÕES ARTÍSTICAS

ATIVIDADE – 5 E 6 DE MAIO  
EXPOSIÇÃO – 26 DE MAIO A 1 DE JUNHO

Projeto inserido na dissertação de Mestrado em Gestão Cultural

UNIVERSIDADE da MADEIRA  
Escuteiros Católicos

**EM ESQUADRIA**  
Uma juventude em construção

ESCALURA  
NATUREZA  
JUVENTUDE

**COMO APROXIMAR OS JOVENS À ARTE ATRAVÉS DA NATUREZA?**

- FINALIDADE: explorar formas de como a escultura e a arte, podem contribuir para o desenvolvimento do jovem como indivíduo criativo, autónomo e sensibilizado para as questões culturais e ecológicas.
  - Estimular interesse informal pela arte.
- COMO: viver a arte através da natureza.

↓

Construções geométricas em articulação com a paisagem

- 4 FASES: planeamento (maquetas – 28/04); acampamento de Construções (5 e 6/05); exposição (26/05 a 1/06) visita ao MUDAS ou galeria Porta 33 (junho)

## MATERIAIS

Principais (orgânicos)

VARAS

SISAL

RAMOS

CARVAO

Auxiliares

## EXEMPLOS

## ESCULTURA

Perimeters/Pavilions/Decoys, 1977-78. Mary Miss.

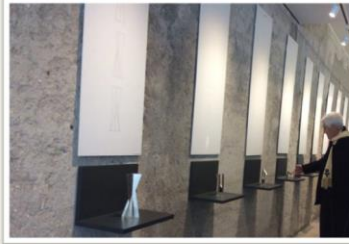
Treppen, 2003. Stefan Kern.

Gazebo for two Anarchists: Gabriella Antolini and Arberto Antolini, 1992. Siah Armajani.

Homenagem a José de Azeredo Perdigão, 1997. Pedro Cabrita Reis.

# ESCULTURA

→  
Derivações, 2016.  
Amândio de Sousa. ↓



Paralelamente,  
2016-2017.  
Amândio de  
Sousa e Jorge  
Pinheiro.



Copper-Magnesium Alloy Square.  
1969, Carl Andre.



Early One Morning, 1962,  
Anthony Caro.



Incomplete Open Cube  
9-2, 1974, Sol Lewitt.



Untitled, 1965-66,  
Ronald Bladen.

# ESCULTURA



←  
Grayscale,  
2000, Evan  
Holloway.



Spiral Jetty, 1970, Robert Smithson, Utah



2 as 3 and Some Too,  
1997-98, Liz Larner.



Construction of  
Observatory, 1971,  
Robert Morris.



Four Trapezoids as Two  
Rectangles III, 1986,  
George Rickey.



←  
Composition with large red plane,  
yellow, black, gray, and blue.  
1921, Piet Mondrian.



→  
Cadeira Azul e Vermelha,  
1923, Gerrit Rietveld.

# PINTURA COMO PONTO DE PARTIDA

## PINTURA COMO PONTO DE PARTIDA



Identiques mais différents, 2010, Vera Molnar.

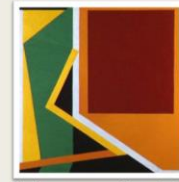
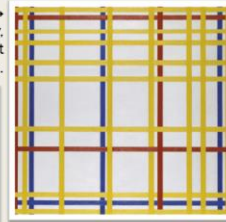


Du jaune au violet, 1956, François Morelet.

→  
Composition  
n° 24, 1926,  
Friedrich  
Vordemberg  
e-Gildewart.



→  
New York City,  
1942, Piet  
Mondrian.

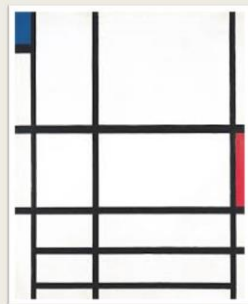


Tout pour un carré rouge, 1987,  
Miloslav Moucha.



Composition orthogonale, 1930,  
Jean Hellon.

## PINTURA COMO PONTO DE PARTIDA



Composição em vermelho, azul e branco II,  
1937, Piet Mondrian.



↑ Lavier / Morelet, 1975-1995,  
Bertrand Lavier.



Oito grupos de linhas em redor do  
branco, 1969-1970, Max Bill.



→  
Contrepoint : opposition de rythmes  
émanant du triangle, 1947, Jean  
Gorin.

# E AGORA?

## MAQUETAS

#### 4. ATIVIDADES

Fotografias da primeira reunião:

Apresentação:

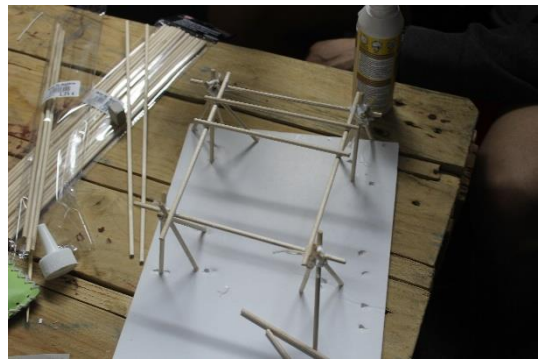
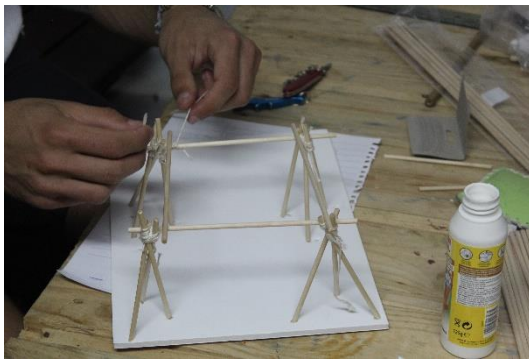


Elaboração das propostas:



*Comunidade Robin Lee Graham*





*Equipagem Sir Francis Drake*



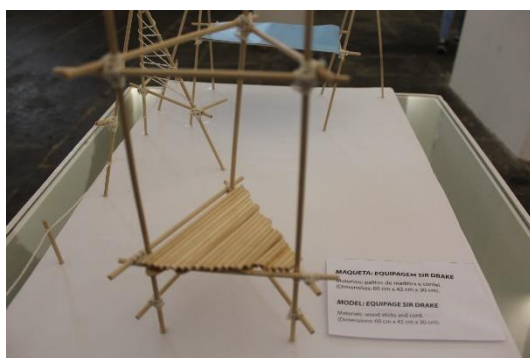
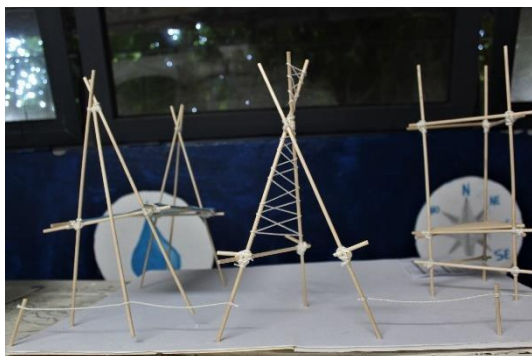


*Equipagem Jacques Cousteau*



Fotografias das maquetas:

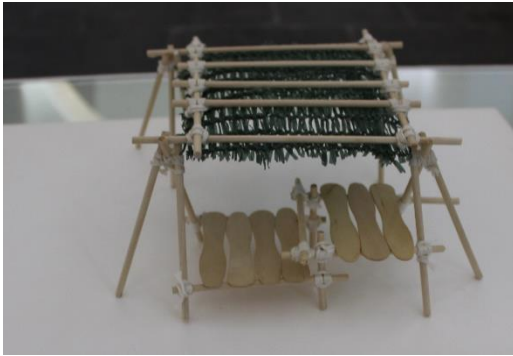
### Equipagem Sir Francis Drake



### Equipagem Jacques Cousteau

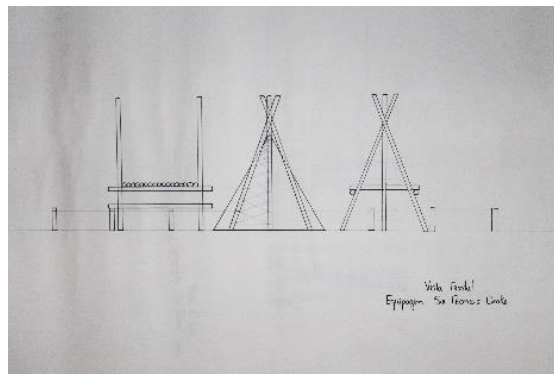
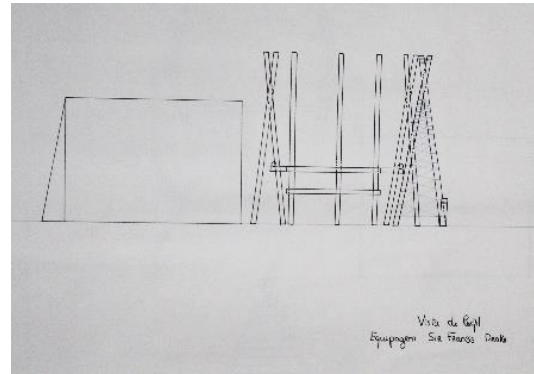
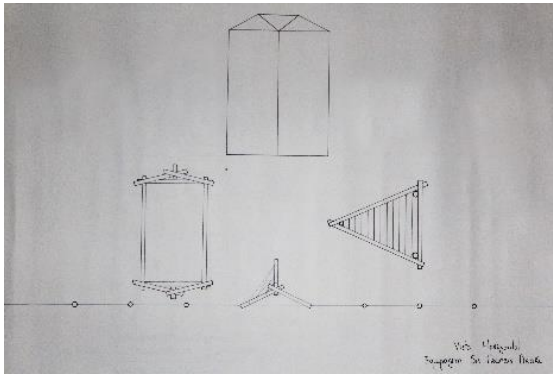


## Comunidade Robin Lee Graham

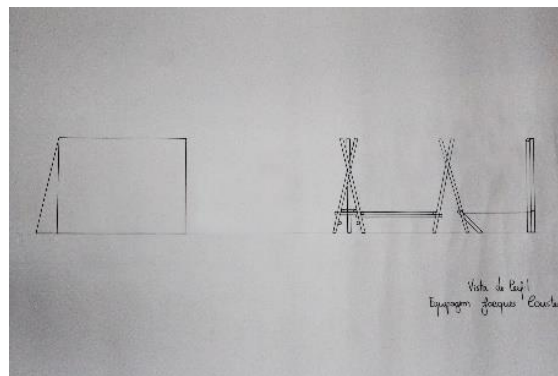
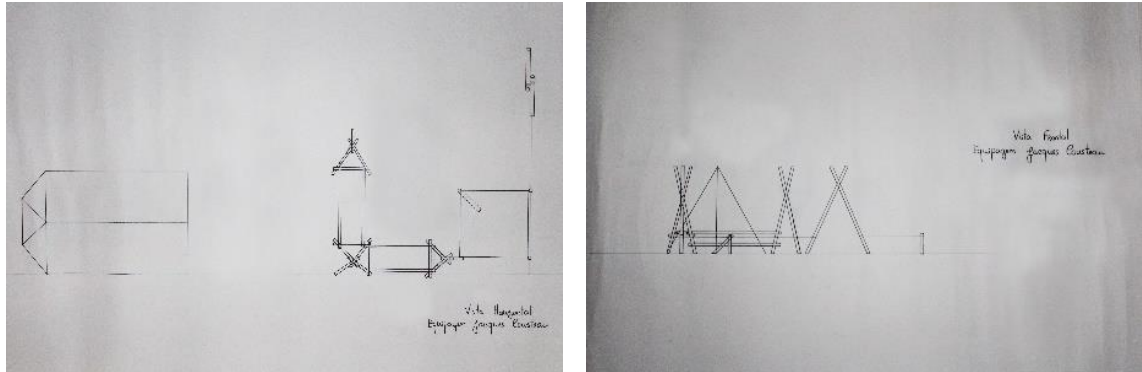


## Desenhos geométricos:

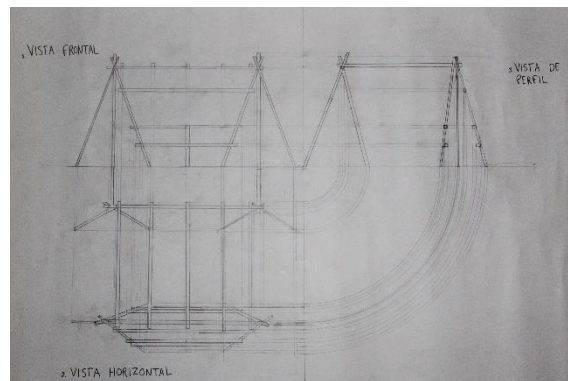
### Equipagem Sir Francis Drake



## Equipagem Jacques Cousteau



## Comunidade Robin Lee Graham



Fotografias da Visita à Galeria Porta 33:

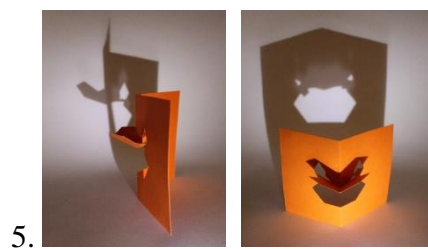
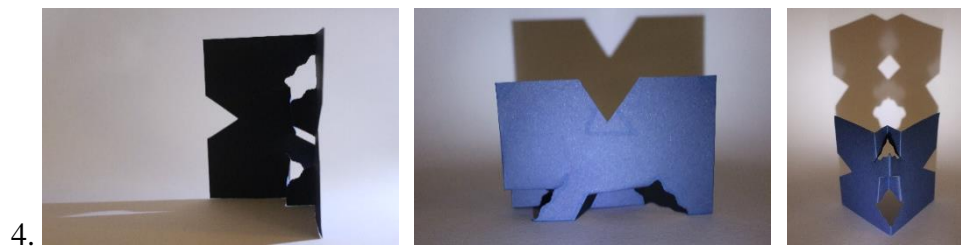
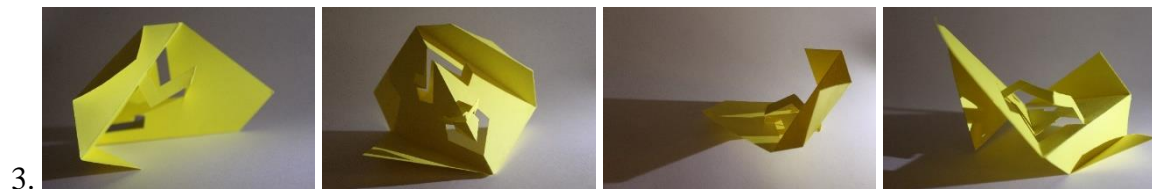
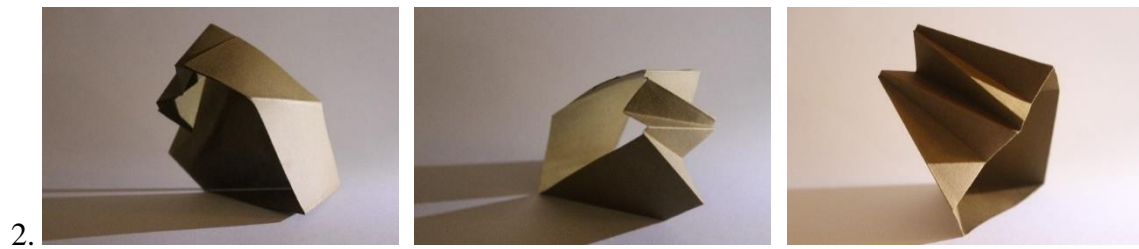
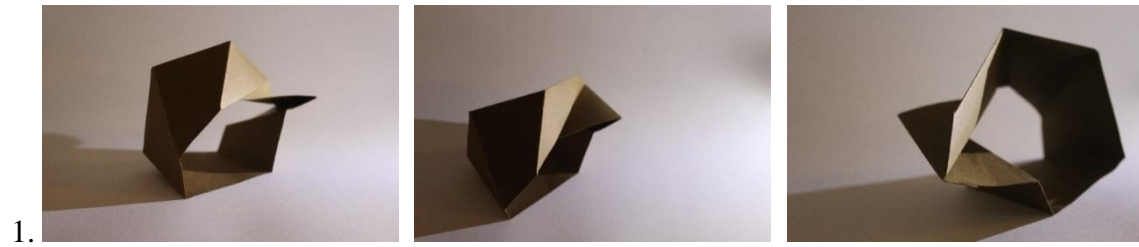


Fotografias da Visita (Facebook – Porta 33)



Atelier Gatafunhos (alguns exercícios):

Exercícios escultóricos com cartolina (dobras e recortes)



Fotografias da atividade *Em Esquadria*:

*Comunidade Robin Lee Graham*



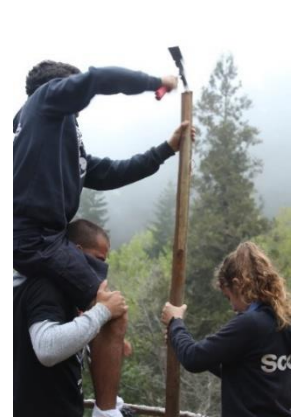






*Equipagem Sir Francis Drake*







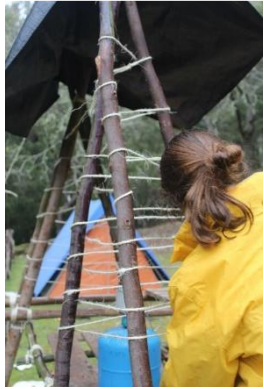




*Equipagem Jacques Cousteau*









## 5. EXPOSIÇÕES:

Espaço – Sala dos Arcos, Colégio dos Jesuítas:



Espaço – Jardim do Campus Universitário da Penteada:



## 25 ANOS A NAVEGAR

Cartaz

**25 ANOS  
A NAVEGAR**  
AGRUPAMENTO 216 - SÃO MARTINHO | CNE  
**COLÉGIO DOS JESUÍTAS**  
SALA DOS ARCOS  
**19 - 25 MAIO 2018**  
Inauguração - 19 maio - 10h

**EM  
ESQUADRIA**  
COLÉGIO DOS JESUÍTAS  
SALA DOS ARCOS  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO  
DA PENTEADA  
**30 MAIO - 5 JUNHO 2018**  
Inauguração - 30 maio - 18h | Organização: Laura de Freitas  
Projeto inserido na dissertação do Mestrado em Gestão Cultural

UNIVERSIDADE DA MADEIRA DEPARTAMENTO DE ARTE E DESIGN ESCUTEIROS COLÉGIOS

Convite

**25 ANOS  
A NAVEGAR**  
COLÉGIO DOS JESUÍTAS  
SALA DOS ARCOS  
**19 - 25 MAIO 2018**

**25**  
AGRUPAMENTO 216 - SÃO MARTINHO

Temos a honra de convidar V. Ex.<sup>a</sup> para assistir à inauguração da exposição "25 Anos a Navegar" de celebração dos 25 anos de existência do agrupamento de escuteiros marítimos 216 – São Martinho (CNE), que terá lugar no dia 19 de maio pelas 10 horas, na sala dos arcos, no Colégio dos Jesuítas.

Agradecemos a vossa confirmação por mail até ao dia 14 de maio para:  
escuteirosmaritimos216@gmail.com

Escuteiros COLÉGIOS UNIVERSIDADE DA MADEIRA

## Folha de Sala (Português)



### Agrupamento 216 – São Martinho

O Agrupamento 216 de São Martinho pertence ao ramo marítimo do Corpo Nacional de Escutas, implementando o método escutista através da realização de projetos e ações que têm como pano de fundo privilegiado o meio marítimo e as atividades que lhe estão ligadas.

Como não podia deixar de ser, a mística que vivemos é a dos descobrimentos - dos grandes navegadores portugueses -, que conquistaram o mundo navegando à vela, sendo o nosso objetivo promover a educação não formal, a coeducação e o escutismo marítimo na região da Madeira.

Inicialmente terrestre na sua formação, em 1992 o Agrupamento foi reaberto na vertente marítima, tendo como chefe o responsável pela sua reabertura, o dirigente Emanuel Rodrigues.

No decorrer dos primeiros anos de vida, os Escuteiros Marítimos do Agrupamento 216 tiveram como sede uma pequena sala na Rua do Bispo. A necessidade de um local maior surgiu com o crescimento do grupo, pelo que se deu a mudança para a Rua dos Ilhéus.

Em 2010, o Agrupamento deixou de pertencer à paróquia de São Pedro e mudou-se para São Martinho. Assim, no dia 6 de fevereiro, foi inaugurada a nossa nova sede. O espaço situa-se junto a um miradouro panorâmico, na Estrada Monumental, cedido pela Câmara Municipal do Funchal, onde permanecemos.

Inicialmente o Agrupamento tinha duas secções: a Alcateia, com dois bandos, e a Flotilha, com duas tripulações (a Cachalote – masculina – e a Cavalo-Marinho – feminina).

Atualmente, temos 80 elementos, divididos pelas 4 secções: Alcateia (formada pelos Lobitos, dos 6 aos 10 anos), Flotilha (constituída pelos Moços, dos 10 aos 14 anos), Frota (composta pelos Marinheiros, dos 14 aos 18 anos) e Comunidade (integrada pelos Companheiros, dos 18 aos 22 anos). Cada secção tem a sua equipa de animação, encabeçada pelo chefe de unidade. Neste momento, a Chefia é constituída por 13 elementos, sendo o chefe de Agrupamento o dirigente Silvano Rodrigues.

A nossa primeira embarcação foi um escalor, batizado com o nome de "Náufrago", por ter sido recolhido após o afundamento de um barco na Ponta de Sol.

Neste momento, o número de embarcações cresceu consideravelmente, sendo possível cada secção possuir as que lhes são típicas: optimist para a Alcateia, scout para a Flotilha, raquero para a Frota e para a Comunidade. Temos, igualmente, um sprinto, dois semirrigidos, como embarcações de apoio, e caiaques.

Ao longo dos anos, o Agrupamento participou em diversas atividades, desde regionais (jamboree e acampamentos de região) a nacionais (Acanac, Oceanos - acampamento nacional de escuteiros marítimos -, regata Warrington BP CUP - competição à vela para a Frota, na qual fomos vencedores na edição de 2015) e internacionais (Rover Ibérico e Rover Way, ambas da IV.ª secção). Além disso, participámos em várias atividades em parceria com a Marinha Portuguesa.

Foram 25 anos a contribuir para a formação de crianças e jovens. Vamos continuar durante muitos mais como uma autêntica escola de vida!

### 25 ANOS A NAVEGAR

Nesta exposição é possível observar-se um agrupamento em construção, desde 1992 a 2018, não só através da fotografia, como também pela herança deixada. Desde o uniforme, insígnias e distintivos, a bandeiras, standartes e distinções. Esta é a nossa história, narrada pela imagem.

### A SEGUIR: EM ESQUADRIA

A exposição 25 ANOS A NAVEGAR serve como premissa ao projeto EM ESQUADRIA, inserido na dissertação do mestrado em Gestão Cultural. Com o objetivo de aproximar os jovens à arte através da natureza, são exploradas propostas escultóricas com fundamentos na técnica escutista, na geometria e na funcionalidade proveniente do design e da arquitetura.

Nesta próxima exposição, que decorrerá entre 30 de maio (a inaugurar pelas 18 horas) e 5 de junho, será dado a conhecer o desenvolvimento deste projeto, não apenas através do registo fotográfico, como também através de maquetas e desenhos geométricos desenvolvidos pelos jovens (marinheiros e companheiros).

Em paralelo, estará patente no jardim do Campus da Penteada as construções nas suas dimensões originais, de 26 de maio a 2 de junho.

## Folha de Sala (Inglês)



### GROUP 216 – SÃO MARTINHO

The Group of scouts 216, from São Martinho, belongs to the maritime branch of the catholic association Corpo Nacional de Escutas, implementing the scout method through the execution of projects and actions which have as a privileged background the maritime environment and the activities associated with it.

As expected, we live by the mystic of the Portuguese maritime discoveries, who conquered the world sailing, being our objective to promote the informal education, the coeducation and sea scouting in the region of Madeira.

Initially from the land branch in its formation, in 1992 the Group reopened as maritime, having as the responsible chief of its reopening, the chief Emanuel Rodrigues.

During the first years of life, the sea scouts of the Group 216 had as its headquarters a small room on Rua do Bispo. The necessity of a bigger place emerged with the growth of the group, which led us to change to Rua dos Ilhéus.

In 2010, the Group no longer belong to the parish of São Pedro and switched to São Martinho. Therefore, on the 6th of February, the new headquarters was inaugurated. The space is located next to the Panoramic Gardens, on Estrada Monumental, given by the Funchal City Hall, where we remain.

Initially, the Group had two, so called, sections: Alcateia (the cubs), with two flocks, and Flotilha (flotilla), with two crews (Cachalot – composed by boys – and Seahorse – composed by girls).

Nowadays, we have 80 elements, divided by the 4 sections: Alcateia (composed by Lobitos – little wolves –, from 6 to 10 years of age), Flotilha (composed by Moços, between 10 and 14 years old), Frota – fleet – (composed by Marinheiros – sailors –, between 14 and 18 years old) and Comunidade – community – (composed by Companheiros – companions –, between 18 and 22 years old). Each section has an animation team, led by the unit chief. At this moment, there are 13 chiefs, being the head chief of the Group Silvano Rodrigues.

Our first vessel was an escaler, baptized with the name "Náufrago" (shipwrecked, stranded), because it was salvage after the sinking of a boat at Ponta do Sol.

At this moment, the number of vessels has increased significantly, being possible for each section to have its own typical one: optimist for Alcateia, scout for Flotilha, and raquero for Frota and Comunidade. We have also a sprinto, two small support boats and kayaks.

Over the years, the Group took part in many activities, from regional ones (Jamboree and other camping activities) to national ones (Acanac, Oceanos – national sea scout camp –, Warrington BP CUP race – sailing competition for Frota, which we won in the edition of 2015) and international ones (Rover Ibérico and Rover Way, both for Comunidade). Besides this, we've been part of several activities in partnership with the Portuguese Navy.

These have been 25 years contributing to the education of children and young people. We will continue form many more like an authentic school of life!

### 25 YEARS SAILING

In this exhibition it's possible to observe a Group in the making, from 1992 to 2018, not only through photography, but also through the heritage that has been left. From the uniform and badges, to flags, banners and awards. This is our story, narrated by image.

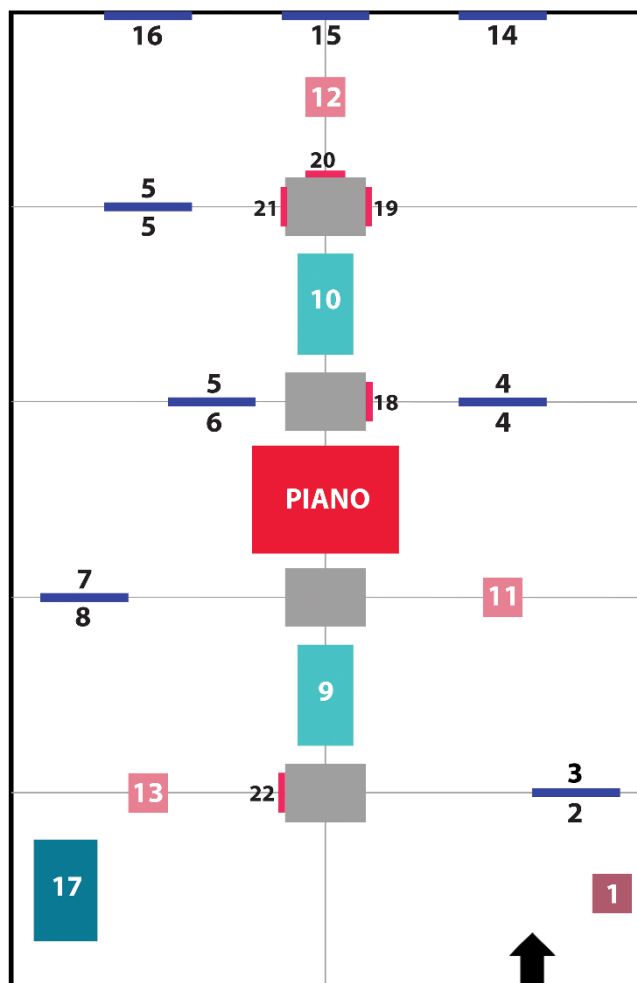
### UP NEXT: IN SQUADRIA

The exhibition 25 YEARS SAILING serves as a premise of the project IN SQUADRIA, inserted in the master's thesis in Cultural Management. With the purpose of bringing young people and art together through nature, sculptural proposals, with scouting techniques, geometry and the functionality, from design and architecture, fundamentals, are explored.

In this next exhibition, which will take place between May 30 (inaugurated at 6 p.m.) and June 5, it will be made known the development of the project, not only through the photographic documentation, but also through small models and geometric drawings made by the young people (Marinheiros and Companheiros).

In parallel, it will be visible in the garden of the University Campus in Penteada, the sculptures in the full size, from 26th of May to 2nd of June.

## Esquema da Exposição



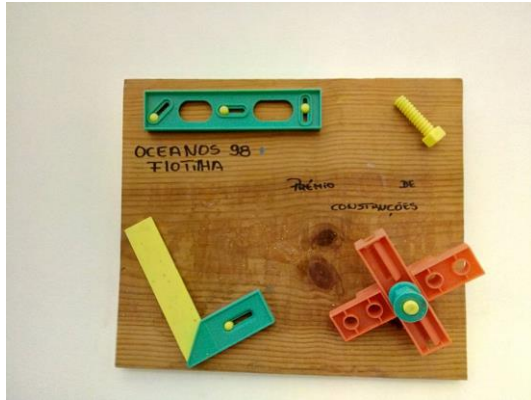
1. Folhas de sala acompanhadas de uma caixa para doações;
2. Placar introdutório (título da exposição e sinopse, em português e inglês);
3. Fotos de agrupamento ao longo dos anos;
4. Fotografias: 1992-2001;
5. Fotografias: 2002-2006;
6. Fotografias: 2007-2011;
7. Fotografias: 2012-2016;
8. Fotografias: 2017-2018;
9. Camisa Branca antiga de moço (utilizada até 2006), acompanhada do chapéu próprio, e camisa azul atual de companheiro, acompanhado do *quepe* feminino (utilizado atualmente apenas pela chefia). Lenços das secções: Lobitos, Moços, Marinheiros, Companheiros, Dirigentes;
10. Medalhas e troféus;
11. Distintivos do agrupamento, pins escutistas e anilha Muito + (ACANAC 2012);

12. Distintivos de secção, de noites de campo, de horas de mar, de tripulação, de equipagem, de dirigente, de candidato a dirigente e de triénios (2003-2005, 2007, 2008-2011, 2011-2014, 2014-2017);
13. Distintivos de atividades: Oceanos'98, Oceanos'04, Oceanos'08, Jubileu 2000, ACAREG 2003, ACAREG 2013, ACAREG 2016, Jamboree Madeira 2010, XXII ACANAC 2012, JOTA JOTI 2007, JOTA JOTI 2009, JOTA JOTI 2011, JOTA JOTI 2016, São Jorge 2015, São Jorge 2017, Aniversário do CNE MADEIRA (75 anos), Aniversário do CNE MADEIRA (80 anos), Dia D (dirigente), Luz da Paz de Belém, Cenáculo Regional;
14. Bandeiras de atividades (ACANAC, OCEANOS'98, OCEANOS'04, Dia do Pensamento (Baden Powell), ICTHUS 2013), bandeira da Flotilha 88 e bandeirolas de tripulação (Manta, Foca, Golfinho e Gaivota);
15. Bandeirolas das primeiras patrulhas do escutismo (Maçarico, Touro, Lobo e Corvo), Louvor Regional ao Agrupamento (CNE 2003????), artigo da revista Flor de Lis acerca do Covil da Alcateia 26 (ano xxxxxx) e logotipo inicial do agrupamento
16. Bandeirola de mérito (atribuída por último à Equipagem James Cook), Bandeira de 2º lugar ICTHUS 2011 (Frota), 1º, 3º lugares (Frota – Equipagem Jacques Cousteau

- e Equipagem James Cook) e 2º lugar (Alcateia) no ACAREG 2013, 1º e 4º classificados São Jorge 2015. Bandeiras de Equipagem (Frota 15: Equipagem James Cook, Equipagem Sir Drake e Equipagem Jacques Cousteau) e bandeiras de Companhia (Comunidade Robin Lee Graham: Companhia Nicolau Copérnico e Companhia Fernão Magalhães);
17. Representação geométrica de uma estrutura de uma embarcação – construção em varas de eucalipto e sisal;
  18. Prémio – 2º lugar – Melhor Tripulação em Campo – Oceanos’98;
  19. Prémio de Construções – Flotilha – Oceanos’98;
  20. Vara Totem da Alcateia 26 e bandeiras dos Bandos (Branco, Preto, Cinzento, Castanho);
  21. Documentos (recortes de jornais) – Inauguração da nova sede, 6 de fevereiro 2010;
  22. Louvor ao Agrupamento pelo o apoio prestado ao 33º Campeonato de Vela de Juventude 2003.

# Exposição



















Cartaz 2007-2011







*Cartaz – Evolução do Agrupamento*



*Inauguração:*







## EM ESQUADRIA

### Cartazes





**JARDIM DO CAMPUS  
UNIVERSITÁRIO DA PENTEADA  
27 MAIO - 2 JUNHO 2018**



**EM**  
**ESQUADRIA**  
COLÉGIO DOS JESUÍTAS  
SALA DOS ARCOS  
**30 MAIO - 5 JUNHO 2018**  
Inauguração - 30 maio - 18h | Organização: Laura de Freitas  
Projeto inserido na dissertação do Mestrado em Gestão Cultural

UNIVERSIDADE da MADEIRA DEPARTAMENTO ARTE & DESIGN ESCUTEIROS CATÓLICOS

Convite



**EM**  
**ESQUADRIA**

Tenho a honra de convidar V. Ex.<sup>a</sup> para assistir à inauguração da exposição “EM ESQUADRIA”, um projeto que explora a criatividade de jovens através de propostas escultóricas, que terá lugar no dia 30 de maio pelas 18 horas, na sala dos arcos, no Colégio dos Jesuítas.

Em paralelo, estará patente nos jardins do Campus Universitário da Penteada construções escultóricas no seu tamanho original, de 27 de maio a 2 de junho.

**EM ESQUADRIA**  
**UMA JUVENTUDE EM CONSTRUÇÃO**  
COLÉGIO DOS JESUÍTAS  
SALA DOS ARCOS  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO  
DA PENTEADA  
**30 MAIO - 5 JUNHO 2018**  
**27 MAIO - 2 JUNHO 2018**  
Organização: Laura de Freitas  
Projeto inserido na dissertação do Mestrado em Gestão Cultural

UNIVERSIDADE da MADEIRA DEPARTAMENTO ARTE & DESIGN ESCUTEIROS CATÓLICOS

## Folha de Sala (Português)

**EM ESQUADRIA**

UNIVERSIDADE da MADEIRA

DEPARTAMENTO ARTE E DESIGN

Escuteiros 2011-2015

25

**EM ESQUADRIA**

COLÉGIO DOS JESUÍTAS  
SALA DOS ARCOS  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO  
DA PENTEADA

30 MAIO - 5 JUNHO 2018  
27 MAIO - 2 JUNHO 2018

Organização: Laura de Freitas  
Projeto inserido na dissertação do Mestrado em Gestão Cultural

EM ESQUADRIA é um termo associado à regularidade, à simetria, à ordem e ao método. Este é também proveniente da expressão "botão em esquadria", uma ligação que serve para ligar duas varas perpendicularmente. Esta última, um nó muito utilizado por jovens escuteiros, serviu como principal fundamento para o título do projeto e da exposição.

Este projeto, inserido na dissertação de mestrado em Gestão Cultural, tem por objetivo aproximar os jovens à arte através da natureza. São então exploradas propostas escultóricas com fundamentos na técnica escutista, na geometria e na funcionalidade, proveniente do design e da arquitetura.

Portanto, nesta exposição é dado a conhecer o desenvolvimento desta iniciativa, não apenas através do registo fotográfico do processo, como também através de maquetas e desenhos geométricos, levados a cabo pelos jovens envolvidos.

Em paralelo, estão patentes no jardim do Campus Universitário da Penteada, até 2 de junho, as construções nas suas dimensões originais.

**EM ESQUADRIA**

É essencial compreender como a escultura pode contribuir para o desenvolvimento do jovem como indivíduo criativo, autónomo e atento aos problemas culturais e ecológicos. Esta questão constitui, assim, os alicerces do projeto exploratório EM ESQUADRIA, uma proposta prática que tem como finalidade suscitar um interesse informal pela escultura e pela arte, no jovem. Esta ação é então concebida para jovens escuteiros do Agrupamento 216 – São Martinho (marítimo), do Corpo Nacional de Escutas, com idades compreendidas entre os 14 e os 22 anos (marinheiros e companheiros).

**ESQUADRIA**

Depois de uma breve introdução teórica acerca de artistas com obra relevante para a vertente geométrica da escultura (entre a escultura e a arquitetura), as equipagens – equipas que compõem a Frota (grupo de marinheiros, com idades entre os 14 e os 18 anos) – e a Comunidade (grupo de companheiros, com idades entre os 18 e os 22 anos) desenvolveram propostas, a partir das quais foram executadas maquetas e desenhos geométricos, aqui apresentados.

Dito isto, estas experiências escultóricas têm por base materiais orgânicos – madeira e sisal, principalmente varas de espécies invasoras, como o eucalipto.

**EQUIPAGEM SIR FRANCIS DRAKE**

Composta por 5 marinheiros, esta equipagem juntou aos típicos elementos de pioneirismo influências de Sol LeWitt, mais precisamente de *Incomplete Open Cube 9-2*, 1974. Nesta nova interpretação, em vez de um cubo, estes jovens implementaram o prisma, sendo a principal forma o triângulo. Esta construção é então constituída por um pórtico em tripé, uma mesa, relacionada com a obra de arte anteriormente mencionada, e uma cozinha suportada igualmente por tripés.

**EQUIPAGEM JACQUES COUSTEAU**

Formada por 6 marinheiros, esta equipagem, apesar de ter explorado opções relacionadas com a obra de Mary Miss, *Perimeters/Pavillions/Decoys*, 1977-78, optou por exemplificar a tradição escutista. Esta construção é, portanto, sustentada por tripés, abrangendo uma cozinha e mesa, para além de uma pequena zona de descanso.

**COMUNIDADE ROBIN LEE GRAHAM**

Constituída por um total de 10 companheiros, estes jovens decidiram explorar os aspetos funcionais associados tradicionalmente ao escutismo, ao design e à arquitetura. Esta construção em torre engloba, assim, uma cozinha, uma mesa e uma zona abrigada. Para além disto, esta inclui, no piso superior, um dormitório com camas suspensas. Portanto, esta explora ao máximo a funcionalidade de um pequeno espaço.

## Folha de Sala (Inglês)



**EM**  
**ESQUADRIA**


**EM**  
**ESQUADRIA**

JESUITS COLLEGE  
SALA DOS ARCOS  
UNIVERSITY CAMPUS  
IN PENTEADA

30 MAY - 5 JUNE 2018  
27 MAY - 2 JUNE 2018

Planned by Laura de Freitas  
Project inserted in a master's thesis in Cultural Management

UNIVERSIDADE da MADEIRA  
DEPARTAMENTO DE ARTE E DESIGN  
Escuteiros CATÓLICOS



IN SQUADRIA, in English, is a term associated with regularity, symmetry, order and method. This expression is also from a knot, called *botão em esquadria* (in English "square lashing"), used to connect two rods perpendicularly. This last one, a technique used a lot by young scouts, served as the main foundation for the title of the project and this exhibition.

This project, inserted in a master's thesis in Cultural Management, aims to bring young people and art closer together through nature. Then, sculptural proposals, with scouting techniques, geometry and the functionality, from design and architecture, fundamentals, are explored.

So, in this exhibition the development of the project is shown, not only through the photographic documentation, but also through small models and geometric drawings made by the young people who were involved.

In parallel, it is possible to visit the sculptures in their full size, at the garden of the University Campus in Penteada, until 2nd of June.

After a brief theoretical introduction about artists with relevant artwork to the matters of geometry, between sculpture and architecture, each team developed proposals, from which they've made small models and geometric drawings, shown here.

Therefore, these sculptural experiences are based on organic materials – wood and sisal, mainly rods of invasive species, such as eucalyptus.

### EQUIPAGE SIR FRANCIS DRAKE

Composed of 5 sailors, this team added influences of Sol LeWitt, more precisely of *Incomplete Open Cube 9-2*, 1974, to the typical elements of pioneering. In this new interpretation, instead of a cube, these young people implemented a prism, being the main form the triangle. So, this work consists of a tripod porch, a table, related to the work of art previously mentioned, and a kitchen also supported by tripods.

### EQUIPAGE JACQUES COUSTEAU

Formed by 6 sailors, this equipage, even though they've explored options related to the work of Mary Miss, *Perimeters/Pavillions/De-coys*, 1977-78, they've opted to exemplify the scouting tradition. This work is, then, supported by tripods, including a kitchen, a table and a small area to relax.

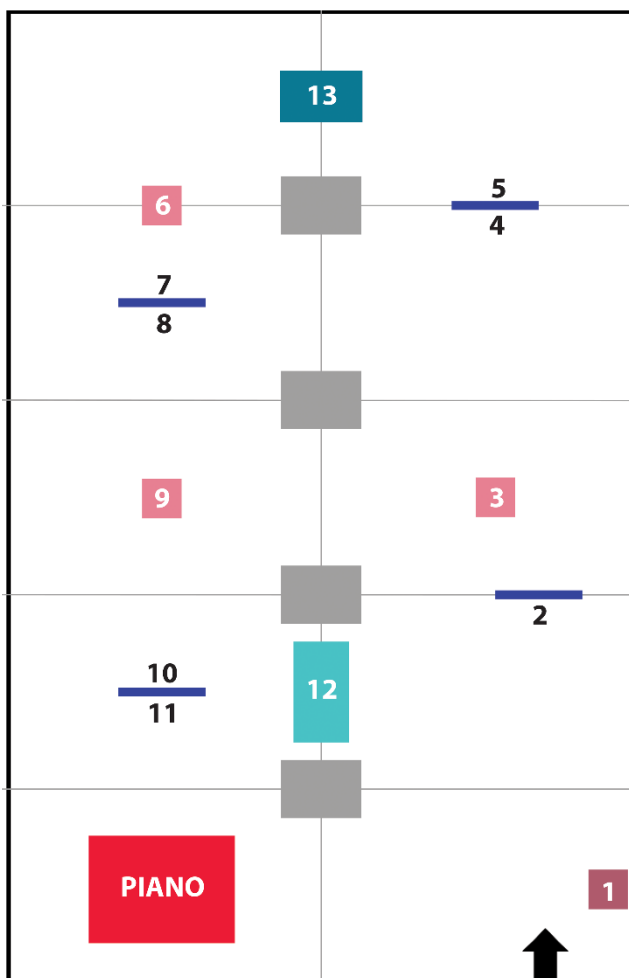
### COMMUNITY ROBIN LEE GRAHAM

Composed by a total of 10 companions, these young people decided to explore the functional aspects traditionally associated with scouting, design and architecture. This work, constructed in the form of a tower, includes a kitchen, a table and a covered area. Besides this, it also includes, in the upper deck, a dorm with suspended beds. This one, explores, to maximum, the functionality of a small space.

**IN SQUADRIA**

ESQUADRIA

## Esquema da Exposição



Campus;

### Comunidade Robin Lee Graham:

9. Maqueta;
10. Fotografias: processo de execução das maquetas, sede na Ajuda, e da construção, no Montado do Pereiro;
11. Desenhos geométricos das vistas diédricas (frontal, horizontal e de perfil) e fotografia da construção no Campus;
12. Exemplificação de nós e ligações mais importantes: nó de porco/de barqueiro/ volta de fiel, botão em esquadria, peito de morte, nó de tripé, botão em cruz, nó direito, nó de oito, nó de cabeça de turco/anel de Gilwell, lais de guia e nó da amizade;
13. Representação geométrica de uma estrutura de uma embarcação – construção em varas de eucalipto e sisal.

1. Folhas de sala;
2. Placar introdutório (título da exposição, sinopse, em português e inglês, e mapa do Jardim do Campus Universitário na Penteadá);

### Equipagem Sir Francis Drake:

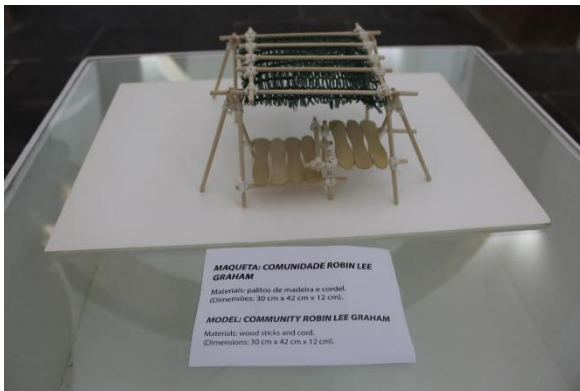
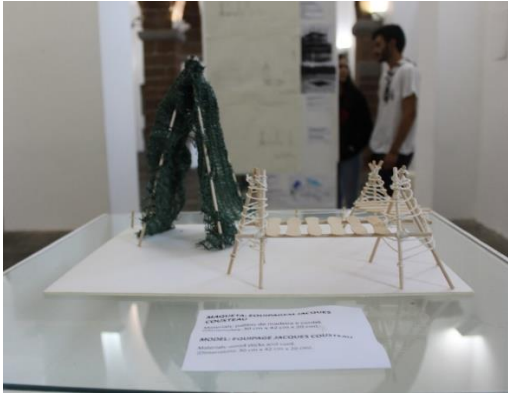
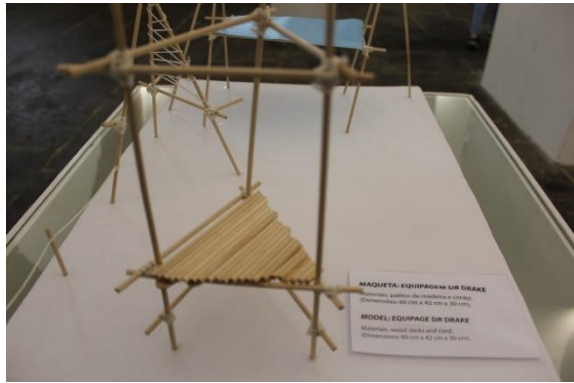
3. Maqueta;
4. Fotografias: processo de execução das maquetas, sede na Ajuda, e da construção, no Montado do Pereiro;
5. Desenhos geométricos das vistas diédricas (frontal, horizontal e de perfil), referência artística e fotografia da construção no Campus;

### Equipagem Jacques Cousteau:

6. Maqueta;
7. Fotografias: processo de execução das maquetas, sede na Ajuda, e da construção, no Montado do Pereiro;
8. Desenhos geométricos das vistas diédricas (frontal, horizontal e de perfil), referência artística, esboço da ideia inicial e fotografia da construção no

# Exposição





*Montagem*



*Cartaz Equipagem Sir Francis Drake*



*Equipagem Jacques Cousteau*



*Comunidade Robin Lee Graham*



*Inauguração*





*Jardim do Campus Universitário da Penteada – Montagem:*











*Jardim do Campus Universitário da Penteada – Construções:*



*Equipagem Sir Drake*



*Comunidade Robin Lee Graham*



*Equipagem Jacques Cousteau*

