

Transmutar  
a matéria e o  
silêncio: a escultura  
de Zulmiro de Carvalho  
atravessada  
pelas palavras  
de Herberto Hélder

doi: 10.20396/visuais.v11i2.20980

---

**Ricardo A. P. Reis**

Portugal. Assistente Convidado na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto  
Professor no Ensino Secundário. Licenciado em História da Arte (FLUP). Mestre em História da Arte  
Portuguesa (FLUP)  
rreis@ese.ipp.pt

---

## **Transmutar a matéria e o silêncio: a escultura de Zulmiro de Carvalho atravessada pelas palavras de Herberto Hélder**

### **Resumo**

Este artigo analisa as convergências conceptuais, formais e fenomenológicas entre a poética de Herberto Hélder, a evolução da escultura moderna — de Rodin ao Minimalismo e à Arte Concreta — e a obra escultórica de Zulmiro de Carvalho. A partir de alguns textos de *Photomaton & Vox* (1979), discutem-se noções como “escultura-objecto”, “criação de espaço”, “transmutação”, “silêncio” e “linha”, articulando-as com transformações históricas e estéticas da tridimensionalidade contemporânea. Incluem-se leituras críticas dos textos de Herberto Hélder, propondo que a obra de Zulmiro de Carvalho corporiza exemplarmente a definição herbertiana da escultura enquanto texto-motor — um sistema operativo, espacial, relacional e sensorial.

### **Palavras-chave**

Zulmiro de Carvalho, Herberto Hélder, Escultura moderna e contemporânea, Espaço, Transmutação

## **Transmuting matter and silence: Zulmiro de Carvalho’s sculpture through the words of Herberto Helder**

### **Abstract**

This article examines the conceptual, formal, and phenomenological convergences between Herberto Hélder’s poetics, the evolution of modern sculpture—from Rodin, through Minimalism and Concrete Art—and the sculptural oeuvre of Zulmiro de Carvalho. Drawing on selected texts from *Photomaton & Vox* (1979), it discusses notions such as “sculpture-object,” “creation of space,” “transmutation,” “silence,” and “line,” and connects them to historical and aesthetic transformations in contemporary three-dimensionality. The analysis includes critical readings of Hélder’s texts, proposing that Zulmiro de Carvalho’s work offers an exemplary embodiment of Hélder’s definition of sculpture as a motor-text—a spatial, relational, and sensorial operative system.

### **Keywords**

Zulmiro de Carvalho, Herberto Hélder, Modern and contemporary sculpture, Space, Transmutation

## **Transmutar la materia y el silencio: la escultura de Zulmiro de Carvalho atravesada por las palabras de Herberto Helder**

### **Resumen**

Este artículo analiza las convergencias conceptuales, formales y fenomenológicas entre la poética de Herberto Hélder, la evolución de la escultura moderna — desde Rodin hasta el Minimalismo y el Arte Concreto — y la obra escultórica de Zulmiro de Carvalho. A partir de algunos textos de *Photomaton & Vox* (1979), se discuten nociones como “escultura-objeto”, “creación de espacio”, “transmutación”, “silencio” y “línea”, articulándolas con transformaciones históricas y estéticas de la tridimensionalidad contemporánea. Se incluyen lecturas críticas de los textos de Herberto Hélder, proponiendo que la obra de Zulmiro de Carvalho encarna de manera ejemplar la definición helderiana de la escultura como texto-motor: un sistema operativo, espacial, relacional y sensorial.

### **Palabras clave**

Zulmiro de Carvalho, Herberto Hélder, Escultura moderna y contemporánea, Espacio, Transmutación

I.

A escultura moderna e contemporânea constitui uma das mais profundas reconfigurações da história da arte ocidental. Desde finais do século XIX, o campo escultórico desloca-se progressivamente do paradigma figurativo e narrativo para uma condição formal autónoma, onde matéria, espaço, tempo, ritmo e relação assumem uma centralidade reflexiva. Esta transformação, que podemos ler como “desantropomorfização”, implica o abandono do corpo humano enquanto modelo universal de representação, substituindo-o por estruturas geométricas, forças espaciais, linhas de tensão, campos perceptivos e formas depuradas. Desaparece também a «lógica do monumento», usando as palavras de Rosalind Krauss. (KRAUSS, 2008, p.131) Em paralelo, a literatura — e em particular a poesia — vive no século XX um processo semelhante de destilação, ruptura e reinvenção. No caso português, entre os poetas cuja obra mais directamente converte a linguagem num organismo energético e estrutural, destaca-se Herberto Hélder. Falemos de *Photomaton & Vox* (HÉLDER, 2006) e do seu sagaz exercício de um poder firme e silencioso. Em *Photomaton & Vox* encontramos, entre imagens, vozes e transmutações, um breve tratado de escultura. (HÉLDER, 2006, p.76). Não um tratado *sobre* escultura — mas, inesperadamente, funciona como tal. Ao propor definições como “Escultura: objecto” ou “Objectos para a criação de espaço”, Herberto Hélder oferece uma epistemologia estética capaz de operar simultaneamente no domínio verbal e no domínio tridimensional.

Esse enquadramento conceptual torna-se fértil para compreender a obra de Zulmiro de Carvalho, um dos escultores portugueses cuja prática melhor traduz a passagem da escultura como corpo para a escultura como relação espacial; da forma representativa para a forma operatória; da expressão para a atenção; do signo para o silêncio. As suas esculturas — lineares, tensivas, contidas, silenciosas — parecem concretizar fisicamente aquilo que, em Herberto, é ainda energia verbal.

Este artigo procura, assim, aproximar três campos — poesia, história da escultura e prática escultórica contemporânea — não para os confundir, mas para revelar a zona teórica que os atravessa: a ideia de que a arte é uma força de criação de espaço.

## II.

A modernidade escultórica não nasce de uma rejeição súbita da tradição, mas de um lento processo de erosão conceptual. Auguste Rodin, embora herdeiro do naturalismo académico, introduz na escultura elementos até então inadmissíveis: fragmentação, interrupção, inacabamento, descontinuidade, intensificação táctil da superfície. Em obras como *O Pensador* (1880) ou *Os Burgueses de Calais* (1889), o corpo deixa de ser modelo ideal e torna-se campo expressivo, matéria vibrante, organismo incompleto. Como Rosalind Krauss demonstrará mais tarde, Rodin introduz a temporalidade na escultura — o gesto escultórico deixa de fixar o instante e passa a sugerir duração, processo, devir. (KRAUSS, 2008)

Porém, a verdadeira ruptura ontológica emerge com Constantin Brancusi. A partir das primeiras décadas do século XX, a escultura abandona definitivamente a representação mimética e assume o risco da essencialização formal. *Bird in Space* (1923) não representa um pássaro — representa o voo, a verticalidade dinâmica, o impulso ascensional. *La Colonne sans fin* (1937) não é um monumento — é a ideia de infinito modular. Brancusi desloca a escultura da iconografia para a metafísica.

A consequência histórica deste gesto é decisiva: o corpo humano deixa de constituir o fundamento ontológico da escultura. A tridimensionalidade emancipa-se da antropologia simbólica e torna-se pensamento formal. Essa emancipação prepara o terreno para duas correntes fundamentais:

- **a Arte Concreta**, que defende a autonomia absoluta da forma enquanto realidade e não representação;
- **o Minimalismo**, que recusa metáfora e composição, propondo a obra como presença literal no espaço, enquanto “*specific object*” (Donald Judd).

Ambas convergem num princípio comum: a escultura não deve significar — deve operar. Não deve ilustrar o mundo — deve reorganizá-lo. A escultura torna-se, assim, um acontecimento espacial.

É precisamente este princípio operativo que Herberto Helder capta poeticamente — e que a obra de Zulmiro de Carvalho corporiza materialmente.

## III.

A escrita de Herberto Helder encontra na escultura não um tema, mas um sistema operativo. Citemo-lo na totalidade para uma melhor compreensão:

*(as transmutações)*

*Escultura: objecto.*

*Objectos para a criação de espaço. Espelhos para a criação de imagens. Pessoas para a criação de silêncio.*

*Objectos para a criação de espelhos para a criação de pessoas para a criação de espaço para a criação de imagens para a criação de silêncio.*

*Objectos para a criação de silêncio (HÉLDER, 2006, p.76).*

Assistimos, nas palavras de Herberto Helder, a uma transmutação simbólica da escultura que serve quase de síntese histórica da arte moderna. Reparemos nas palavras: «objecto», «espaço», «espelhos», «pessoas», «silêncio». As suas formulações, no entanto, não definem – activam uma nova interpretação. Não sugerem, formam. As suas formulações funcionam como vectores conceptuais, equivalentes à transformação da escultura moderna ao longo do século XX, onde o objeto tridimensional deixa de ser representação para se tornar produtor de relações perceptivas.

A reflexão escultórica presente em (transmutações) não constitui um comentário crítico ou discurso teorizante — é antes um processo de metamorfose verbal, uma prática de pensamento em acto. Herberto Helder não descreve esculturas, não interpreta obras, não traça a história de movimentos artísticos: pensa poeticamente a escultura moderna. A linguagem torna-se, ela própria, matéria

escultórica — e é nesse deslocamento epistemológico que reside a potência estética do texto.

O texto “(as transmutações)” fornece uma chave contextual para compreender essa aproximação. A *transmutação* — termo de origem alquímica — não designa apenas mudança formal, mas passagem energética, trânsito entre estados, mutação ontológica. Na alquimia, o ouro não é a meta literal, mas uma metáfora da passagem da matéria ao espírito, do peso à luz, do corpo bruto à vibração. Herberto apropria-se da ideia como matriz poética: as palavras não representam — transformam-se e transformam. Num outro texto de Photomaton & Vox, “(este escrito pode ser utilizado como ironia ao modelo crítico vigente/ o modelo possui meia dúzia de variantes/ pretexto: uma exposição de escultura)” afirma que

[...] a escultura não acumula apenas em si um espaço escultórico. Ao propagar-se, promove o nascimento de uma imagem de totalidade ambiente, inicia um discurso visual que engloba as formas vizinhas. Deste modo se compreende como tais formas se implicam no texto-motor – na escultura em si (HÉLDER, 2006, p.70).

Termina depois com uma palavra decisiva para entendermos este processo de transmutação: “a relação criada deve obedecer a regras sensíveis de ritmo, nexos, sintaxe – de legibilidade enfim”. *Legibilidade* - aquilo que permite que as formas se transformem e se tornem inteligíveis aos nossos olhos. Conclui: “vê-se pois como a escultura, antes votada ao culto da natureza e do homem, na sua metáfora representativa, se entrega agora à realização de formas autónomas, preocupada em instaurar um espaço multiplamente formulado” (HÉLDER, 2006, p.70).

É precisamente essa lógica metamórfica que estrutura a evolução da escultura moderna desde Brancusi. Assim, quando Herberto Helder escreve “escultura: objecto”, não a reduz — destila-a. O objecto é o que resta depois de eliminada a narrativa, a metáfora, a ornamentação — aquilo que sobrevive ao fogo alquímico. A noção de transmutação aprofunda-se ainda quando o poeta define escultura como “objectos para a criação de espaço” (HÉLDER, 2006, p.76). A escultura moderna deixa de ser corpo sólido e passa a ser interstício, intervalo, campo relacional. O espaço — antes entendido como vazio entre volumes — transmuta-se em matéria escultórica. Donald Judd, Carl Andre ou Robert Morris já o haviam tornado operativo: a obra não é o que

ocupa o espaço, mas o que faz com o espaço. Herberto, escrevendo paralelamente, formula a mesma condição em linguagem poética.



**Figura 1** - Zulmiro de Carvalho, *Escultura*, 1986

Origem da imagem: <https://gulbenkian.pt/cam/works/escultura-154392/>

É nesta zona conceptual que a obra de Zulmiro de Carvalho se torna exemplar. As suas esculturas não representam transmutações — são *transmutatórias*. Trabalhando ferro, aço ou bronze — materiais tradicionalmente associados à estabilidade e permanência — Zulmiro introduz neles o princípio da passagem. As superfícies oxidadas, polidas, queimadas, tensionadas ou abertas revelam um processo contínuo de transformação: o metal é travessia, não substância fixa. Em peças como *Escultura* (1986) [Fig.1], o aço não é apenas massa — é direcção, impulso, deslocamento. A linha metálica transmutou-se em energia espacial.

Da mesma forma, o silêncio não é ausência, mas resultado do processo alquímico de depuração formal e perceptiva. O silêncio em Zulmiro corresponde ao ouro alquímico: aquilo que resta depois da combustão da matéria. Ou, nas palavras de Herberto Helder: «objectos para a criação de silêncio». (HÉLDER, 2006, p.70) A escultura não nasce silenciosa: fabrica silêncio, produ-lo, instala-o no espaço como condição sensorial e cognitiva. O silêncio, nesta perspectiva, é efeito, não propriedade; é consequência daquilo que a obra retira, refreia, transforma ou condensa. O escultor remove o excesso, o ruído, o descritivo, até que a obra possa existir no grau máximo de

intensidade formal. Essa economia de meios coincide com o gesto herbertiano de reduzir a escultura à definição mínima, mas radical: “objecto”. Transportado para o campo escultórico, este princípio significa que o silêncio não se encontra antes da



escultura — só existe depois dela. Ele é criado pela obra, tal como o vazio é criado pela arquitetura: é construção activa.

**Figura 2** - Zulmiro de Carvalho, *Horizonte*, 2004

Origem da imagem: <https://www.quadradoazul.pt/pt/qa/artist/zulmiro-de/>

O escultor remove o excesso, o ruído, o descritivo, o ilustrativo, o psicológico — tudo o que impediria a obra de atingir o seu grau mais intenso de presença. Numa obra como *Horizonte* (2004) [Fig.2] o silêncio não deriva da escassez de matéria, mas da precisão da relação entre o tubo de aço e o espaço circundante. O espectador não é confrontado com uma forma que exige interpretação, mas com uma estrutura que exige escuta — escuta espacial, visual, corporal. A obra suspende o ruído do mundo, não porque o nega, mas porque o reorganiza. É o próprio encontro das linhas que cria silêncio. E o silêncio emerge da direcção: da forma como a linha metálica, longa, despojada, quase ascética, orienta o olhar e o corpo, convertendo o espaço em tempo e o movimento em percepção. A obra não impõe mutismo — impõe atenção. O silêncio é a intensidade produzida pela contenção. É o intervalo necessário para que o real seja visto.

No seu ensaio *A estética do silêncio*, Susan Sontag refere-se a um “vazio” dialético, um silêncio que surge como resposta ao ruído do mundo. (SONTAG, 2002, p.24) E refere um episódio do livro *Alice do Outro Lado do Espelho* que citamos aqui a partir da edição portuguesa:

Parecia que a loja estava cheia de toda a espécie de coisas, mas o mais esquisito era que, quando ela fixava os olhos numa prateleira, para

perceber exactamente o que continha, essa prateleira em particular estava sempre vazia, embora todas as outras em redor estivessem a abarrotar de mercadorias (CARROLL, 2000, p.224).

Estava evocação de Alice mostra como o silêncio artístico é relacional, não absoluto. A obra convoca o olhar, cria o silêncio. A obra gera uma ética da atenção.

A ideia de transmutação em Herberto Helder implica contacto, fricção, choque entre forças — e é justamente esse princípio que Laura Castro identifica na obra de Zulmiro, quando afirma que nela ocorre o “encontro [...] entre elementos que se afrontam e se confrontam” (CASTRO, 2014). A escultura não resolve essa tensão — contém-na. A obra é o instante da transformação, o momento em que duas direcções divergentes se tornam cúmplices. Transmutação: o momento em que a matéria muda de estado.

Assim, a relação entre *as transmutações* e a escultura moderna não é meramente ilustrativa — é estrutural. Ambos afirmam que a arte não serve para dizer o mundo, mas para fazê-lo mudar. Ambos apostam numa forma que já não representa, mas opera. Em Herberto Helder, a palavra é motor; em Zulmiro, a linha é motor. Ambos partem do mesmo princípio: a obra não é objecto final, mas força geradora — aquilo que põe o espaço em movimento.

Por isso, a escultura contemporânea — e particularmente a de Zulmiro de Carvalho — pode ser lida como extensão física da ideia herbertiana de escultura. O que no texto é verbo, ritmo, combustão, corte, intervalo, no espaço torna-se aço, sombra, distância, tensão, orientação. A poesia fornece a teoria da transmutação; a escultura oferece-lhe corpo.

É essa cumplicidade profunda — e não uma relação de influência — que permite afirmar que a obra de Zulmiro de Carvalho constitui uma das mais rigorosas e silenciosas realizações materiais da definição poética de Herberto Helder: uma escultura não é objecto — é transformação em acto.

#### IV.

A relação de Herberto Helder com a escultura moderna — e, em particular, com a forma escultórica concebível na obra de Zulmiro de Carvalho — pode ser iluminada pelas reflexões de Luís Maffei sobre o diálogo entre a poesia herbertiana e a imagem. No seu ensaio *Herberto Helder, um retrato*, Maffei sublinha que a poesia de Herberto Helder se configura como uma «mirada multissêmica acerca da imagem». (Maffei,

2010, p. 66) Essa expressão evidencia a consciência profunda que o poeta tem da imagem não apenas como figura visual, mas como significado plural, embutido em várias camadas sensoriais e simbólicas.

Para Maffei, uma das relações mais marcantes na poética de Herberto Helder é justamente com a escultura. Essa afinidade entre palavra e objeto — entre linguagem poética e objeto escultórico — dialoga de modo sugestivo com a ideia de escultura: os “objectos” não são apenas figuras, mas sim módulos de construção de espaço e silêncio. Nesse contexto, Luís Maffei formula uma frase decisiva para compreender a dimensão escultórica da poesia herbertiana: “O silêncio criado pelos ‘objectos’ é a própria escultura, muda em sua plurisignificação possível, portanto incapaz de significados falantes e estanques” (Maffei, 2010, p. 71).

Essa afirmação desloca a escultura — e, por extensão, o poema — da esfera da representação para a da presença. A escultura não transmite uma mensagem clara, unívoca, *falante*; ela produz uma densidade silenciosa, aberta, prolífera. O silêncio não é ausência de sentido, mas condição de múltiplos sentidos possíveis, todos igualmente legítimos, todos igualmente provisórios. Maffei sugere, portanto, que a escultura, assim como o poema herbertiano, não significa — antes, *significa-se*, oferecendo-se ao leitor ou observador como espaço de experiência, não como decifração. O silêncio é já linguagem — mas uma linguagem que resiste a fechamento.

“O próprio encontro de linhas no espaço seria já escultura” (HÉLDER, 2006, p.70). Das frases que Herberto Helder escreve sobre escultura em *Photomaton & Vox*, esta é a que melhor sintetiza a ruptura estética do século XX. Ao afirmar que o encontro de linhas constitui escultura, o autor dissolve noções historicamente consideradas essenciais — volume, profundidade, massa, anatomia, tridimensionalidade plena. A escultura deixa de ser definida pela quantidade de matéria, pela ocupação física do espaço, ou pela representação de corpos. Basta uma linha — ou melhor, duas linhas em relação. A essência escultórica desloca-se da forma para a intersecção, da substância para a tensão, do objeto para o acontecimento espacial. Esta afirmação antecipa, poeticamente, várias práticas escultóricas posteriores — como Fred Sandback, por exemplo, que cria esculturas com fio e onde a linha funciona como arquitetura sensível. Mas também coincide com o pensamento estruturalista: o sentido emerge da relação, não da unidade isolada.

A frase de Herberto Hélder define, portanto, a escultura como fenómeno relacional, não material. A obra existe quando duas forças, direcções, superfícies ou ritmos se cruzam. E é precisamente este princípio que organiza a obra de Zulmiro de Carvalho. Mas voltemos à expressão de “texto-motor”, citado anteriormente (HÉLDER, 2006, p.70). Associado à poética herbertiana, designa precisamente um princípio energético: o poema não descreve o real — desloca-o, reorganiza-o, intensifica-o. Não existe como depósito de sentido, mas como força em movimento. O poema, tal como a escultura moderna, não se interpreta — experimenta-se. Herberto propõe uma estética da potência.

Este entendimento aproxima a poesia contemporânea da escultura minimalista, onde a obra não solicita leitura simbólica, mas interação corporal. Tal como a poesia (de Herberto, por exemplo) exige respiração, silêncio e escuta rítmica, também uma escultura de Donald Judd, Carl Andre ou Zulmiro de Carvalho exige percurso, presença física, atenção espacial. A obra torna-se motor de percepção. Quando Herberto Hélder escreve “objectos para a criação de espaço”, reconhece que a escultura contemporânea não ocupa o espaço — produz espaço, instaura-o, transforma-o em condição perceptiva. A escultura passa a funcionar como organismo relacional, capaz de gerar atmosfera, tensão, desvio ou orientação. O poema torna-se escultura mental; a escultura torna-se poema espacial.

A obra de Zulmiro de Carvalho concretiza esse cruzamento disciplinar: é simultaneamente escrita e construção, frase e volume, respiração e estrutura.

V.

A escultura de Zulmiro de Carvalho opera pela contenção, não pela exuberância. A sua vocação não é monumental, retórica ou narrativa, mas estrutural, espacial, fenomenológica. A linha — dobrada, esticada, projectada, interrompida — é o elemento fundador da obra. Não como vestígio do desenho, mas como instrumento de produção de espaço.

Em obras como a já citada *Escultura* (1986), placas de ferro e ardósia divergentes instauram direcções invisíveis, territórios perceptivos, forças silenciosas. O observador não contempla a obra — atravessa-a. O espaço deixa de ser neutro: torna-se campo energético. As linhas não descrevem nada — produzem realidade.

É também por isso que as esculturas de Zulmiro de Carvalho parecem sempre conter respiração, pausa, espera. A densidade e a solenidade do silêncio são parte integrante da obra. Tal como os deuses de Ricardo Reis, na homenagem que Sophia de Mello Breyner Andresen, quando tudo “de súbito se torna/ solenemente exacto” (ANDRESEN, 2015, p.601). Zulmiro de Carvalho entende a forma como ética. Nada sobra, nada falta. A precisão não é técnica — é espiritual: “O seu olhar ensina o nosso olhar:/ Nossa atenção ao mundo/ É o culto que pedem” (ANDRESEN, 2015, p.601). A escultura de Zulmiro não transforma a matéria para lhe impor sentido — liberta o sentido que já nela existe. A escultura é escuta.

O próprio artista confirma esta depuração ao afirmar que, após uma série de obras intituladas *Curvatura*, *Tendente*, *Ruptura*, entrou “numa fase a que eu chamo às peças só escultura. Os nomes desaparecem. As obras desprovidas de nome tornam-se mais puras, quase ascéticas” (LOPES, 2008, p.291). O abandono do título é também abandono da metáfora. A obra torna-se presença absoluta — como os objectos de Judd ou o pássaro de Brancusi.

É neste silêncio formal que a definição de Herberto Helder encontra corpo: o encontro de linhas, direcções ou superfícies é já escultura.

Laura Castro descreve a escultura de Zulmiro de Carvalho afirmando que

[...] há na sua escultura uma voz que enuncia o encontro ou o cruzamento entre elementos que se afrontam e se confrontam, que se aproximam ou mesmo se tocam, vindos de direcções diferentes e até opostas, lançados em aventuras díspares para se tornarem cúmplices num determinado momento da sua existência e num determinado lugar (CASTRO, 2014).

Esta leitura aprofunda o carácter relacional da obra — a escultura é ponto de convergência entre forças inicialmente incompatíveis. As peças do artista não representam conflito — contêm tensão, contêm aproximação, contêm resolução espacial. São negociações entre direcções, ritmos e velocidades. A palavra-chave talvez seja *cumplicidade*: aquilo que poderia permanecer separado torna-se forma partilhada. Esta cumplicidade formal confirma a noção de transmutação presente em *Photomaton & Vox*: a escultura é sempre transformação, passagem, mudança de estado. Herberto escreve a alquimia verbal; Zulmiro constrói a alquimia espacial. A cumplicidade não é necessariamente conciliadora — é exacta. O encontro só acontece

porque as direções são rigorosas. A obra é o instante em que duas linhas se tornam mundo.

## VI.

Numa das definições de escultura atrás citadas, Herberto Helder afirma que esta, “ao propagar-se, promove o nascimento de uma imagem de totalidade ambiente, inicia um discurso visual que engloba as formas vizinhas” (HÉLDER, 2006, p.70). A obra deixa de ser objeto para se tornar atmosfera. Não se limita a ocupar o espaço — modela-o, altera-o, torna-o perceptível.

As esculturas de Zulmiro de Carvalho, sobretudo quando instaladas no espaço público, comprovam esta condição. Elas não se impõem ao lugar, criam um modo novo de o habitar, de o atravessar, de o respirar. O espaço torna-se fenómeno sensorial. Este entendimento aproxima a sua obra da teoria do “campo expandido” de Rosalind Krauss. A escultura deixa de ser definida pelos seus limites físicos e passa a ser definida pelas relações que activa — arquitectónicas, corporais, atmosféricas. Por isso, a escultura contemporânea não pede interpretação — pede presença. Não exige decifração — exige corpo. Não se contempla — vive-se.

## VII.

A escultura moderna e contemporânea constitui uma das mais profundas revoluções epistemológicas da história da arte ocidental: a passagem da representação à operação, do corpo à linha, da imagem ao espaço, da narrativa ao silêncio. Se Rodin fragilizou o corpo, Brancusi extraiu a essência, a Arte Concreta retirou a metáfora e o Minimalismo eliminou a transcendência simbólica, então a escultura contemporânea passa a existir como fenómeno relacional, gerador de ambiente, convocador de atenção.

Os textos de Herberto Helder aqui citados registam poeticamente essa mutação. O autor não analisa esculturas — pensa como escultura. As suas definições condensam princípios estruturantes — objectualidade, espacialização, transmutação, tensão, encontro — que caracterizam a tridimensionalidade pós Brancusi. O poema torna-se energia, intervalo, ritmo, matéria operatória. É exactamente neste horizonte estético e ontológico que a obra de Zulmiro de Carvalho se torna exemplar. As suas esculturas

não ilustram as palavras de Herberto, nem as palavras de Herberto as antecedem historicamente, mas ambos partilham uma ética formal: a confiança absoluta na precisão, na relação, na depuração. No poeta assim como no escultor, a forma não é veículo — é destino. A escultura não diz — exerce. Não representa — instaura. Não acrescenta — revela.

Assim, o encontro entre poesia e escultura não é comparativo — é estrutural. Ambos convocam silêncio, ausência, tensão, clareza e respiração. Ambos constroem espaço. Ambos acreditam que o essencial não é aquilo que vemos, mas aquilo que sentimos quando a forma — verbal ou tridimensional — nos organiza interiormente. A escultura de Zulmiro de Carvalho não explica o mundo: institui uma maneira de o habitar.

Quando Herberto Helder afirma que “o próprio encontro de linhas no espaço seria já escultura”, descreve não apenas uma possibilidade conceptual, mas a condição mesma do trabalho de Zulmiro de Carvalho: a escultura como intersecção, cumplicidade e abertura — um lugar onde a matéria se torna pensamento e o espaço se torna experiência.

## Referências

Andresen, S. de M. B. (2015). *Obra poética*. Assírio & Alvim.

Carroll, L. (2000). *As aventuras de Alice no País das Maravilhas e Alice do outro lado do espelho*. Relógio d'Água.

Castro, L. (2014). A escultura de Zulmiro de Carvalho: A insubmissão da matéria. *Anuário da Crítica*, 2014.

[https://aica.pt/uploads/Anuario\\_da\\_Critica\\_2014\\_837f084a5e.pdf](https://aica.pt/uploads/Anuario_da_Critica_2014_837f084a5e.pdf) (consultado em 22/11/2025)

Helder, H. (2006). *Photomaton & vox*. Assírio & Alvim.

Krauss, R. (2008). A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, 17(17)

Lopes, J. M. da S. (2008). Zulmiro de Carvalho. *ArteTeoria – Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, (11)

Maffei, L. (2010). Herberto Helder, um retrato. *Todas as Musas*, 1(2), 66–80.

Sontag, S. (2002). La estética del silencio. In *Estilos radicales*. Suma de Letras S.L.