UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES

Das Raízes às Formas: uma abordagem escultórica

Fernando Falcão Nobre

Dissertação do trabalho de Projecto para obtenção do grau de Mestre em Escultura

Orientação: Prof. Doutor Albertino Gonçalves

Porto 2009

Ao meu pai, à minha mulher e à minha filha.

Agradecimentos:

Ao Prof. Doutor Albertino Gonçalves que aceitou orientar a minha dissertação, com muito empenho e seriedade intelectual e científica.

Aos Professores escultores Carlos Barreira e Amaral da Cunha que, como directores do curso de Mestrado em escultura, me deram todo o apoio necessário.

À Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde me formei e aprendi a olhar, entender e sentir o complexo mundo da forma.

A todos aqueles que, directa ou indirectamente, tornaram possível concretizar o meu projecto.

Muito obrigado!

Resumo:

Sob a designação genérica *Das raízes às formas*, são propostos cinco trabalhos escultóricos, que, bem como o autor, podem ser interpretados à luz de vários paradigmas disciplinares e teóricos. Por exemplo, a semiótica ou a sociologia. A perspectiva adoptada é, porém, aquela que inscreve a obra no percurso de vida do autor, nomeadamente, nas vivências de sua infância. Apontam neste sentido os materiais utilizados (madeira, ferro, pedra e terra) provenientes, sempre que possível, de Trás-os-Montes e, de preferência, do artesanato local (relhas, serras, aros de cubas). Cada material contribui para o efeito de conjunto, mas é a madeira, com as sombras, os veios e as rugas labirínticas, que mais lhe empresta dinamismo, calor e sensualidade. Homólogas das gentes e das coisas, da Terra de Miranda, estas propostas escultóricas convocam o diurno e o nocturno, o duro e o mole, o interior e o exterior, o fechamento e a abertura, o repouso e o movimento, a verticalidade e a horizontalidade numa interacção contraditorial, amiúde trágica, porque sem solução cabal. Esculpir deste jeito é aproximar, erguer pontes, no espaço e no tempo, rumo a uma comunicação improvável que a arte torna táctil. À semelhança da madalena de Marcel Proust, nestas esculturas o passado acode ao presente. Mas, mais do que um revisitação, elas representam uma devolução, uma contra-dádiva, que renova a seiva e revigora o futuro. Como diria Walter Benjamin, estamos, de algum modo, condenados a seguir em frente com os olhos postos no retrovisor.

Abstract:

Under the generic name *Das raízes às formas,* five sculpture works are proposed, that, like the author, can be interpreted under the light of several disciplinary and theoretical paradigms, for example, semiotics or sociology. The adopted perspective is, however, that which inscribes the work in the author's life story, namely, in his childhood experiences. The used materials point to this way (wood, iron, stone and earth) coming, whenever possible, from Trás-os-Montes, and, preferably, from local handicraft (coulters, saws, iron rings). Each material contributes to the set effect, but it's the wood, with its shadows, veins and labyrinth of wrinkles, that most lends its dynamism, heat and sensuality. Counterparts of the people and things from Terra de Miranda, these sculptural suggestions summon day and night, hard and soft, interior and exterior, closing and opening, stillness and motion, verticality and horizontality in a contradictory interaction, often tragic, without any cabal exit. Sculpting like this is to draw together, to build bridges, in space and time, towards an unlikely communication that art makes touchable. Similarly to Marcel Proust's madeleine, in these sculptures the past reaches the present, but, more than a revisiting, they represent a returning, a counter-gift, that renews the sap and invigorates the future. As Walter Benjamin would say, we are, in some way, doomed to go forward with our eyes laid upon the rear-view mirror.

“ Embora muitas pessoas digam que não, sempre houve e haverá reinos maravilhosos neste mundo. O que é preciso, para os ver, é que os olhos não percam a virgindade original diante da realidade, e o coração, depois, não hesite.”

Miguel Torga
Portugal, 1950

ÍNDICE

1. **A ancoragem do artista: objectividade e subjectividade** ……p. 13
2. **Os materiais: substância e sensibilidade** ……. p. 16
3. **As formas: troncalidade e tensão** ……. p. 24
4. **As origens: as coisas e os seres** ……. p. 28
5. **O simbólico: a devolução** …….. p. 32

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ……...p. 34

ÍNDICE DAS FIGURAS

Figura 1. *Das raízes às formas I* …..…..... p. 10
Figura 2. *Das raízes às formas II* …..... p. 10
Figura 3. *Das raízes às formas III*……...……. p. 11
Figura 4. *Das raízes às formas IV*……...……. p. 11
Figura 5. *Das raízes às formas V*……..…….. p. 12
Figura 6. Arado abandonado (Duas Igrejas)……...…… p. 14
Figura 7. Picota (Sendim)……...……. p. 14
Figura 8. Pormenor da figura 5……..….. p. 15
Figura 9. Casa abandonada com rodas de carro de bois (Duas Igrejas) ……..… p. 16
Figura 10. Relha (pormenor da figura 2) ……...…… p. 16
Figura 11. Serra (pormenor da figura 5) ……...…… p. 17
Figura 12. Aro (pormenor da figura 1) ……..…….. p. 17
Figura 13. Granito (pormenor da figura 3) …….……. p. 17
Figura 14. Fragas do planalto mirandês …….…….. p. 18
Figura 15. Abrigo no campo (Sendim) …….…… p. 18
Figura 16. Pormenor da figura 2 …….…….. p. 19
Figura 17. Pormenor da figura 5 …….…….. p. 19

Figura 18. Pormenor da figura 3 ……..…….. p. 19
Figura 19. Fechadura ……. p. 19
Figura 20. Campo lavrado (Palaçoulo) ……..…… p. 20
Figura 21. Portadas (Duas Igrejas) ……..…….. p. 20
Figura 22. Pormenor da figura 5 ……..……. p. 21
Figura 23. Pormenor da figura 2 ……..……. p. 21
Figura 24. Pormenor da figura 3 ……..……. p. 21
Figura 25. Pormenor da figura 5 ……..……. p. 22
Figura 26. Pormenor da figura 3 ……..……. p. 22
Figura 27. Domingos Nobre esculpindo um pauliteiro em buxo (1994)……..…. p. 24
Figura 28. Fragmento de trilho (Palaçoulo) ……..…… p. 25
Figura 29. Roda de carro de bois (Sendim) …….. p. 25
Figura 30. Pormenor da figura 5 ……... p. 26
Figura 31. Pormenor da figura 3 ……...…… p. 26
Figura 32. Pormenor da figura 3 ……...…… p. 26
Figura 33. Pormenor da figura 3 ……...…… p. 27
Figura 34. Parede de granito com freixo (Picote) ……. p. 29
Figura 35. *Das raízes às formas I* ……. p. 29
Figura 36. Pormenor da figura 4 …….....…… p. 30
Figura 37. *Das raízes às formas IV* ……..…… p. 31
Figura 38. Curralada com feno (Duas Igrejas) ……. p. 32

 Fig.1	***Das raízes às formas I*** Madeira e Ferro 162x109x28 cm
 Fig.2	***Das raízes às formas II*** Madeira, Ferro e Terra 191x160x90 cm



Fig.3

Das raízes às formas III

Madeira, Pedra e Ferro

183x38x21cm



Fig.4

Das raízes às formas IV

Madeira Pedra e Ferro

148x58x55cm

 Fig.5	***Das raízes às formas V*** Madeira e Ferro 350x70x36cm

> "A natureza sonha nos meus olhos desde a infância. Quantas vezes adormeci entre as ervas? A minha primeira casa foi em cima da cerejeira que hoje é uma escultura. Entre o meu corpo e a terra houve uma identidade profunda. A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser."
> (Alberto Carneiro, 2003: 51)

1. A ancoragem do artista: objectividade e subjectividade

Assevera-se difícil e arriscado, sobretudo no mundo da arte, apresentar uma obra de que se é autor. Segundo Lucien Goldman (1970), o autor, seja ele quem for, não desfruta, face a outros estudiosos e críticos, de nenhuma legitimidade acrescida no que respeita a avaliação da sua obra. Parte activa e interessada, está exposto às sombras e aos encandeamentos de quem se analisa a si próprio e aos seus actos.

Acresce que as nossas obras têm a arte de dizer mais sobre nós do que nós sobre elas. Pelo menos, assim o sugere Pierre Bourdieu (1979) e o indicia boa parte da História da Arte.

Mas os nossos tempos também prezam a reflexividade como via significativa de acesso à nossa identidade e aos nossos actos, à nossa verdade. O autor também sabe algo sobre aquilo que o move e sobre aquilo que faz. Só uma objectividade alucinada pode pretender dispensar a subjectividade. Como diria Blaise Pascal (1998), "o coração tem razões, que a razão desconhece; sabemo-lo em mil e uma coisas". Uma delas é certamente a arte e, no caso vertente, a escultura.

O artista e a sua escultura constituem uma díade, marcada pela interacção e pela troca. Observa-se uma espécie de intercorporalidade, de comunhão fusionante dos corpos. O escultor trabalha, por exemplo, a pedra, mas esta também lhe vai pegando na mão ou, se se preferir, vai a conduzindo e seduzindo, dando azo à forma, fluidez ao sentido e uma aura de encantamento ao conjunto. Esta relação pode não ser harmoniosa, pode até ser conflituosa, errática e incerta. Nada que M. C. Escher não tenha lavrado nas suas gravuras. Um laço (Maffesoli, 2003) fecundo, uma dobra (Deleuze, 1988) criativa, o protótipo de uma emergência. Esculpir pode ser associado a uma dança cujo passo não

dispensa a vertigem, o arrebatamento e alguma inconsciência. Como falar dessa experiência? Como corresponder ao desafio de apresentar uma obra ou, o que se manifesta ainda mais complicado, de a argumentar?

Todos nós construímos e acalentamos as nossas narrativas. Damos assim origem, coerência, consistência, sentido e lastro aos mais variados fenómenos. Com maior ou menor lucidez. Alinhavamos, deste modo, a nossa identidade e pilotamos a nossa ancoragem no mundo. Uma das minhas narrativas começa assim:

A escultura a que me entrego nasceu no meu berço, num mundo semeado por fragas. Puxou o carro de bois, conduziu a charrua, bebeu água da picota e queimou a vista na forja do ferreiro.



Fig. 6



Fig.7

Admito que esta regressão ao mundo da infância representa um reflexo, uma propensão introspectiva vulgar, mormente quando se convocam gestos e símbolos cristalizados no tempo. Em suma, uma tentação para beber o sentido da vida na fonte das origens. Abundam, naturalmente, as leituras alternativas. Desde, pelo menos, Friedrich Nietzsche (1997), passando por Arthur Rimbaud ("eu é um outro": 1984), Mikhail Bakhtin ("o homem dialógico": 1986), Erving Goffman ("eu sou vários": 1999) ou Zygmunt Bauman (o teórico da fragmentação e da "liquidez" pós-modernas: 2001 e 2007), que sabemos que não somos tão sólidos e inteiros quanto nos contamos. Um percurso de vida não é contínuo nem linear. Comporta rupturas, redireccionamentos, dobras, rizomas e deltas. A nossa unidade e o nosso destino não seriam senão fruto da permanente construção identitária e do trabalho reparador da memória, ambos empenhados numa missão sisífica, sempre recomeçada e nunca terminada. Também poderíamos encarar as obras apresentadas como resultantes, pelo menos ao nível da forma, do conjunto dinâmico de posições e de trajectórias ocupadas e traçadas no domínio social que os sociólogos designam por "campos" (Bourdieu, 1996) ou "mundos" da arte (Becker, 1988). Nesta óptica, o meu trabalho dependeria de factores tais como as escolas onde me formei, os mestres que tive, as correntes a que aderi, as galerias onde exponho, a minha rede de relações e os recursos de que disponho. Radicalizando esta perspectiva, muitas realidades podem ser retidas como "condições de possibilidade" das minhas obras, por exemplo, o transporte dos materiais como a serra da escultura (ver *Das raízes às formas V*) ou a disponibilização pela Faculdade de Belas Artes de um espaço para esculpir.

Fig.8 

Não rejeito estas e outras perspectivas congéneres. Reconheço-lhes, até, os seus fundamentos e os seus argumentos. Simplesmente, não me revejo claramente nelas. Nem a mim, nem às minhas esculturas. Esbatem-se as suas formas e a sua originalidade. Prefiro aludir à minha infância como tempo matricial e ao meu torrão natal como atelier da vida, na sua vertente cultural, ética e estética. E sentir na inspiração a presença e o

eco das pessoas que me marcaram. Esta é, para mim, a arqueologia da minha obra. Tem os seus limites e os seus riscos, mas, frequentemente, para compreender alguma coisa, por pouco que seja, é preciso não querer explicar tudo.

2. Os materiais: substância e sensibilidade

Comecemos pelos materiais. Costumo trabalhar com metal (ferro), pedra, madeira e terra. São materiais que se encontram praticamente em toda a parte. Mas a minha bússola e os meus mapas mentais querem que os vá desencantar a Trás-os-Montes, de preferência à Terra de Miranda.

Fig.9 

E confesso que algumas vezes não são nada fáceis de transportar para o Porto. Atente-se, por exemplo, na serra da composição *Das raízes às formas V* ou nos troncos das composições *Das raízes às formas I, III e IV*. As madeiras são de castanho ou de cerejeira, nada de madeiras exóticas.



Fig.11





Fig. 12

Os objectos de ferro (a relha, a serra e o aro das cubas) provêm do artesanato e das lides locais.



Fig. 13

Quanto à pedra, não deixo de comungar com o sentir de Miguel Torga (1986). Ela é o emblema transmontano por excelência, a nossa metonímia e o nosso sobressalto anímico e estético:

> "De todos os mitos de que tenho notícia, é o de Anteu que mais admiro e mais vezes ponho à prova, sem me esquecer, evidentemente, de reduzir o tamanho do gigante à escala humana, e o corpo divino da Terra olímpica ao chão natural de Trás-os-Montes. E não há dúvida e que os resultados obtidos confirmam a sua veracidade. Sempre que, prestes a sucumbir ao morbo do desalento, toco uma destas fragas, todas as energias perdidas começam de novo a correr-me nas veias. É como se recebesse instantaneamente uma transfusão de seiva" (Torga, 1999: *Diário XI*).



Fig. 14

Os materiais utilizados remetem para uma escavação da memória, feita com o jeito de quem acredita que, como nos ensina Dante, a memória é o coração do futuro. Nas minhas esculturas, à marca das origens acrescenta-se alguma obsessão pela autenticidade. Quanto à terra, também presente nas minhas esculturas, gosto de a imaginar com o cheiro após a trovoada, a deixar escorrer a água e a resistir à enxada. Terra dura e, uma vez passada a tormenta, enxuta.



Fig.15

Nas minhas esculturas, o ferro, metal duro e frio, aparece sobretudo como entidade que corta, que separa e que perfura, seja a terra, a madeira ou a pedra.



Fig. 16



Fig. 17

Assim acontece na composição *Das raízes às formas II*, em que a relha rasga a terra, na composição *Das raízes às formas V* em que se pressente a serra a cortar os troncos ou na composição *Das raízes às formas III* em que a estrutura metálica atravessa as peças de granito.



Fig. 18

O ferro tende a assumir o "regime diurno", para recorrer à tipologia de Gilbert Durant (1969). Este papel atribuído ao ferro não é, porém, uma fatalidade. O ferro pode não ser invasivo: uma taça ou um pote numa lareira são côncavos e acolhedores. E não há chave sem fechadura…



Fig. 19

A terra é, porventura, o material mais vocacionado para o “regime nocturno”. Está deitada no chão, na horizontal, e é revolvida, sulcada e escavada…



Fig. 20

Mas é também suporte e local de criação. Absorve e regenera. Envolve o mundo numa turbulência feita de húmus, vida, trabalho e morte. A terra, quer pela alusão à actividade rural, quer pela sua potência nocturna, adquire uma posição crucial no meu trabalho escultórico. Rente ao chão, cravada ao solo ou erguendo-se das raízes, trata-se de um “escultura-terra”.

A madeira desempenha um papel crucial. Mais mole do que o ferro ou do que o granito, parece inclinar-se mais para o regime nocturno. É, de algum modo, sua vocação ser serrada, talhada, perfurada e polida.



Fig. 21

Ser o cabo e não a ponta, como nas composições *Das raízes às formas II e V*.



Fig. 22



Fig. 23

Ser entrecortada, como na composição *Das raízes às formas III*.



Fig.24

Na verdade, cabe à madeira desempenhar um papel próprio na configuração das minhas esculturas. Grande parte do seu efeito e da sua forma depende do desígnio e do trabalho do escultor. Destaca-se como o material mais esculpido, resultado de uma tarefa longa,

paciente, árdua, feita de aplicação, inspiração e procura. Corpo a corpo, o escultor e a sua peça. Vários meses de corte, incisão e polimento, numa entrega que me recorda o meu pai.



Fig. 25

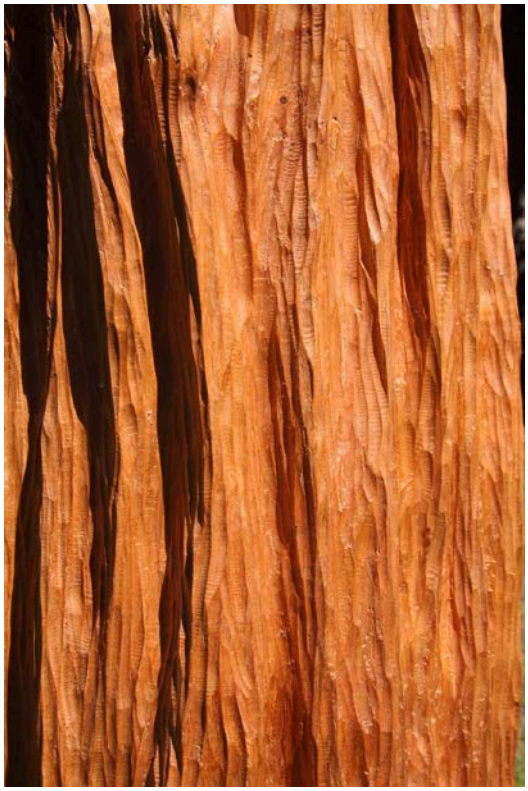


Fig. 26

Um artesão que rasgava figuras tradicionais de madeira em baixo relevo. Herdei-lhe o gosto e o jeito num rosário de horas e conversas. A ele lhe devo, também, o apreço pelo trabalho bem feito e a atracção pelas ferramentas mais artesanais.

Quando talho a madeira, sinto na ponta dos dedos a energia e a arte de meu pai, que, com uma navalha afiada, lavrou em madeira incontáveis miniaturas de peças de artesanato da Terra de Miranda.



Fig. 27

3. As formas: troncalidade e tensão

A madeira, o ferro e a pedra predominam no artesanato mirandês. Conjugam-se, harmonicamente, em formas decantadas pelo tempo, reinventadas, testadas e depuradas século após século. Assim acontece, por exemplo, com a charrua, o carro de bois, a pipa de vinho, as picotas, os trilhos e os moinhos, todos considerados, na actualidade, património museológico.



Fig. 28

Nestas peças, os materiais combinam-se num todo quase orgânico, marcado pelo equilíbrio entre forma e função. Atente-se, por exemplo, na configuração de uma roda



de carro de bois.

Fig. 29

Antropólogos famosos inventariaram, desenharam e recolheram estas obras de arte tradicional: José Leite de Vasconcelos, o Abade de Baçal, Jorge Dias, Fernando Galhano, Benjamin Pereira e, mais recentemente, o Dr. António Maria Mourinho.

As minhas propostas escultóricas não alcançam tamanho equilíbrio e paz. Falta-lhes o tempo e o modo, a longa sedimentação estética e, quem sabe, a intenção. Não atingem a necessidade orgânica das obras de arte tradicional em que, no entanto, se inspiram. Na composição *Das raízes às formas II*, a relha pode mudar de ponto de inserção e de ângulo e na composição *Das raízes às formas V*, a disposição da serra e dos troncos não é rígida. Por outro lado, o trabalho sobre a madeira incute às esculturas um certo ar de tentação barroca (Wollflin, 1991). A "talha", por exemplo nas composições *Das raízes às formas I, III, IV e V*, acrescenta aos veios naturais da madeira um labirinto de sulcos indecisos que multiplicam as dobras e as sombras.



Fig. 30



Fig. 31

Os próprios troncos são cavados de modo a sobrar uma extensa, cilíndrica e nocturna cavidade.



Fig. 32

Entre os diversos materiais, cabe à madeira imprimir uma nota de dinamismo, tensão, calor, sensualidade e leveza ao conjunto. Mas não o suficiente para sustentarmos que estas esculturas fazem parte das "formas que voam", para retomar a expressão utilizada por Eugenio d'Ors a propósito do barroco, em oposição ao clássico, "o estilo das formas que pesam" (d'Ors, 1990; ver, também, Gonçalves, 2007).

Estas incursões a propósito da madeira não significam que as esculturas relevem do barroco. Tal não se deve, obviamente, à natureza dos materiais. Qualquer material pode acolher "formas que voam". Atente-se nas esculturas de Bernini ou de Rodin. Mesmo as obras de Henry Moore têm asas quanto baste para voar.

As minhas propostas escultóricas agenciam várias propensões. São "contradictoriais". À semelhança das gentes de Trás-os-Montes com as quais me identifico e em quem me inspiro. O homem granítico e austero que Miguel Torga tanto admira é o mesmo que se entrega à dança dos pauliteiros e achocalha as moças durante o Entrudo dos Caretos. E à noite, à volta da lareira, conta histórias de pasmar, tanto ou mais do que as de Edgar Allan Poe[1]. Pelo menos, as que envolvem lobisomens. A integridade, a rectidão, a sobriedade e a reserva podem coabitar com o dionisíaco, o telúrico, o emocional e o fantástico. E frisar, até, o grotesco (Bakhtin, 1987; Kayser, 2005; Gonçalves, 2002). Pelo menos, assim o entendeu, e pintou, Graça Morais, em cujos quadros "é frequente encontrarem-se (…) figuras femininas dando sinais da precariedade da vida «escolhida» na inconsistência do eventual e do fugaz. As imagens, simbólicas, são inquietantes e suavemente violentas, roçando por vezes o grotesco, a estranheza ou o sublime. Porque tocam a morte fria e desmascarada ou a vida esboçada, como numa miragem, por uma memória povoada de gente, personagens, enfim, de histórias da terra, dos bichos, de uma relação entre o profano e o sagrado" (Gastão, 2005). A espada e a taça (Durand, 1969), o frio e o quente, o dia e a noite, o exterior e o interior, o alto e o baixo, o homem e a mulher, o direito e o retorcido interagem num insolúvel confronto trágico (Nietzsche, 1997). Gostaria que, à semelhança das gentes transmontanas, as minhas esculturas também fossem polífonas, ou seja, se expressassem a várias vozes.

[1] Muitas destas histórias foram coligidas em livro, por exemplo, por Alves (1999 e 2000) e Ferreira (2002a e 2002b).

4. Origens: as coisas e os seres

Alguns comentários têm aludido à componente fálica das minhas esculturas: troncos erectos, lanças cravadas na terra… E a minha única escultura na horizontal não é de índole a contradizer esta leitura. Mas existem outras leituras plausíveis. A polissemia na arte assim o permite. A minha subjectividade, o meu "quanto a mim", aponta para outras direcções. É certo que a maior parte das minhas esculturas fazem lembrar menires ou totens, bem ao gosto, portanto, de Freud. Mas na minha ideia e na minha sensibilidade incarnam as gentes da minha terra natal. Gentes que se erguem para os céus como árvores que estendem os seus ramos às nuvens.



Fig. 33

Transidos de frio no Inverno ou afogueados nos meses de inferno, mantêm os pés, ou as raízes, bem assentes no chão. Curiosamente, mesmo nas danças, como a dos pauliteiros, um dos pés permanece no chão, ao contrário, por exemplo, do vira do Minho. Gente difícil de mover contra a sua vontade. Até porque "as árvores morrem de pé". Gente apegada à terra, à sua cultura e à sua tradição. Gente com quem, na minha infância, reguei a horta, cavei a vinha, ceifei o pão e guardei o gado. Mas também gente com quem subi às árvores, brinquei com o aro e a gancheta, construí miniaturas de arados, montei construções com pedras, abri poços no chão e inventei picotas. Gente com que

aprendi a observar, com a convicção goethiana de que não vale a pena correr mundo quando a beleza está tão perto. Gente atenta ao essencial, que respeita o meio ambiente e que promove uma relação de homeopatia (Maffesoli, 1998) com os seres e com as coisas.

Gente que se ergue como as árvores, numa verticalidade enraizada no solo e no tempo.



Fig. 34

Uma verticalidade, por sinal, rugosa, contorcida por sulcos e dobras de sensualidade e sofrimento, que se adivinha em algumas das esculturas apresentadas.



Fig. 35

Uma verticalidade firme que, como diz o provérbio, é mais propensa a partir do que a vergar.



Fig. 36

Um partir que tanto pode significar quebrar como demandar outras paragens, porventura, em busca de uma nova verticalidade. Esta experiência de fractura e de alheamento têm-na vivido profundamente os transmontanos. Na segunda metade do século XX, a modernização revolveu as terras e as almas. Multiplicaram-se os tractores, os motores de rega e as debulhadeiras; foram rareando os agricultores, os carros de bois, os arados e as picotas. Os costumes comunitários, à semelhança dos moinhos, foram pouco a pouco abandonados. Esta foi uma face da crise, a outra foi a debandada das gentes para o litoral, para as cidades e para o estrangeiro. Um enorme rasgão no tecido social. Poucas terras viram tantos filhos partir. Uma nova leva de emigração distinta da retratada por Ferreira de Castro (1949 e 1952) e Miguel Torga (2002). Partiram mas não se soltaram[2]. Continuam enredados nas raízes, com a ânsia do regresso ao ninho de pedras e xisto…

> … Se te lembras dos que partiram
> pela noite, em ranchos,
> carregados de medo e esperança

[2] Já em 1884, José Leite de Vasconcelos (1984: 12) realçava numa bela quadra, em mirandês, este apego à terra: "Desgraciado d'aqél, q'abanduñando / La patri' am qe naçíu, la caza í 'l uôrto, / Tamiêm fe sqéçe de la fala! Quândo / 'l furdes bér, talbéç qe stéia muôrto."

e que, por todos os verões
regressam já cheios de filhos e
com saudades do cheiro da terra
e de olhar os montes
Se te lembras dos outros que
partiam para as cidades e, pulso
a pulso, na força dura do
quotidiano venceram…
Rogério Rodrigues, poema: Se(r) Transmontano.

A escultura *Das raízes às formas V* pode ser interpretada sob vários ângulos. Confesso que eu próprio, que lhe dei a forma, hesito quanto ao sentido a atribuir-lhe. Mas quando a contemplo, estremece em mim este espectro da separação, de um mundo que desaparece e de uma caterva de seres humanos que se despedem[3]. Uma serra descomunal que paira sobre a vulnerabilidade dos troncos desalinhados…



Fig. 37

[3] O Dr. António Maria Mourinho (1991: 5) refere-se, pesaroso, nos seguintes termos, a estas dinâmicas de transformação e alheamento: "Todo o mundo de tesouros externos e internos de sabedoria do povo, ainda vivente nas gerações que atingiram os 50 anos mas em vias de extinção substituídas por padrões de vazio exclusivista moderno e universalista que já está a fazer moda. (…) Repele-se o antigo por se julgar de qualidade inferior. E que assim não fosse, todas as culturas estão sujeitas a pressão de formas internas de cultura e acabam por ocasionar mutações. Mas as forças externas enunciadas e a emigração seriam suficientes para explicar a debandada do nosso património cultural."

5. O simbólico: a devolução

Se tivessem cheiro, estas esculturas cheiravam a animal, a suor, a feno e a terra molhada.



Fig.38

Se pudessem falar[4], ao jeito das figuras excêntricas de E.T.A. Hoffman, fá-lo-iam em mirandês[5], acompanhadas pela orquestra das forjas dos ferreiros, dos martelos dos carpinteiros, dos picos dos pedreiros e dos carros de bois nos caminhos. E, de vez em quando, calavam-se, para ouvir o silêncio da terra, das almas adormecidas, cansadas dos trabalhos agrícolas. Enfim, se pudessem escolher, rumavam para a Terra de Miranda, porque

> … Bal la pena eiqui morar
> Al pie destes alboredos
> Tá duros cumo ls fraguedos,
> Tà altos cumo l pensar!...

[4] À semelhança, por exemplo, da instalação escultórica *O Laranjal – natureza envolvente* (exposta em 1971), de Alberto Carneiro (ver Rosendo, 2007: 161-162).

[5] Recolhas como o *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, de António Maria Mourinho (1984), e, mais recentemente, o livro e Cd *Raízes Musicais da Terra de Miranda*, editado pela Sons da Terra (2001), testemunham da riqueza histórica e actual do mirandês.

Dr. Antonio Maria Mourinho, Nôssa Alma / Nôssa Tiêrra, 1961.

Estas esculturas erguem-se como alegorias do mundo rural. E, mesmo sabendo que nada têm de sagrado[6], no meu íntimo, cada uma é uma oração e esculpi-las uma forma de rezar. Um acto simbólico que propicia uma comunhão, um reencontro[7].

> "E cada visita que faço a este chão amado lembra mais uma peregrinação de sonâmbulo do que um contacto acordado. É como se viesse ao cimo de uma serra cumprir uma promessa, e andasse de joelhos à volta da ermida a cercá-la de intangibilidade, sem olhos para reparar nas imperfeições do orago" (Torga, *Diário VII*: 66).

Trata-se de uma devolução. Uma contra-dádiva compassada no tempo. Uma dádiva de mim ao mar de pedras onde cresci. A um mundo que resiste no espelho nostálgico da minha devoção.

[6] Com boa vontade, talvez se possam vislumbrar alguns laivos de religiosidade, mas no sentido etimológico invocado por Bernardo Pinto de Almeida (2007: 17-19) a propósito da obra de Alberto Carneiro: *religare*, o que remete para a acção de unir, de enlaçar (ver Maffesoli, 1988). Nesta perspectiva, poder-se-ia encarar o meu trabalho escultórico como uma ponte no tempo e no espaço.

[7] Um acto simbólico, precisamente o oposto de um acto diabólico. No sentido etimológico, o simbólico une, enquanto que o diabólico separa.

Começo

Magoei os pés no chão onde nasci.
Cilícios de raivosa hostilidade
Abriram golpes na fragilidade
De criatura
Que não pude deixar de ser um dia.
Com lágrimas de pasmo e amargura
Paguei à terra o pão que lhe pedia.

Comprei a consciência de que sou
Homem de trocas com a natureza.
Fera sentada à mesa
Depois de ter escoado o coração
Na incerteza
De comer o suor que semeou,
Varejou,
E, dobrada de lírica tristeza,
Carregou.

Miguel Torga

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2007), *Alberto Carneiro. Lição de Coisas*, Porto, Campo das Letras Ed.

ALVES, António Bárbolo (1999), *Lhiteratura oral mirandesa. Recuôlha de textos na mirandés*, Porto, Granito, Editores e Livreiros, Lda.

ALVES, António Bárbolo (2000), *Cuntas de la Tierra de las Faias*, Porto, Campo das Letras Ed.

BAKHTIN, Mikhail (1986), *The Dialogical Imagination*, Austin, University of Texas Press.

BAKHTIN, Mikhail (1987), *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*, S. Paulo, Editora HUCITEC.

BAUMAN, Zygmunt (2001), *A Modernidade Líquida*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.

BAUMAN, Zygmunt (2007), *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a Moral Pós-moderna*, Ed. Relógio d'Água.

BECKER, Howard S. (1988), *Les Mondes de l'Art*, Paris, Ed. Flammarion.

BOURDIEU, Pierre (1979), *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*, Paris, Ed. De Minuit.

BOURDIEU, Pierre (1996), *As Regras da Arte*, Lisboa, Editorial Presença.

CARNEIRO, Alberto (2003), *Alberto Carneiro: Meu Corpo Vegetal*, Coord. Fernando Santos, Texto Fernando Francês, Porto, Galeria Fernando Santos.

CASTRO, Ferreira de (1949), *Emigrantes*, Lisboa, Guimarães & C.ia Editores.

CASTRO, Ferreira de (1952), *A Selva*, Lisboa, Guimarães & C.ia Editores.

D'ORS, Eugénio (1990), *O Barroco*, Lisboa, Ed. Vega.

DELEUZE, Gilles (1988), *Le Pli: Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Editions de Minuit.

DURAND, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Ed. Bordas.

FERREIRA, Carlos (2002a), *lhonas, lindainas, sacadielhas, cuntas de camino i outras cuntas*, sem lugar, Ed. Sons da Terra.

FERREIRA, Carlos (2002b), *Cuntas que me Cuntórun*, Lisboa, Instituto de Desenvolvimento Social.

GASTÃO, Ana Marques (2005), Pintar o tempo como quem descobre a idade das árvores: entrevista a Graça Morais, http://gracamorais.blogspot.com/2005/12/pintar-o-tempo-como-quem-descobre_13.html, consulta 26.07.2009.

GOFFMAN, Erving (1999), *Os Momentos e os seus Homens*, Lisboa, Ed. Relógio d'Água.

GOLDMAN, Lucien (1970), *Structures Mentales et Création Culturelle*, Paris, Ed. Anthropos.

GONÇALVES, Albertino (2002), "O Delírio da Disformidade. O corpo no imaginário grotesco", *Comunicação e Sociedade*, vol. 4, pp. 117-130.

GONÇALVES, Albertino (2007), "Vertigens do presente. A dança do barroco na era do jazz", in Mata, Aida; Gonçalves, Albertino; Ferreira, Ângela & Pereira, Luís da Silva (2007), *Vertigens do barroco em Jerónimo Baía e na actualidade*, Braga, Ed. Mosteiro de São Martinho de Tibães, pp. 32-39.

KAYSER,Wolfgang (2005), *O Grotesco*, São Paulo, Ed. Perspectiva.

MAFFESOLI, Michel (1988), *Le Temps des Tribus*, Paris, Editions Klincksieck.

MAFFESOLI, Michel (1998), *Elogio da Razão* Sensível, Petrópolis, RJ., Editora Vozes, Ltda.

MAFFESOLI, Michel (2003),Sur la Postmodernité. Du Lieu au Lien, Paris, Editions du Félin.

MORAIS, Graça (2000), *Terra Quente, O Fim do Milénio*, textos de António Carlos Carvalho, fotos de Roberto Santandreu, Editora Gótica.

MORAIS, Graça (2003), *A Terra e o Tempo*, com textos de Fernanado Pernes e entrevista de Ana Marques Gastão. Publicação Câmara Municipal de Aveiro.

MOURINHO, António Maria (1961), *Nôssa Alma I Nôssa Tiêrra*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa.

MOURINHO, António Maria (1991), *Terra de Miranda. Coisas e Factos da nossa Vida e da nossa Alma Mirandesa*, Miranda do Douro, Ed. António Maria Mourinho e Câmara Municipal de Miranda do Douro.

MOURINHO, António Maria (1984), *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, 1º Volume, Bragança, Escola Tipográfica.

NIETZSCHE, Friedrich (1997), *O Nascimento da Tragédia*, Lisboa, Ed. Relógio d'Água.

PASCAL, Blaise (1998), *Pensamentos*, Mem Martins, Publicações Europa-América.

Raízes Musicais da Terra de Miranda (2001), Vila Nova de Gaia, Ed. Sons da Terra.

RIMBAUD, Arthur (1984), *Poésies*. Paris, Librairie Générale Française.

ROSENDO, Catarina (2007), *Alberto Carneiro: Os primeiros anos (1963-1975)*, Lisboa, Edições Colibri / IHA – Estudos de Arte Contemporânea.

TORGA, Miguel (1986), *Portugal*, Coimbra, Edição do autor.

TORGA, Miguel (1999), *Diário*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

TORGA, Miguel (2002), *A Criação do Mundo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

VASCONCELLOS, J. Leite de (1984), *Flores Mirandezas*, Porto, Livraria Portuense de Clavel & C.ª.

WOLFFLIN, Heinrich (1991), *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Ed. Paidós.