

ENTRE O HÚMUS E O SOPRO

Ana Salomé Souto Mesquita Paiva

Dissertação de Mestrado em Estética

MARÇO 2010



Agradecimentos

Com especial carinho agradeço à Rita Roberto, ao Tomás Maia, ao António José, ao Rui e à minha orientadora Silvína Rodrigues Lopes.

Resumo

Entre o Húmus e o Sopro

AUTOR- Ana Salomé Souto Mesquita Paiva

PALAVRAS-CHAVE: Húmus, Terra, Arte, Vida, Corpo, Sopro, Mulher, Árvore.

Este estudo tem como objectivo abordar a fertilidade do “húmus” presente no Homem, precisamente nos momentos em que ele age, cria. Este momento participa de um fluxo respiratório semelhante ao da “entrada” e da “saída” do ar. Ao ar que entra consideramo-lo “matéria-prima” e ao da saída como “obra”.

O trabalho é conduzido por um crescimento: no primeiro e segundo capítulos são enunciadas as principais directrizes: o “húmus-estrupe”; a “mulher-inspiração” (que também se pode traduzir na “árvore”) e as implicações que a “vida” tem na “arte”.

A partir do terceiro capítulo, aborda-se o estado activo do sonho, como impulsionador da actividade do artista. Pretende-se criar uma afinidade ou um diálogo que atravessa todos os que “criam” e todos os que “desejam” criar. Diálogo este, proporcionado e “sofrido” pelo corpo: “boca;” “mãos;” “dedos;” “cabeça;” “inspiração;” “expiração;” “sonho.” Entende-se que a “estimulação” é feita pela “horizontalidade” ou «escrita horizontal» (Nancy) do criador: o momento de posseção do artista é vertical mas ele cria na horizontal, numa relação com o “subterrâneo”. Após a acção apropriação-criação, a obra que sai do corpo do criador torna-se vertical

Dá-se uma grande atenção aos textos de artistas, «cadernos» (Alberto Carneiro) entrevistas (Louise Bourgeois, Marcel Duchamp) e livros (Herberto Helder e Raul Brandão).

Abstract

Between the Humus and the Blow

AUTHOR- Ana Salomé Souto Mesquita Paiva

KEYWORDS: Humus, Earth, Art, Life, Body, Blow, Woman, Tree.

This thesis addresses “humus” fertility present in Man, precisely in the moments when he acts and creates. These moments can be seen as respiration where inhaling is represented by the raw material and exhaling is the work of art.

The work is organized as organic growth from the two first chapters laying down directions for “húmus-estrupe” and muse (that can also be interpreted in the tree); followed by the cause effect of life on art.

The third chapter addresses the active state of dream as a promoter of the artist’s activity. An affinity or dialogue that goes through everyone who wishes to create is expected to be developed. This is a proportional dialogue, “suffered” by the body: mouth, hands, fingers, inspiration, expiration, dream. It is understood that stimulation is driven by the artist’s horizontality or “horizontal writing” (Nancy): the artist’s possession moment is vertical but he creates horizontally in a relationship with the “underground”. After this possession action the masterpiece becomes vertical when leaving the artist’s body.

Much attention is given to texts by artists, notebooks (Alberto Carneiro), interviews (Louise Bourgeois, Marcel Duchamp) and books (Herberto Helder e Raul Brandão).

Índice

Introdução.....	1
1) Húmus - Terra	2
2) Corpo- Espaço	8
2.1) Entrada da matéria para dentro do corpo.....	10
2.2) Introdução à árvore:sombra-inpiração-protecção.....	12
2.3) Vertical /Horizontal	14
2.4) Húmus	17
3) <i>O corpo pede-me terra</i>	21
3.1) <i>Preciso de uma árvore ou Terra II</i>	24
3.2) <i>As suas palavras criam</i>	28
4) <i>As Metamorfoses e a A cabeça entre as mãos</i>	31
4.1) <i>Inspiração: rosa, mulher / Expiração: rosa, som</i>	38
4.2) <i>Corpo-Poema</i>	42
4.3) <i>Húmus II</i>	466
4.4) <i>Ar</i>	47
Conclusão	48
Bibliografia.....	53
Anexos imagens.....	59
Anexos textos.....	67

Introdução.

Como nota introdutória, este trabalho começa precisamente por definir a palavra “húmus”. Parte-se de Mário de Sá-Carneiro porque o seu poema intitulado «Estrume» se liga ao termo “húmus” desenvolvido neste trabalho.

Após a apresentação do “Húmus-Estrume” fazemos uma abordagem a três artistas: Alberto Carneiro, Raul Brandão e Herberto Helder, por considerarmos que todos se movimentam neste ambiente terroso (qualidades da terra), relacionando sempre a terra com o corpo. Dentro desta relação, a mulher, a criança, a árvore, a pedra constituem-se como elementos internos (aos artistas) e inspiradores, que circulam em suas vidas e obras.

Dá-se uma atenção exclusiva a certos textos e fragmentos dos artistas em questão. Em Raul Brandão incidimos com mais atenção nos capítulos: «Primavera Eterna» (pp.165-168) «A Árvore» (pp.209-217) e o «Sonho» (pp.25-40) do livro *Húmus*, pelas implicações do sonho na criação. Em Herberto Helder, o poema de eleição encontra-se em “Ou O Poema Contínuo”, o poema «Lugar»: última estrofe do IIº momento (p.140), e IIIº momento (pp.141-144). Convoca-se ainda os *Poemas Ameríndios* (p.74 e p.88), pelo relacionamento do poeta com o poema e com os elementos de inspiração, mulheres, ar. Em Alberto Carneiro dá-se atenção a diversos textos e fragmentos retirados da Antologia, *Das Notas para um Diário e Outros Textos*, com mais atenção nos capítulos «Notas para um Diário», «O Outro Por Ele Mesmo», «Ars Erotica/ Scientia Sexualis» e ainda às notas sobre as obras «As árvores florescem em Huesca. 2006» (p.109), «Árvore, Flor e Fruto. 1986» (p.117), e também algumas obras como: «O Ribeiro (1978)», «Trajecto de um corpo (1967)», «Mandala de si mesmo (1978)».

O que se pretende com esta abordagem dos três artistas é reuni-los em diversos aspectos, no que diz respeito a questão da criação da obra, que implica uma passagem, um corpo, o húmus, um nascimento. Fundamentando, também, que criar é vital para o Homem. Toda a análise dos textos e obras serve como meio para entendermos a importância do húmus, a importância do corpo na obra, a importância que os ciclos noite/dia têm para este processo, a respiração (com a inspiração e a expiração), o Inverno e a Primavera, por exemplo. Passemos ao Húmus.

1)Húmus-Terra

Temos como ponto de partida a ideia da Terra-Mãe geradora como imagem da perpetuação de um sistema aberto e as suas implicações na consciência humana e na criação artística.

O centro ferve e dessa ebulição de elementos profundos intangíveis só vemos o superficial, a camada visível como se a epiderme de um corpo imenso se tratasse. *Nós não vivemos nela, apenas «sobre ela»¹*, nesta camada de composto formada pela deposição dos corpos superficiais acima da cama de pedra.

É nessa superfície (o leito dos ossos) que encontramos o elemento gerador, o húmus com a dualidade do espaço da deposição da morte e do nascimento. Esta é uma das imagens mais expressivas da vida humana. E os poetas dão-nos conta disso:

“Eis como sai da vida esta morte exuberante!

Transmissão bizarra! A carne do animal

Morrendo, faz nascer a fibra vegetal

E ressuscita assim, mais forte, mais possante,

(...)

Entrai num cemitério e vede, como as flores

Rebentam por ali: são verdes, são viçosas

Tal como as do jardim. Os cravos e as rosas

cheiram melhor até têm mais vivas as cores²

Há um acto carnívoro por parte da terra, o morto jacente é devorado por todos os fungos e bactérias e os seus restos entranham-se na terra juntamente com os seus ossos numa ambiguidade irreconhecível. É disto que o poeta nos dá conta, quando refere, que no cemitério as plantas estão mais floridas, ele sabe (como todos nós) que será sustento

¹ Mário-Sá Carneiro, *Poesia Completa*, edição: Fernando Cabral Martins, Lisboa Assírio & Alvim, 2001, pp.223.

² Mário-Sá Carneiro, *ibidem*.

para as mesmas. Isto motiva um estremeamento imenso, sentido no momento da deposição de um morto no solo, é acima de tudo uma entrega sem retorno imediato, uma despersonalização de nós mesmos (sabemo-lo a partir do momento que tomamos consciência da iminência da morte). Ao ver as plantas, o poeta concebe uma ligação ulterior do depositado (o morto) e do visível (a flor)³.

Se o poeta se apercebe desta acção invisível aos olhos, é porque consegue sentir em si um semelhante processo de enterro. Ou seja, quando o artista cria, está também em contacto com a terra, como partilha do mesmo processo de decomposição e de crescimento, através do processo de criação. O seu corpo, tal como a terra, tem de depositar o húmus e de receber esse mesmo húmus, ou seja, o corpo é terreno como também prepara o gesto de deposição no mesmo corpo. Húmus não é somente a consciência deste acto, como também é o corpo escavado.

Tal como o fruto que nasce da terra, também o Homem é criado numa instância invisível onde se propicia a criação: o ventre da mulher, razão a partir da qual se podem estabelecer tantos paralelismos os dois mundos, o do todo (o que pisamos) e o filogenético (a mãe). Nas obras de Herberto Helder e de Alberto Carneiro, a mulher participa em todos os momentos de criação, ela é o elemento primitivo e terreno, ela é inspiração. Há nesta relação um misto de amor e violência, esta traduzida numa posse afectiva, (*desejo de simbiose*⁴).

Louise Bourgeois diz que o escultor tem de dominar a matéria para transformá-la em escultura: *you have to be very aggressive to be a sculptor, really.*⁵.

Mediante este domínio, pode-se pensar que na arte é visível esta posse, por exemplo através das marcas dos dedos na peça. Esta posse é cansativa porque neste relacionamento houve uma libertação de fluxos, de energias relacionadas com a vivência/memória do criador. Alberto Carneiro e Louise Bourgeois exemplificam este captar da memória para a obra, A.C. diz: *passei a trabalhar as memórias das minhas*

³ A deposição de flores sobre as campas parece ser um ritual exemplar dessa imagem.

⁴ Alberto Carneiro, *Das notas para um diário e outros textos*, organização e selecção de Catarina Rosendo, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p.32.

⁵ Aos: 01:25-01:35 e aos: 01:58-02:02. Marian Cajori, Amei Wallach *The spider. This mistress and the Tangerine. Louise Bourgeois*, documentário editado por Ken Kobland. The Art Kaleidoscope Foundation, 2008.

*experiências de infância com as coisas da terra, (...) O canalial: memória-metamorfose de um corpo ausente (...) reporta a uma vivência concreta desse tempo.*⁶

Bourgeois diz que a arte serve como cura, como libertação das suas memórias de infância. Quando a sua obra se relaciona com o pai é uma arte emotiva, porque lhe mexe precisamente com os momentos de infância, com dor, com o choro, quando realizada, a peça, já se sente melhor.⁷ A partir destas duas revelações pode-se pensar que criar permite uma libertação, ou uma fuga à vida, mas tendo sempre a vida como referência. Quando o artista cria reconcilia-se com a vida e afasta-se, tal como nos diz Goethe: *Nada há como a arte para alguém se retirar seguramente do Mundo. E para nos reconciliarmos com o Mundo nada como a arte,*⁸ . Perante esta afirmação pode-se dizer: a arte por ser humana possibilita ao Homem afastar-se do Mundo, ou afastar-se de si, ou seja, poder desdobrar-se e criar o seu próprio Mundo, a obra. É num estado de criação permanente, em que *cada obra respiração é uma obra que não está inscrita em nenhum lugar*⁹, que o artista sabe o que é a «vida»: *apenas o artista é capaz de adivinhar o sentido da vida*¹⁰. Este sentido da vida pode partir da comunicação da obra com o criador e o fruidor: *a arte ajuda a resolver os problemas da pessoa que cria, ajuda a resolver os problemas da pessoa que frui.*¹¹ E partir, de um aprofundamento do criador a partir da arte, um auto-conhecimento no prazer no esforço de criar, assim sabe-se o que é ser feliz¹², e o «sentido da vida».

Marcel Duchamp acentua a palavra «crer»: *“Gosto da palavra «crer». Em geral, quando alguém diz «eu sei», não sabe, crê. Eu creio que a arte é a única forma de actividade pela qual o homem se manifesta enquanto verdadeiro indivíduo. Só através dela pode superar o estádio animal, porque a arte desemboca em regiões que*

⁶ Alberto Carneiro, Exposição Antológica, Lisboa, C.A.M. Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro-Março; Porto, Fundação de Serralves, Março-Maio, 1991.p.179.

⁷ Marian Cajori, Amei Wallach, op.cit. Sobre a infância: 54:30-57:47min; sobre a mãe: 65:18-67:35: sobre a mãe e o pai: 68:36- 69:10min.

⁸ Goethe, *Máximas e Reflexões*, trad., Afonso Teixeira da Mota, 4ªed., Lisboa, Guimarães editores, 2001.p.32.

⁹ Citação completa de Marcel Duchamp: «a minha arte seria a de viver, cada segundo, cada respiração é uma obra que não está inscrita em nenhum lugar, que não é visível nem cerebral. É uma espécie de euforia constante.». Marcel Duchamp, Pierre Cabanne, *Engenheiro do tempo perdido*, entrevista com Pierre Cabanne, tradução e posfácio de António Rodrigues, 2ªed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.pp.112/113.

¹⁰ *Fragmentos de Novalis*, selecção, tradução e ilustração de Rui Chafes, Lisboa, assírio & Alvim, 2000.p.49.

¹¹ Alberto Carneiro, *Das notas para um diário e outros textos*, recolha, organização e selecção de Catarina Rosendo, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.p.188.

¹² Aos 04:12-04:32 e 04:42-05:00. *The spider.This mistress and the Tangerine.Louise Bourgeois, op.cit.*

*não dominam nem o tempo nem o espaço. Viver é crer pelo menos isso eu «creio».*¹³ Duchamp acentua todos os traços distintos em cada criador, que se traça pela sua indistinção, ele transporta em si o mais íntimo e revela-o (a sua crença/obra). Para Bourgeois a “revelação” é a solução do problema com a obra. Ou, para Raul Brandão (como diz no seu “Húmus”), *crer é uma necessidade absoluta*¹⁴. Ou seja, crer é uma necessidade, *como do ar que respiro*¹⁵, crer é vital e demonstra-se na arte, (logo, fazer arte é viver) pelo acreditar, pela “fé” que o artista deposita em si e na sua obra. E isto tem consequências para quem olhar a obra, o observador/leitor perceberá esta força (esta crença) depositada na obra pelo artista.

Partamos então deste ponto: a vida está relacionada com a obra. Recordemo-nos da ligação da terra e do corpo na criação: é da terra que surge vida, através do corpo que é moldado, do corpo do artista e do corpo da obra.

Passaremos a desenvolver esta questão a partir de Alberto Carneiro e de Francis Ponge.

*“Se a minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade”*¹⁶. Esta frase de Carneiro faz lembrar um texto de F.Ponge: *terra (apanhemos simplesmente um punhado de terra)*

Esta mistura comovente do passado dos três reinos, toda atravessada, infiltrada, percorrida aliás pelos seus germes e raízes, pelas suas presenças vivas: é a terra.

E mais à frente diz:

O que é perfeitamente espontâneo no homem, no tocante à terra, é uma imediata afecção

de familiaridade, de simpatia, e mesmo de veneração quase filial.

¹³ Marcel Duchamp, op.cit.p.185.

O texto em francês encontra-se em: Marcel Duchamp. *Duchamp du sign*, Ecrits.ed., fr.,« entretien Marcel Duchamp-James Johnson Sweeney» reunidos e apresentados por Michel Sanouillet, Paris, Flammarion,1975.p.185. Entrevista a Marcel Duchamp por James Johnson Sweeney, resposta completa de Duchamp ao entrevistador: “Jamais...D`ailleurs, comme vous le savez, c`est le côté intellectuel des choses qui m`interesse, bien je n`aime pás le term d`«intellect», trop sec, trop dénué d`expression. J`aime le mot «croire». En général, quando n`dit «je sais» on ne sait pás, on croit. Je crois que l`art est la seule forme d`activité par laquelle l`homme en tant que tel se manifeste comme véritable individu. Par elle seulle il peut dépasser le stade animal parce que l`art est un débouché sur dès régions où ne dominent ni le temps ni l`espace. Vivre, c`est croire; c`est du moins ce que je crois.”

¹⁴ Brandão, Raul, *Húmus*,1ªed.,Meães, Edições Húmus.2004.p.91.

¹⁵ Raul Brandão, ibidem.

¹⁶ Alberto Carneiro,op.cit. p32.

Porque ela é matéria por excelência.

Ora a veneração de matéria...que haverá mais digno do espírito?

*Enquanto que o espírito venerando o espírito (...).*¹⁷

No que toca a Carneiro e a Ponge há uma semelhante visualização da terra, através do simples gesto de apanhar um pedaço de terra e de se rever nessa terra contida na sua mão. Em todo o trabalho plástico do escultor, a terra é a matéria da sua obra, pela identificação profunda do seu corpo com a terra (corpo que participa do escavar, da decomposição e do nascimento) e com tudo o que nela se sustenta, pelo simples facto de habitarmos no solo terrestre, de caminharmos na terra; pela nossa dependência da terra (oxigénio, alimento). Basta dizer que somos terra e vivemos terra, pelo simples facto de nascermos e morrermos na terra. Daí a «familiaridade, de simpatia, e mesmo veneração quase filial» com a terra. Isso verifica-se através do estender do corpo na terra: no momento em que todo o corpo da pessoa tocar no verde à sua volta, esta pessoa encontrar-se-á envolvida com a cor predominante, o verde integrando-se na matéria terrestre.¹⁸ Devido à sua imensidão e vastidão, à enormidade da sua matéria e às diversas formas e atitudes que ela pode tomar e influenciar, é impossível explicar no todo o envolvimento do nosso corpo com a terra.

Sobre esta questão da terra e do corpo, A. Carneiro apresenta-nos inúmeras obras referentes às suas reflexões sobre a terra e conseqüentemente sobre o conceito de húmus. A madeira sempre fora o seu material de eleição, pela ligação à natureza¹⁹, às árvores, às montanhas, à pedra. A partir destes elementos naturais, o artista revê a ancestralidade, o seu passado, toda a memória proporcionada pelo contacto do seu corpo com a matéria. Esta matéria é também, por «excelência», matéria contida em nós, e

¹⁷ F. Ponge, *Alguns Poemas* edição bilingue, selecção, introdução e tradução de Manuel Gusmão, Lisboa, edições Cotovia, 1996, p.39

¹⁸ No filme *Antichrist* de Lars Von Trier. Se descontextualizar-mos toda a história e tomarmos em atenção a imagem em que o corpo da mulher se torna verde, ela é agora bosque, parte integrante desse grande verde. (ver anexo imagem nº1).

¹⁹ O local onde o artista nasceu permitiu-lhe um contacto muito forte com a natureza, o próprio assim o refere: «A natureza sonha nos meus olhos desde a infância». No livro Alberto Carneiro, *Exposição Antológica*, «Notas para um diário, 5 de Maio de 1965», Lisboa, V.A., C.A.M. Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro-Março, Porto, Fundação Serralves Março-Maio.1991, p.40.

No trabalho de santeiro, trabalhou «dez anos de contacto directo com a matéria da árvore ou da montanha.». Alberto Carneiro, *Alberto Carneiro*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Xunta de Galicia, 2001, p.25.

encontra-se implícita no corpo do artista. Ao pensar a árvore não só como objecto artístico, mas também mental e espiritual, “transportamos” no interior toda a sua energia. Basta um caminhar pela floresta e já se percebe do que se trata.

2) Corpo- Espaço

*Vou entre mim e os outros corpos que se dispõem com envolvimento de relação e medida. Percepciono assim os sentidos do vivido: a matéria e a substância para a arte necessária. O que sinto sobre as coisas está primeiramente em mim.*²⁰

Alberto Carneiro revela-nos a maneira de como percepciona as coisas em si e as traduz na arte. Há um corpo humano que experiencia todos os corpos existentes em torno de si, que os percepciona em medida e escala (início da posse e elemento mediador), o escultor relaciona-se com o exterior através do seu corpo: corpo máximo de absorção e de entendimento do visível. O seu corpo cerca a «matéria e a substância» e torna-as obra. Portanto, a ideia de corpo deste escultor é total, de maneira que se pode dizer: que a *alma é forma de um corpo*²¹: corpo animado, corpo inanimado, que se torna animado quando há um “toque” do artista, por exemplo com a apropriação e posse. Querera dizer que o corpo da obra quando tocado é animado, deu-se vida. Perante este “toque” pode-se considerar “misterioso” a matéria passar a obra: *O mistério é este e mais nenhum: é exprimir como o que é espírito se transforma em matéria; como a poeira se condensa, como a alma se faz corpo.*²² É pensar como se processa, ou se resolve este enigma.

Tal como na respiração em que o ar entra no corpo humano num estado (rico em oxigénio) e sai num outro (rico em dióxido de carbono), pode-se pensar que é através desta passagem entre a entrada e a saída que a «poeira se condensa», isto é, se forma o corpo da obra. Voltando à citação de A. Carneiro pode-se dizer que é com o corpo que o artista percepciona, logo é pelo corpo que tudo se processa, por isso é necessário um corpo receptor para haver esta transformação (obra que circula em diferentes estados e voltar a sair do corpo). O toque dá-se na expiração, em sopro (vida).

As “coisas”²³ da arte estão «primeiramente em mim» porque, primeiramente, foram sentidas no corpo. Para tal acontecer, «a matéria» deve ser também aberta ao

²⁰ Alberto Carneiro, *Das notas para um diário e outros textos*, Antologia. Recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p.64.

²¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, trad., Tomás Maia, Lisboa, Vega, 2000, p.64.

²² Raul Brandão, *op.cit.*, p.33.

²³ Duchamp considerava as suas peças como coisas e não como obras de arte. David Santos, *Marcel Duchamp e o readymade: une sorte de rendez vous*, Lisboa, assírio & Alvim, 2007, p.187.

máximo para conseguir entrar no corpo do fruidor. Esta abertura é possível porque já fora sentida nos nossos corpos (seja em memória, fisicamente, pela imaginação, pelo sonho). Sendo assim, os corpos exteriores a nós são uma massa que, quando percebida por nós (pelo nosso corpo), se revela em obras de arte. Esta abertura reúne um “conhecimento profundo” que se expande para os lados, pelo horizontal, pelo vertical. Isso acontece para quem experimentou, para quem é observador da (sua) obra de arte, mas também para quem nunca travou contacto algum anterior com a obra.

Para haver a sensação do toque «em mim», a abertura da obra é bem sucedida. Porque entra em todos os corpos indiferenciadamente, conseguindo entrar no mais profundo de cada um, revelando-lhes algo diferente, ou, como Carneiro diz, entrando na vivência e memórias de cada um. Talvez se trate de um reencontro consigo mesmo. Às vezes a palavra é impotente para descrever tamanho toque ou sensação. O corpo é o primeiro que reage: a boca entreabre-se; a respiração torna-se um pouco mais acelerada devido ao pulsar do coração (este um pouco mais acelerado), e todos os músculos relaxam ou contraem, consoante a imagem desenrolada. Porque é que uma «coisa» tem uma colisão tão grande em quem a vê? Devido ao corpo, apelando ao corpo próprio de cada um. Sendo projectada e recriada. Dá-se um fenómeno: não só o corpo ocupa o espaço, como esse espaço está no corpo. Ora o espaço expositivo com a obra-corpo, ora o espaço-obra com o corpo-observador. A recriação acontece quando o corpo é ele mesmo o observador e o observado²⁴. Ou seja, o espectador insere-se no corpo da obra e permanece ao mesmo tempo fora dela, participando com a obra autonomamente. Portanto, há uma abertura de quem frui e anteriormente de quem cria.

O espaço do corpo do fruidor exprime-se também com a vivência da obra, desde o lugar de onde foi criada até aos vários espaços que ocupou durante a sua construção. É um espaço terrestre e físico, como por exemplo uma localização ao pé do mar, na montanha, na floresta, na cidade, no atelier, etc. A obra contém essa vivência, que por sua vez vai integrar as referências daquele que a observa. Daí os termos “recriar” e “abertura”, palavras que possibilitam um envolvimento da obra mas, para além disso e sobretudo, permitem atingir pontos de relevo sensíveis para o espectador. Querendo dizer que, para que a obra seja recriada no corpo, tem de ter as aberturas e os vazios necessários para estimular individualmente cada fruidor, de forma a revelar-lhe *dum*

²⁴ Pode entender-se como «aura» ou «mandala» como espaço de concentração, auto-conhecimento. Este assunto será abordado

modo inesperado (...) a consciência para outra realidade ²⁵ (a sua revelação do seu corpo na obra). Necessariamente é suscitado no observador um desejo “corporal”, de forma que este a sinta. A obra é a matéria sensível que é recriada pela memória²⁶ de cada espectador, à sua imagem²⁷; ou, melhor dizendo, o espectador reflecte-se na obra. Alberto Carneiro considera a obra de arte *o espelho do seu espectador*²⁸, por ser ele a recriá-la e a apropriar-se dela. Diz que cada um vê a obra na sua dimensão, na sua realidade, que difere da realidade e percepções dos restantes observadores, pois o modo de ver é sempre diferente.

Diremos mais: a obra é única, não se muda; é nesta imobilidade que a mobilidade é possível no seu todo. Todos os seus pormenores ou fragmentos são importantes, na medida em que são consolidados de diversas maneiras pelos diferentes observadores, mas ela continua ausente e presente em si mesma, segura e firme. Talvez a mudança ocorra simplesmente no corpo de cada um, porque a fixidez da obra permite a multiplicidade de observações, relações e apontamentos. A fixidez e imobilidade traduzem-se em totalidade, em abertura e em amplitude de conhecimento (daí a sua grandeza).

2.1) Entrada da matéria para dentro do corpo.

Tendo em conta a citação inicial de A. Carneiro, para haver «sentimento em mim», o escultor apreende a matéria exterior, considerada como uma “massa sólida” e une-a ao seu corpo (matéria interior) para ser trabalhada. A matéria exterior é referente aos corpos exteriores do artista, é apreendida pelo olhar, pelos sentidos, para entrar no corpo, passando por processos de análise, recolha, sintetização, de transformação, ou não, e é tudo muito rápido. A matéria interna é também massa, porque o corpo do artista é também trabalhado, esta matéria pode ter diversas “formas”: os órgãos, a pele, o cabelo, os membros, a imaginação, a memória, o sonho, o pesadelo, as reacções, o

²⁵ Alberto Carneiro, op.cit., p.57. Por exemplo a escultura de A. Carneiro apela ao movimento do corpo participante da obra.

²⁶ Ao artista preocupa-o o envolvimento da obra, ao ponto de conseguir entrar no espectador, através dos sentidos, da visão, ao tacto e cheiro, este último, apela imediatamente à memória, dos lugares. «estrutura-se nas suas profundezas do seu sentir». Carneiro, Alberto, op.cit., p.59.

²⁷ «pela matéria sensível que ela é no tempo inteligível de cada espectador».

Alberto Carneiro, op.cit., p.34.

²⁸ Alberto Carneiro, op.cit., p.40.

inconsciente... É uma matéria sempre em reconstrução, quando unida com a primeira matéria (exterior), juntas possibilitam a criação. O interessante deste fenómeno de entrada é perguntarmo-nos de que forma se estabelece essa entrada.

Primeiro, se pensarmos na terra: para que nela nasça alguma coisa, é necessário abrir um buraco ou uma cova com a mão (se for pequena), ou com uma enxada, e meter nessa cova uma semente, uma planta, uma raiz; voltar a fechar e regar bem para a planta “pegar”.

Portanto, é através do escavar que se faz a entrada da planta para dentro da terra; no corpo do artista dá-se uma escavação semelhante. O artista escava em si a sua terra e nela deposita a matéria-prima. Mas, tal como acontece com a terra (que tem de estar propícia ao crescimento, reunir boas condições para o efeito), o corpo do criador tem de estar receptivo e aberto ao que nele entrar. Está presente uma acção de vontade (desejo de escavar e depositar, na esperança de um crescimento), o corpo permite essa abertura.

O artista escava em diversos locais do corpo, o mais propício é a boca por diversas razões: é uma das entradas em que a mão pode escavar profundamente e de lá conseguir meter e retirar coisas únicas. A nível afectivo, o beijo bocal é visto como um iniciador de todo um processo amoroso, o contacto toma de seguida o seu seguimento; a boca tem os lábios como os lábios vaginais, o movimento da boca permite uma excitação entre os dois corpos. A boca é manifestação do amor. Outro aspecto importante da boca é a transmissão oral: da palavra dita através da voz (das cordas vocais) e do ar que pela boca sai (expiração), mas que também entra (inspiração). A palavra que sai da boca pode ser inconscientemente dita ou dita conscientemente. A palavra lida atormentará várias bocas²⁹. A poesia escrita e a imagem escrita são obras poderosas, gritantes, que nos atravessam de um lado ao outro, deixando-nos nus e sós. É a solidão que permite esse confronto. A boca é a cavidade de onde sai a palavra, o sopro (ar), onde circula o alimento. É o órgão primitivo: ... *e como respirada: às queimaduras / primitivas- Boca*.³⁰

É na boca que se inicia a escavação e a entrada (quando aberta) para a deposição de algo, sendo este o primeiro trajecto da deposição de algo que posteriormente se

²⁹ A palavra escrita pode atingir mortalmente o mundo, segundo Herberto Helder isso é possível, caso imaginemos esse crime. Se a escrita pode matar, imaginemos quando lida: terá o mesmo efeito de morte, de tormento. Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, 3ªed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.p.83.

³⁰ Herberto Helder, *A cabeça entre as mãos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1982, p.33.

gerará num outro local do corpo que não a boca, esta simplesmente faz a ligação e a transferência da matéria-prima para outro local.

Só o ventre gere este “enigma”, é o local mais propício do corpo, o mais indicado para o crescimento da matéria ou de um novo corpo. É no ventre que a pele estica sem danificar o corpo; a temperatura interior proporciona um microclima para a criação; e, acima de tudo, o ventre situa-se no centro, a meio do corpo, e mesmo por cima dele encontra-se o umbigo, ligado exterior e interiormente, a sua função é vital na recepção do alimento e na união entre os dois corpos (mãe e filho).

De momento percebe-se que a gestação da obra é feita no ventre e o umbigo é o elo de ligação alimentício, de relacionamento entre a criação e o criador. Não só o umbigo tem uma importância vital, como também deixa a sua marca após a saída da sua criação, o vestígio do sopro do criador para a obra, vestígio da sua estadia no centro do corpo. Da respiração vital para a obra.

2.2) Introdução à árvore: sombra-inspiração-proteção.

Os dois textos de Alberto Carneiro apresentados em anexo: “As árvores crescem em Huesca”³¹ e “Árvore, flor, fruto”³² reflectem a necessidade de A. Carneiro se pronunciar sobre as suas obras, e também de o próprio entender e reflectir, através da escrita, todo o envolvimento do seu trabalho. O curioso será não estabelecer justificações da obra a partir do texto. Estes dois textos pertencem a um conjunto infundável de reflexões sobre a árvore. A escolha destas obras e textos deve-se à lucidez e relacionamento que o artista tem com a terra.

No primeiro texto, “As árvores florescem em Huesca”, verifica-se a relação da terra com o corpo do artista. Entende-se que esta terra é sujeito, está descrita na primeira pessoa, pela voz do artista. A terra, personificada ganha vida, testemunha todo o ciclo vital da planta; as estações do ano acompanham este crescimento, e ditam os ciclos. A. Carneiro afirma a importância da terra, que é fundamental para o crescimento da planta e, do mesmo modo, vital para a sua obra.

³¹ Ver anexo, imagem nº2 e texto nº1.

³² Ver anexo, imagem nº3 e texto nº2.

A questão refere-se à importância da terra e da árvore e o que dela deriva, a sua obra.

Carneiro refere que Belsué (o local da obra) é um lugar sagrado, um lugar retirado, onde parece ter acontecido alguma coisa. Diz ter tido um sentimento: esse espaço chama as forças da natureza. O choupou que utilizou na obra muda de cor e de forma nas estações do ano: *uma das aberturas do prisma triangular coincide com uma das aberturas do quadrado, de modo que no Equinócio de Primavera, o sol ao meio-dia penetra de tal modo que vai cair em cima da árvore, de modo que, simbolicamente fertiliza a árvore, de modo a que ela floresça, daí o título da escultura: As árvores florescem em Huesca.*³³

Através deste testemunho é visível uma ligação profunda do artista com o espaço, Belsué, bem como o sentimento que o espaço lhe inspira; esta ligação também é visível na simbologia da árvore com o ciclo das estações do ano. A escultura complementa a ideia de mandala³⁴, pela reunião de energias entre o cosmos, e a obra como microestrutura desse cosmos. O corpo da escultura representa o sentimento e a ideia do artista perante toda a paisagem que esta (a escultura) lhe traz. Tudo é pensado ao milímetro, houve um estudo minucioso da luz e da posição da escultura perante o dia do Equinócio da Primavera, de modo a que as palavras “fertilidade”, “florescimento” e “penetração” sejam visíveis, não somente nas palavras do autor da peça, mas também na obra que evidencia essa ligação entre a terra, o sol e a árvore.

O segundo texto explica a importância da árvore como elemento vitalizador e restaurador da vida e da criação. A. Carneiro presta atenção à árvore, falando dela: como é, como cresce na terra, como funciona, pela vertical, as raízes das profundezas e

³³ <http://www.youtube.com/watch?v=y4J0dfSOH14>. Rescrição directa do filme. Entre os 06.08min - 06.38min. 2010.

³⁴ A palavra mandala significa «círculo», símbolo do budismo. É um espaço de concentração, de meditação de forma que cada corpo se encontre consigo mesmo. A obra pode reflectir esta mandala por aproximar do fruidor um conhecimento “em si”, a partir do objecto artístico—o objecto artístico como o centro do cosmos. Reserva em si algo. Um espaço quadrado que inscreva um círculo é sinónimo de mandala. As obras de Alberto Carneiro inserem-se num espaço de interioridade em que o círculo (obra) se insere no quadrado (espaço expositivo). Para um melhor entendimento ver o texto: “Ele mesmo mandala em si” (apresentada em 1979 na Galeria Quadrum) Alberto Carneiro, op.cit., p.86/87. “O outro por ele mesmo” Alberto Carneiro, op.cit., pp.32-40. O próprio processo é a obra, é o percurso do artista, com a «apropriação, nomeação, posse» da pedra (por.ex.)—obra como este processo e trabalho, não só como resultado. A meditação é esta mandala de conhecimento pelo trajecto. O acto de caminhar pelo percurso definido pelo artista é um encontro de uma sabedoria ou conhecimento que lhe é revelado ao longo do trajecto. O artista envolve-se com o possuído, acompanha todo o percurso da pedra com essa mesma consciência. Esta mandala (este percurso) é de uma longa tradição, em que o acto de caminhar permite o alcançar da sabedoria e do conhecimento, tradição peripatética. Ver imagem «mandala em si mesmo» (ver em anexo imagem nº4).

da copa para o céu ou «infinito» (como o escultor refere). A questão central desta árvore é a sua capacidade de expansão: a árvore expande-se desde as raízes (que entram mais para dentro e para os lados na terra) aos ramos que aumentam a sua copa. A sombra da árvore, horizontal, contrapõe-se à verticalidade do tronco. Do mesmo modo o corpo humano e a sua sombra horizontal: é nela se encontra para descansar. A sombra é o elemento protector do ser humano. Lembra-nos: *árvores, de água, muitas. Cada coisa tem a sua sombra alongada sobre o chão*³⁵. É este elemento «protector do ser humano», que podemos encontrar em Raul Brandão: *Preciso aqui duma árvore...*³⁶ para descansar e alongar-me na sua sombra, confundir-me com ela à noite.

O tronco duro permite a solidez e a confiança a quem nele se encostar, para percepção com tranquilidade toda a paisagem em seu redor.

Talvez o Homem se reveja na árvore, na sua solidez. Talvez seja isso que A. Carneiro demonstra ao referir-se à árvore. Ao acentuar-lhe todas as suas características, o título enuncia desde logo uma valorização: *Árvore, que dá frutos e folhas num movimento cíclico, num seguro movimento da sua vida própria.*³⁷

2.3) Vertical /Horizontal

Para sentir a árvore é preciso amá-la, senti-la com os pés no chão e tocá-la. Todo este movimento é apaixonante, no sentido de transmissão do amor. Sente-se o tronco vertical, a virilidade do tronco erecto, os troncos em força máxima mostrando o seu orgulho: os frutos, as flores que crescem nas extremidades.

Este encontro do corpo-árvore com o corpo-criador proporciona prazer. Mais uma vez A. Carneiro acentua que o encontro entre os dois se gera no prazer, (no seu processo criativo), numa relação de abertura e de penetração. Para haver penetração, há que haver abertura, o espaço aberto encontra-se disponível para que a mão do criador penetre/escave e crie. Estabelece-se uma relação amorosa entre o criador e a coisa

³⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=y4J0dfSOH14>. Transcrição directa do filme: 02.44min-02.55min. 2010.

³⁶ Raul Brandão, op.cit., p.209.

³⁷ Gaston Bachelard, *A Terra e os Devaneios da Vontade*, Ensaio sobre a Imaginação das forças. trad., Maria Ermantina Galvão, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p.57. Na primeira parte do livro, que vai da p.15 à 107, o autor refere-se à dureza da árvore e como isso se traduz no fortalecimento do sonhador.

criada, *resultante do desejo de simbiose entre o meu corpo e o corpo da árvore ou da montanha*.³⁸

A sombra da árvore aumenta à medida que o sol decai no horizonte, a luz modifica-se, tornando-se vermelha e laranja e a sombra vai-se tornando mais escura e mais indefinida, desvanece-se no terreno. A escultura é o tronco vertical e a sua sombra foi o seu criador-horizontal. O Homem sentado ao lado da árvore desvanece-se com a sombra por ser de noite. Houve uma mudança, a sombra da criação é a do criador que se encontra agora na posição horizontal (no momento nocturno): esta posição é propícia à criação pela revelação dos sonhos, pela fermentação e digestão da ideia em obra.

Depois, amanhece: a escultura é agora o tronco vertical (que faz sombra). Houve uma troca no momento nocturno: a árvore, primeiramente vertical tornou-se horizontal, o criador deu-lhe sombra, embora estando na horizontal (por causa do sonho) é activo; após a criação a obra tornou-se vertical, ela é luz e sombra. Este corpo escultural é a obra metamorfoseada pela árvore, pelo rio, pela pedra, pela infância, por todos os elementos principais usados para a sua concepção; sugere ainda a comunhão com a terra e o seu crescimento cósmico e universal; foi ao pé da árvore que começou a história do homem moldado no barro da terra³⁹.

A escultura parte da relação do homem com a matéria (árvore); esta passagem é gerada pela mudança da vertical para a horizontal, neste processo, o artista passa a ser a vertical (pelo domínio e “posse bruta”), e a matéria, a possuída, logo horizontal. Esta horizontalidade do criador (face à verticalidade anterior) é sugerida no momento em que este entra na terra: a “mulher” de H. Helder e a “árvore” de A. Carneiro, são verticais, mas quando ambas recebem a mão, o gesto, a posse, passam a ser horizontais. O homem/poeta ou homem/escultor são verticais. Esta inversão de papéis revelou-se pela

³⁸ Acompanhamos o percurso de A. Carneiro por considerarmos que este exemplifica a ligação entre o artista e o material possuído. Alberto Carneiro, *op.cit.*, p.32.

³⁹ «Foi ao pé da árvore que começou a história do homem moldado da terra.». Robert Dumas, *Tratado da árvore*. Ensaio de uma filosofia ocidental, trad., Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007,p39. Dumas auxilia-nos com a caracterização da árvore de «eixo vertical, (...) sugere um dinamismo ascensional que se liberta das condições terrestres, aponta um caminho para as alturas, para o céu, para a luz.». Robert Dumas, *op.cit.*, p.32. A horizontalidade da árvore é seguida pela «escrita da horizontalidade» do criador. Esta horizontalidade será abordada mais à frente. Jean-Luc Nancy, *op.cit.*,p.53.

profundidade terrestre, através da recepção da terra/corpo, possibilitando ao escultor um abrir-se em si⁴⁰.

Alberto Carneiro enaltece esta questão do prazer e do amor, demonstra que a arte é feita a partir dessas ligações entre o homem e a mulher. Se compararmos esta relação sexual com o surgimento da obra, encontramos uma troca de energias que, ao serem posteriormente, levadas a público, levarão o artista a sentir-se atingido por tal comunhão e a aperceber-se do resultado dessas trocas energéticas e físicas. Para existir arte é preciso desejo.⁴¹ Desejo este já sentido no toque da árvore, ao tocar a vertical da árvore e ao suspirar⁴². Proporcionado pelo gesto de possuir e de criar, o desejo fomenta a vontade e a necessidade de envolvimento com determinados elementos. Este acto simbólico resulta com a árvore como com alguns objectos, por estarem carregados de algo (de energia, de atracção), possibilitando ao criador tomá-los para si e serem parte integrante do seu ser.

Bachelard conta-nos que a imensidão da árvore coloca o sonhador fora do mundo,⁴³ remetendo-o para um Universo infinito. A imensidão está em nós. A imensidão da floresta nasce de um corpo de impressões que não derivam de ensinamentos científicos, mas de impressões sensoriais. A floresta é um mundo ilimitado, ela ensina-nos algo mais: uma nova consciência, um mistério do seu espaço infinitamente prolongado. Chegar a ela será como chegar a uma dimensão de profundidade.

Em A. Carneiro encontramos uma aproximação a esse espaço de conhecimento do valor da árvore (singular ou em floresta, em cujo caso se retoma a ideia de mandala). O artista assume a “função”, ou o estado mediúnico de absorção e transformação, ao operar na natureza. Faz a passagem da obra para o observador⁴⁴. Dizer que o artista opera na natureza querará também dizer que ele opera em si mesmo: na criação o autor

⁴⁰ Pelo trabalhar do seu corpo: «Um corpo atravessa todos os corpos tanto quanto ele é atravessado por si mesmo» O facto de todos os corpos terem esta “complacência” permite o encontro, o contacto em si.

Jean-Luc Nancy, op.cit., p.27. O corpo é sabedoria «Pelo conhecimento, ele age sobre o vertical e reafirma a acção sobre o horizontal.». Alberto Carneiro, op.cit., p34.

⁴¹ «Desejo...como necessidade» ou «se entende o desejo presente daquilo que se procura». Alberto Carneiro, op.cit.p.38.

⁴² Resultado dessa procura e identidade com a árvore, que irá ser traduzida em posse.

⁴³ É possível se «vírmos um sonhador encontrar a solidez de seu ser na companhia da árvore inabalável» (p.55). O sonhador beneficia da solidez da árvore para estimular o seu pensamento e devaneios. Bachelard conta-nos que o «carvalho nodoso» suscita no sonhador uma actividade e não uma passividade, solicitando «*imagens do despertar*». (p.58.). Gaston Bachelard, op.cit.

⁴⁴ A obra proporciona a comunicação entre o autor e o espectador.

projecta-se, ou seja, projecta o que vem de si, das suas profundezas, e por isso é que o inconsciente e o sonho são importantes, porque guardam o que é mais profundo.

Podemos reter que a pessoa se projecta na obra porque esta apela ao seu corpo, a sua mudança ocorre no seu corpo. Este apelo deve-se ao facto de a obra ser trabalhada por um corpo humano é este o elemento de ligação e atracção. A obra suscita também a vivência, a memória do artista e a memória do observador.

2.4) Húmus

O fazer de A. Carneiro processa-se, como diz, numa simbiose entre ele e a terra. Esta identidade com a terra⁴⁵, do tornar-se húmus, o aspecto fértil em si, processa-se no período de realização da obra. O húmus é o seu processo de trabalhar (de possuir) a matéria através de duas formas: *o da posse bruta através furor existencial dos sentidos e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar nas raízes de criar mesmo*⁴⁶.

Este artista tem uma consciência apurada do que manuseia, deixa-se levar pelos sentimentos, pelas sensações mais imediatas e direcciona estas intuições para o seu processo de criação (a escrita, nesse momento, auxilia a orientar todas estas questões⁴⁷).

O desejo também é percebido e fomentado na construção da obra: desejo de abrir, de cobrir, usando o seu corpo como método de construção (possessão). Todo o seu corpo é húmus (em certa altura), nos momentos em que o seu corpo se encontra em tensão, a construir e em construção, mas este corpo não é a obra, a obra sai do seu corpo (o corpo é o meio, mas também marca a obra). O corpo do criador como mediador⁴⁸, como um corpo que permite a passagem da obra para o espectador através do suscitar (algo) no corpo de cada um. Também a obra contém marcas do corpo do artista, pela razão de sair do corpo, de ela própria ser corpo (pela mesma ordem de ideias). Portanto, acrescenta-se ao corpo mediador de A. Carneiro um corpo que tem a importância de

⁴⁵ «o meu trabalho é a psicanálise das minhas relações arquetípicas com a terra». Alberto Carneiro, op.cit., p.32.

⁴⁶ Alberto Carneiro, ibidem.

⁴⁷ O texto não interpreta a obra, convive paralelamente com ela.

⁴⁸ «A mediação é um processo pelo qual o meio toma forma e se define nela». Alberto Carneiro, op.cit., p38.

vestígio/rasto, deixado na obra/corpo através da mão e das suas energias: *Matéria e Mão devem estar unidas para formar o ponto essencial do dualismo energético.*⁴⁹

Como disse Bachelard, para acentuar esta posse: *mas se a minha faca se diverte em entalhá-la, essa mesma madeira é imediatamente mais do que ela mesma,*⁵⁰ porque já é do artista por momentos, e porque pelas suas «fendas» (da madeira) irá passar toda a sabedoria profunda do artista, a sua identidade⁵¹. Após o trabalhar da mão e do instrumento sobre a madeira, esta tornar-se-á não do artista, mas igual a si mesma, fruto da anterior posse física e mental. Esta identidade, este novo corpo, mesmo surgido das mãos de quem a gerou e criou, leva consigo a filiação, mas a obra torna-se igual a ela mesma, independente, diferente de quem a criou, tal como os filhos não são iguais aos pais.⁵²

Continuando a citação de A. Carneiro, esta posse é realizada porque *a priori* a matéria proporciona ao criador um encontro do foro íntimo. Este sentimento é de uma dificuldade de descrição, pelo facto de este encontro poder marcar, poder abalar e desmantelar tudo o que era dito como normalidade. Este estado emocional⁵³ ataca o coração, o peito, a garganta e, de seguida, ataca a «cabeça», aí começa a verdadeira ausência do mundo presente: o corpo físico permanece, mas a mente já vai a milhas. A imaginação é mais acelerada que tudo o resto. E é precisamente isto que acontece: a imaginação corre a cavalgar sem parar, deixando rastos e certa destruição; depois, é preciso parar e tentar apanhar todos os restos e todas as partes deixadas por esse rasto.

Portanto, esta energia vinda da matéria, que nos «ataca», precisa e indicadora, estabelece um espaço em seu redor da matéria, onde *as intimidades do sujeito e do objecto se troquem entre si.*⁵⁴

⁴⁹ Gaston Bachelard, op.cit, p21

⁵⁰ Gaston Bachelard, op.cit. p.32. Pense-se nesta relação com a faca desbastar a escultura em H. Helder no poema *A cabeça entre as mãos* presente nas páginas seguintes deste trabalho. Herberto Helder, *A cabeça entre as mãos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1982.

⁵¹ Nancy complementa esta questão de identidade na criação: «o criador não reproduz a sua imagem», mas sim um outro corpo, (a identidade), portanto a criação é um corpo criado; a obra é corpo criado, o corpo é um novo corpo, pela razão de existir, pela saída do corpo do criador, implicando um nascimento, é neste sentido que a obra é vida, é identidade, por ter nascido de um corpo vivo, humano.

A citação encontra-se em: Jean- Luc Nancy,op.cit.,p.62.

⁵² A filiação é levada até certo ponto, até ao desprendimento por parte do “pai” (artista) e da “filha” (obra).

⁵³ «my emotions are inappropriate to my size, my emotions are my demons». Marian Cajori, Amei Wallach,op.cit. min: 90:40-91:40min.

⁵⁴ Gaston Bachelard, op.cit, p.26.

O interesse desta ligação é precisamente a troca de energias, ou «aura»⁵⁵ do objecto. Bachelard, partindo de Novalis, refere-se a uma «substância», *cujo efeito dura por todo o tempo que durar o toque*⁵⁶. Este “toque” visual retém o olhar e a fixação entre os dois: “observador-observado”; “observado-observador”. A obra toca-nos ao tocarmos nela com atenção; estas transferências de “energias” fluem entre ambos os olhares, ambos os corpos. *O ser humano (...) desperta a matéria, é o contacto da mão maravilhosa, o contacto dotado de todos os sonhos do tato imaginante que dá vida às qualidades que estão adormecidas nas coisas.*⁵⁷ O toque na «coisa» imprime nela uma atenção e uma qualidade artística. Para que esta atenção ocorra, a matéria atrai o observador e a sua “mão maravilhosa” (troca de olhares, energias). Apreende-se a existência de um diálogo entre a mão e a matéria.

Alberto Carneiro bebe desta fonte. Se observarmos a sua relação com a matéria, revelam-se linhas que seguem esta directriz energética, visada na relação amorosa. Esta troca de energia não só é vista a partir da imaginação, como também comporta aspectos físicos, de relação corporal: ele (o artista) não só trabalha o corpo da escultura como também o seu corpo na escultura. É nesta simbiose energética que o corpo se liberta e se funde com a matéria (não esqueçamos a energia das árvores). A matéria incorpora-o (ao seu corpo) através desta relação amorosa, da intimidade que este processo exige: silêncio, atenção, a noite.

Fez-se escuro. O silêncio permanece agora. O equilíbrio permite que o corpo deslize no espaço através de movimentos microscópicos, que permitem um movimento claro do corpo. A silhueta é desenhada de uma só vez, com um só gesto, demarcado por uma única batida, um ritmo. Agora o corpo sofreu, houve uma experimentação na criação, uma reconstrução do corpo ou uma libação.

Ser-se profundo é ser-se íntimo, é encontrar-se na sua palavra. Talvez o fazer de cada um seja uma busca de profundidade. A obra como revelação da sua profundidade.

⁵⁵ “o olhar vive plenamente a experiência da aura...A experiência da aura assenta, assim, na transposição de uma forma de reacção corrente na sociedade humana para a relação do mundo inerte ou da natureza com o homem. Aquele que é olhado, ou se julga olhado, levanta os olhos. Ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar.” É uma ligação de olhares que consequentemente fomenta a apropriação e eleição por parte do observador. Citação retirada do capítulo: Walter Benjamin, *A Modernidade*. Obras escolhidas de Walter Benjamin, “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, edição, tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p.142.

⁵⁶ Gaston Bachelard, op.ci., p.20. Bachelard citou do “Athenaeum”.

⁵⁷ Gaston Bachelard, op.cit., p.21.

O mesmo será dizer: ter um gesto profundo é incidir com a mão num traço, com a ajuda de todo o peso do corpo que apoia ou que está atento a este movimento.

Sabemos que a relação mais visível deste diálogo ou confronto é a relação amorosa, por participar do mesmo desgaste de energia (pelo menos).

O diálogo é realizado através do corpo, o artista acentua dizendo: *na arte, o corpo/dentro do criador realiza-se por essa simbiose com a matéria (simultaneamente, do corpo e da obra), na projecção/superação de si mesmo, na busca e construção da imagem/objecto (...). Processo de ocultação/desocultação, troca de energias, próxima daquela que acontece no acto de amor em que o sexo se realiza na comunhão com o outro sexo, na plenitude orgástica.*⁵⁸ É neste profundo acto íntimo, semelhante a uma relação amorosa, que a criação surge. Dá-se o nascimento da obra.

Para uma revisão de ideias, a arte une-se à vida através do corpo e da terra, através desta comunhão, deste húmus; realizada através de uma relação amorosa com o material e o corpo, a obra nasce. É pelo nascimento que a obra é corpo, porque saiu de um corpo humano, razão para apelar e suscitar no corpo do observador o seu corpo, mas também a sua profundidade (incorporação).

Parte-se, então para uma outra relação da terra com a criação. Neste caso, com a vida na vila de Raul Brandão, numa obra cujo título é precisamente *Húmus*. Aqui a vida estabelece-se na morte, pelo ciclo, pelo hábito. Só com a participação activa da natureza e do subterrâneo é que o hábito e a repetição se desvanecem na sua sombra, confundindo-se com a natureza. A causa desta dissolução com a terra é dada pelo desejo do corpo de se “inspirar”⁵⁹ e de “inspirar”⁶⁰ a terra, a árvore, a mulher.

Segue-se também um apontamento a partir de Herberto Helder, nomeadamente quanto ao gesto de pintar e o carácter pictórico, através dos *Poemas Ameríndios*; passaremos também à comparação da *Árvore* em Alberto Carneiro e em Raul Brandão.

A mulher é o primeiro elemento de inspiração.

⁵⁸ Alberto Carneiro, op.cit., p.151.

⁵⁹ Bourgeois fala da inspiração: «It is impossible to understand the logic of a person who is in a state of inspiration. The process are neither predictable nor scientific. It's a matter of associations...but in a positive way.» Louise Bourgeois, *Destruction of the father. Re-construction of the father*, cap.«On fulfillment». Edited and with texts by Marie-Laure Bernadac, and Hans- Ulricha Obrist.4ª ed., London,Violette Edition, p.137.

Dicionário da Língua portuguesa, nova edição, Porto, Porto Editora, 2004, p.451, «estímulo à criatividade».

⁶⁰ Conforme o dicionário de língua portuguesa inspirar é: «introduzir (ar) nos pulmões.». *Dicionário de Língua Portuguesa*, ibidem.

3) *O corpo pede-me terra*⁶¹

O corpo pede terra, aparentemente para viver. Talvez seja nesse desejo de viver que se chama pela terra, pela necessidade do alimento, pelo desejo de pisar a terra com os pés, pela vontade de ir visitar os mortos à terra: é esta terra quente e húmida e putrefacta que cria as suas raízes e ligações. É o peso dos mortos, que com os pés descalços dos vivos saltam e batem em diversos ritmos, pedindo a terra ao pai⁶². Depois da terra vem o sangue e a boca de quem fez o pedido. Esta pessoa levanta-se e debruça-se e beija a folha, a flor, o ramo, para depois se deitar na terra com o vestido vermelho a ser rasgado lentamente com o mesmo ramo que anteriormente beijara.⁶³

É nesta exaltação que a terra realiza o pedido do corpo, através do rasgão e da posse, através do contacto entre a boca e a folha: o beijo e a palavra.

Diremos agora, que é neste húmus que os dois lados se ligam, culminando em acto, acto sexual. Portanto, este pedir terra é da ordem do contacto físico com a terra, através do sentir realmente todo o peso vindo debaixo de nós; e com o corpo deitado estabelece-se o momento do morto⁶⁴: do que profere a palavra: *Pinta a terra no meu corpo*.⁶⁵ Esta terra traduz-se em vitalidade para o corpo, o corpo necessita, deseja a terra. Novamente deparamo-nos com o desejo que faz com que se escave e se deposite a ideia.

Em *Húmus*⁶⁶ o verbo pintar estabelece-se na palavra “tinta”. Encontramos essa palavra escrita inúmeras vezes. E em todas elas há uma vertente vegetal, pelo facto de a tinta estar relacionada com a árvore: *árvores estranhas que bracejavam para o interior do tronco, ramos e tinta, mais ramos desmedidos e tinta, revestidos de casca pelo lado de fora*⁶⁷, que até *as árvores estranhas, até as árvores só tronco, que metiam os ramos e*

⁶¹ Brandão, Raul, *Húmus*, 1ªed., Meães, Edições Húmus, 2004, p.104.

⁶² *Poemas Ameríndios*. Poemas mudados para Português por Herberto Helder, «poema Sioux», Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.p.88/89. (Ver em anexo poema nº3).

⁶³ Em anexo a imagem nº5 e nº6.

⁶⁴ A posição horizontal favorece a criação, o corpo estende-se na posição deitada para sonhar na noite, expande-se na criação.

⁶⁵ *Poemas Ameríndios*, ibidem.

⁶⁶ Raul Brandão, op.cit., «Primavera Eterna» pp.165-188.

⁶⁷ Raul Brandão, op.cit.p.167.

*a tinta para o interior, bracejavam à custa de gritos, ramos e tinta, ramos desmedidos e tinta para o lado de fora*⁶⁸.

Árvore, elemento de “inspiração” ligado ao feminino, à mulher, à criança que *tanto faz que se trate de uma árvore como de uma rapariga*⁶⁹. Podemos voltar às duas citações anteriores, reler e trocar a palavra “árvore” por “mulher”.

A mulher, sendo árvore, comporta-se como ela. A mulher tem uma relação com a natureza, com a árvore, pelo seu interior mete a tinta e remexe-se, libertando ou esbracejando os braços/troncos e gritando em estado louco. É louca, pelo sangue que escorre dela e que vive dentro dela (a tinta) e pela terra existente nas suas raízes (o seu húmus). O que vem realçar a frase: «o corpo pede-me terra». Pela papa entre o sangue e a terra, elas esbracejavam e gritavam, e neste grito a palavra liberta-se. Ou cria-se. O húmus reside no tronco, neste acto de grito e do esbracejar consequente desse grito. O húmus é esse gesto e acção, permanentemente activo.

O carácter pictórico do poema Sioux⁷⁰ é visto através do pintar; a filha diz ao pai para lhe pintar terra no corpo, (traduzido à letra, é assim que podemos visualizar o poema). Ao concentrarmo-nos mais no poema, a filha é uma árvore (também) e o pai é o pintor, com isto podemos chegar ao gesto do criador que pinta na matéria. Assiste-se a uma ordem dada pela matéria ao criador. A matéria necessita de terra (tinta para ser depositada no seu tronco) para poder tornar sagrado um povo. A terra (húmus em si) permite a transformação, permite tornar sagrado um povo. Portanto é nesta união com a terra, que o corpo se torna sagrado, através da terra pintada na sua superfície. Esta matéria está receptiva, porque deseja receber para poder criar (« tornar sagrado»). Quando há esse depositar no tronco, o húmus permite a passagem para um outro corpo (“sagrado-obra”).

A mulher é pintada, a mulher contém tinta no seu tronco⁷¹. Esta tinta acastanhada e vermelha invade o *Húmus* de R. Brandão; a tinta é libertada através do esbracejar dos ramos/braços da árvore, esta tinta permite um grito para o lado de fora. A boca pede que pinte: «pinta a terra no meu corpo» e toda a seiva de tinta mancha, invadindo a “realidade” da vila, permitindo o sonho. No mesmo capítulo, R.Brandão

⁶⁸ Raul Brandão, *ibidem*.

⁶⁹ Raul Brandão, *op.cit.*, p.98.

⁷⁰ *Poemas Ameríndios*, *ibidem*.

⁷¹ Nas páginas seguintes a mulher de H. Helder alaga o poema com o seu sangue menstrual, a sua “tinta” também lhe sai de dentro.

termina assim: *Até as árvores são sonhos (...) e até esses sonhos se transformaram em realidade. Realizou-se enfim o milagre: as árvores chegam ao céu.*⁷² Dito isto, a árvore coberta de tinta libertou-se através do sonho, de forma a alcançar o céu, a criação: a obra realizou-se, através do sonho, tornou-se obra pela mão do fazedor e pelo pedido de tinta da mulher/árvore, pelo gesto de depositar e pelo pedido de recepção (a escavação em si).

Depois é no sonho (na posição horizontal) que a seiva/tinta/sangue circula livremente, desde o subterrâneo até ao céu, permitindo assim o toque nos dois estados.

Todas as citações transcritas deste capítulo (“Primavera Eterna”⁷³) revelam sempre as palavras «tinta» e «árvore», fortalecendo a enunciação da riqueza do sonho com a criação. É na Primavera que esta exaltação e energia da tinta são libertadas, devido às qualidades da época, propícia a todo este enlace de criação. É neste fluxo de absorção (das árvores) e de libertação que a Primavera se torna eterna (obra), Abril, Maio, são ciclos constantes desta absorção, camada sobre camada: a de baixo apodrece invadindo o tronco (e não só) em profundidade, possibilitando o sonho.⁷⁴

O sonho que existe no subterrâneo, em profundidade, sai todas as noites (*noite de luar*⁷⁵) porque a noite é estimuladora da criação. O húmus contido no corpo trabalha ou digere neste período nocturno, porque é na noite que o sonho desperta e aclara o sonhador.⁷⁶ Mas nem por isso o sonho é menos doloroso, por manifestar um esforço por parte de quem cria: o esboço é ainda feito com as mãos frias, criado em pesadelo.

Passamos a citar: *Está aqui também presente a floresta apodrecida, e com ela as formas de sonho e as formas de dor mutilada que vagueiam na profundidade das profundidades, os contactos viscosos, as mãos geladas ainda em esboço, os seres cegos e com gritos, porque não sabem ainda viver, as formas hesitantes do pesadelo....*⁷⁷. É neste Maio (dia 6) que as formas ainda em esboço, informes e mutiladas saem das

⁷² Raul Brandão, op.cit., p.188.

⁷³ Raul Brandão, op.cit., pp.165-188

⁷⁴ Para uma leitura mais completa: Vítor Viçoso, *A máscara e o Sonho. Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1999. O autor aborda esta questão numa forma muito profunda e clara: fala do húmus, da terra, do ciclo da árvore, da floresta, do sonho da terra com o sonho do Homem.

⁷⁵ Raul Brandão, op.cit., p.165.

Esta noite de luar relaciona-se com a riqueza da noite de H. Helder: «Que toda a noite do mundo te torne humana:/ obra», «...A lua que é o fundamento.» Herberto Helder, *A cabeça entre as mãos*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1982, p.17 e p.23, respectivamente.

⁷⁶ O sonho antecipa o dia, porque transmite o futuro da obra (no caso artístico). Filomena Molder, *Matérias Sensíveis*, Lisboa, Relógio D’Água, 2000, p.98.

⁷⁷ Raul Brandão, op.cit., p.187.

profundezas,⁷⁸ neste sonho preparado para a saída, através do ventre; é doloroso, o criador está com as mãos manchadas de sangue, a rasgar a carne, ora coberto de sangue e transmissor da Primavera, criador que transporta uma terra de tinta, uma terra que mancha (pelos seu tronco carrega o “sonho humilde,” o húmus criador). As árvores chegarem ao céu (*as árvores chegam ao céu*⁷⁹).

Na continuação desta ideia da tinta no corpo, podemos concluir que o corpo pede terra, o corpo necessita da terra. Esta exaltação primaveril envolve não só a flora como também o criador que necessita da terra, da sua riqueza (“inspiradora”) ao ponto de necessitar de uma árvore. Portanto, o criador inspira a árvore e o tronco; esta “terra” dentro de si permite uma mudança através da tinta e do sangue, e é deste sonho doloroso (pelo trabalho da árvore no seu corpo) que sai a Primavera.

Se retornarmos à leitura de A. Carneiro, pode verificar-se uma interioridade semelhante em relação às árvores. Passemos a lembrar: *Primavera. / Esta árvore cresce para dentro e para fora de mim e floresce.*⁸⁰ A árvore nasce do artista tanto por dentro como para fora; podemos comparar com as árvores “recheadas” de tinta cujo esbracejar tanto era para fora como para dentro.

Esta comparação vem reforçar o sentimento do artista perante a árvore, na forma em que o próprio se confunde com a árvore e com os ciclos desta: *Outono. / Transformado em sabor sou a essência do ser desta árvore.*⁸¹ Mais à frente, em «Árvore, flor, fruto»⁸², verificamos novamente o reforço da ligação da árvore com o artista. *Corpo de ser árvore (...)*⁸³ é o corpo expansivo e alongado desde as raízes aos últimos ramos mais altos, corpo que contém a seiva (a vida), a raiz (a profundidade), a copa (a expansão). Dito isto, pode compreender-se a necessidade de ter uma árvore.

3.1) *Preciso de uma árvore*⁸⁴ ou Terra II

⁷⁸ Parece a segunda criação do Homem escrito por Ovídio, presente nas páginas seguintes deste estudo.

⁷⁹ Raul Brandão, op.cit., p.188.

⁸⁰ Alberto Carneiro, *Das notas para um diário e outros textos*, «As árvores florescem em Huesca .2006», Antologia, recolha, organização Catarina Rosendo, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p.109.

⁸¹ Alberto Carneiro, ibidem.

⁸² Carneiro, Alberto, «Árvore, flor e fruto», Museu Forma Viva, Kostanjevica, Eslovénia; Santiago de Compostela, 1986; Centro Galego de Arte Contemporánea, 2001, op.cit., p.117.

⁸³ Carneiro, ibidem.

⁸⁴ Raul Brandão, *Húmus*, «A árvore», op.cit., pp.209-217.

Portanto, o corpo do “ser árvore” de A. Carneiro é o mesmo em R. Brandão, quando este diz: *Preciso aqui duma árvore.*⁸⁵ É o mesmo corpo que precisa da árvore para ser árvore (ser húmus para criar). Tanto em A. Carneiro como em R. Brandão a árvore possibilita-lhes os dois encontros, entre dois estados.

Antes de desenvolvermos estes estados, relembremos como no capítulo “o corpo pede-me terra,” é a solidez do tronco que permite, a quem se encostar à sua sombra, o conforto e o sossego, o repouso do pensamento e a libertação pela imaginação.

O elemento protector do ser humano é a árvore, que dá a sombra e possibilita o repouso, a fluidez da imaginação.

A árvore é inocente por permitir o encosto. É por esta inocência que aquele que se encosta nela se revela como é, sem medo de represálias. Ela acolhe todos sem excepção, até sofre por todos. (*Nunca pude passar sem essa sombra inocente. Meio morto de cansaço e de mentira deito-me ao pé dela e renasço. Todos a aproveitam - para o lume - para traves - para o caixão.*⁸⁶) É nesta inocência e neste “sofrer” que o Homem renasce. Confunde-se com a árvore através da posse e do seu aproveitamento, momento em que a vertical da árvore passa a ser a vertical do criador, precisamente porque o Homem manipula a madeira da árvore após ter recebido a sua sombra, a sua protecção.

A árvore é quem toca no Homem nos dois lados, em cima e debaixo da terra, é ela que serve de intermediário entre os dois mundos: *só à superfície ou lá para muito fundo é que nos tocamos todos, como as árvores duma floresta - no céu e no interior da terra.*⁸⁷ Neste toque entre a vida e a morte que o Homem, sendo tronco, se confunde com a árvore. É este o toque nos dois lados.

“Lá muito fundo”, a terra⁸⁸ e o corpo (de quem cria) ressaltam no processo de criação, o corpo participativo do mesmo processo de decomposição, tal como acontece com o húmus na terra. Passaremos também a lembrar-nos de que as flores do cemitério *são verdes, são viçosas,*⁸⁹ sinónimo de vida na terra fértil, devido à carne dos mortos. R.

⁸⁵ Raul Brandão, op.cit., p.209.

⁸⁶ Raul Brandão, ibidem.

⁸⁷ Raul Brandão, op.cit., p.205.

⁸⁸ que cobre os mortos, que por sua vez possibilitam a vida ou o renascer.

⁸⁹ Mário-Sá Carneiro, op.cit., p.223.

Brandão acentua dizendo: *À terra só falta comê-lo.*⁹⁰ A terra carnívora que come o morto, e por cima, nasce uma planta, uma flor (relembrando o poema de M.S-Carneiro).

Portanto, é esta terra do “cemitério” que nos torna a fazer pensar no húmus. Terminado o nosso percurso deparamo-nos com o cemitério. Por isso, retomemos a citação já referida neste capítulo: «(...) deito-me ao pé dela e renasço». Se renasce é porque morreu (se confundiu com a sombra da árvore) e renasceu após o sonho. É nesse processo que o autor se aproveita da árvore para renascer. A terra come, é *ingrata, terra de detritos de rocha e mortos, poeira de árvores suores de pobres, terra que tudo gasta*⁹¹ traduz-se em imagem de morte, de destruição e deslaçamento dos corpos, passando pelo processo de decomposição. É pela indistinção das mãos, com as mãos da pedra, ou pela indistinção da pele com a pele da terra, que o nascer se desenvolve através da nossa própria morte, faz viver uma outra vida. Claro que é no sonho que este processo se desenrola, com fim a uma criação vinda do profundo: das árvores, das raízes, das pedras, da rosa, do tronco, do sangue, da treva, da floresta apodrecida, do mais íntimo: a (nossa) palavra. A palavra individual: o som que sai do buraco escavado na terra. (Da boca).

Após a divisão entre o céu e a terra, a paz retoma o seu percurso,⁹² a figura aparentemente informe denuncia um traço, uma forma, um toque profundo do seu percurso fomentado pela mão. Esta *pedra depois de talhada é uma expressão*⁹³. Ao longo da vida este trabalhar entranha-se no corpo, a poeira da pedra entranha-se na pele, é tanto o esforço e a paciência, que tudo se concentra na pedra⁹⁴: *pedra pega pedra, o casebre é de pedra, é de pedra o lar, a pedra é dor e vida e morte. A árvore também aqui entra: a árvore é uma construção viva, a pedra é sagrada*. Doravante é na solidão que o fazedor vive a pedra, vive a árvore. Ao atendermos às palavras de A. Carneiro tais

⁹⁰ Raul Brandão, op.cit, p.213.

⁹¹ Raul Brandão, ibidem.

⁹² «De facto, as terras separou do céu, das terras as ondas, / e dividiu o céu puríssimo da atmosfera espessa.» Ovídio, op.cit.p.35.L.22/23.quando Deus separou todos os elementos, a terra, o céu, os ventos:

⁹³ Raul Brandão, op.cit., p.202.

Para H. Helder. a poesia é feita de «energia e dos sentidos dos seus ritmos». Herberto Helder, *Photomaton e Vox*, 3ªed., Lisboa, Assírio&Alvim, 1995, p144.

⁹⁴ Todas as citações presente em: Raul Brandão, op.cit.,p.214.

Vítor Viçoso refere-se à pedra (relativamente ao Húmus de R.Brandão) como um elemento de estatismo, de peso e petrificação (« a pedra é, por isso, a matéria-prima imaginária dos paráliticos». p.256). Discorda-se da paralisação da pedra, porque a pedra participa temporalmente na vida, este peso estático/dos mortos é vida, porque se manifesta pelo dinamismo da sua força horizontal. Podemos utilizar uma citação do mesmo autor para fundamentar o dinamismo da horizontal ligado ao sonho: « ...liberta os mortos (...), os mortos-vivo emergem e instalam-se entre os vivos-mortos». (p.249) A concentração da pedra é traduzida na concentração da mesma energia existente no sonho, a pedra concentra esta vida que emerge e que se expande sobre os vivos. Vítor Viçoso, op.cit.

como: a *arte como pedra. A pedra como arte. A árvore como árvore. A pedra como pedra.*⁹⁵ Verifica-se que a pedra é indiscernível do nosso ser: inseparável pelo processo, pela criação. Os dois elementos, árvore e pedra, encontram-se implicitamente presentes em todos os fazeres do criador (são elementos de “inspiração”). Ou seja, encontram-se tão presentes e ramificados na vida que se tornam conceitos na vida e na criação. Daí que arte e vida estabeleçam entre si uma forte ligação, porque estes conceitos, estando presentes na vida são sentidos no corpo (razão pela qual surge, por vezes, uma confusão entre a arte e a vida).

Presente esta ligação, ao entrarmos na catedral do *Húmus* há *silêncio e um cheirinho a floresta apodrecida.*⁹⁶ Pelo imediato dos sentidos, pelo cheiro a tempo de construção e de todo o processo do húmus presente na pedra talhada. A pedra destruída pelo tempo, pedra “aparentemente” estática, é mais do que estática: é movimento e reservatório do tempo, da ruína, é o relato mais imediato da destruição; é movimento no sentido de ser movimentada por outros, pelos Homens, pelo seu gesto, e assim ser mudada de lugar (como a pedra em A. Carneiro⁹⁷). A pedra como receptáculo dos acontecimentos, visionada na igreja apodrecida, tem uma imagem muito forte, no que toca à sua destruição. De tal modo que ao ser observada o seu peso pesa nos olhos de quem olha. Surpreendente e deslumbrante. Tal como a palavra. (Porque o *poema assenta numa experiência do mundo*⁹⁸... *O poema inventa a natureza, as criaturas, as coisas, as formas, as vozes,*...⁹⁹. *Não só os sentimentos criam palavras, também as palavras criam sentimentos. (...) É com palavras que construimos o mundo. (...) É com palavras, que são apenas sons, que tudo edificamos na vida.*¹⁰⁰).

⁹⁵ Alberto Carneiro, op.cit., p.128.

⁹⁶ Raul Brandão, op.cit., p.202.

⁹⁷ Pode ver-se nas respectivas obras de Alberto Carneiro dois exemplos da mobilidade da pedra: «Trajecto de um corpo, 1976-1977» em que tudo se baseia na escolha, na apropriação, no entendimento, e deslocação da pedra. O trajecto de um corpo do Homem/pedra, ou artista/pedra, ou apropriador/apropriada. Corpo pedra como corpo homem em que, em todo o percurso, o gesto tem uma intenção, desde a colocação dos dedos no buraco da pedra, à sua interacção e colocação da pedra em alguma parte do corpo do artista, até à colocação da mesma num outro ambiente, não ambiental, mas em quatro paredes da galeria, após a exposição a pedra é devolvida ao seu primeiro local. Outro exemplo que fundamenta este princípio é «O Ribeiro, 1978», neste caso o artista desloca-se com a pedra ao longo do ribeiro. Este trajecto é uma mandala como anteriormente verificámos. (Ver em anexo as imagens 7 e 8).

Alberto Carneiro, Exposição Antológica, V.A. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro/Março, Fundação Serralves, Março/Maio, 1991, pp.122/123, pp.126/127.

⁹⁸ Herberto Helder, op.cit., p.142

⁹⁹ Herberto Helder, op.cit., p.144.

¹⁰⁰ Raul Brandão, op.cit., p.204.

Em A. Carneiro, a pedra é sinónimo de pedra basilar¹⁰¹ para o crescimento, tal como a pedra é o lar¹⁰² em R. Brandão. A pedra como extensão de si mesmo é a razão de o criador sentir a mudança da obra em si (mesmo). A pedra, a árvore, são presenças simples, tratadas subtilmente, na arte.

3.2) *As suas palavras criam*¹⁰³

É no sonho que *a terra remexe. Sinto um esforço e revive o suor da desgraça; um arranco na profundidade, e todas as primaveras dispersas não tardam, uma atrás de outra, a reflorir. Há sepulcros até ao fundo do globo. De mais longe vem um ímpeto—são outros mortos ainda. Uma sombra desmedida, uma sombra que se despega da obscuridade, com todas as lágrimas que se choraram no mundo condensadas, vai desabar sobre nós. As suas palavras criam. O pior foi tocar-lhe! Neste debate entra agora o mundo todo. Entram as árvores e as pedras. Não há dúvida para mim: quando sair disto tenho renascido.*”¹⁰⁴

Deparamo-nos com um desenrolar de um processo criador passado no “lá no fundo”. No interior da terra visualizamos toda uma força dos mortos, neste emaranhado visualmente caótico, mas construtivo no que toca ao crescimento.

Nesta força tão grande, sentida como um tremor físico e sonoro, a garganta materna, após o sonho, expele a palavra; não sabemos se é rápido ou lento este som, tem-se a ideia que o céu e a terra se uniram para que a palavra saísse¹⁰⁵. Através do sangue saiu a palavra.

A razão para que no Húmus R. Brandão dissesse: «o pior foi tocar-lhe», foi por este ser um “tormento,” um “pesadelo,” esta força violenta fora sofredora para o seu corpo; foi porque a morte o assolou, porque se confundiu com a sombra e viu os *mortos*

¹⁰¹ Na obra «Trajecto de um corpo» A. Carneiro diz: «um calhau rolado pelos movimentos do tempo e das águas e a passagem através dele pelo buraco que as minhas mãos abrissem». Alberto Carneiro op.cit.p.36.

¹⁰² «Entro na catedral. (...) Nos alicerces uma geração, outra geração». Raul Brandão, op.cit., p.202.

¹⁰³ Raul Brandão, op.cit., p.41.

¹⁰⁴ Raul Brandão, ibidem.

¹⁰⁵ Herberto Helder, este momento acontece quando a boca da mulher (terrestre), se une com Deus (divino). Ver o capítulo seguinte.

*de pé*¹⁰⁶. No fim, a palavra criou, veio pela boca (início do processo de escavação): *cada boca se abre no escuro como se fosse o abismo*.¹⁰⁷ O grito vindo da boca assusta, assola, revira tudo ao contrário. A voz saída da boca tem presença (quem a ouvir sai renascido), passou por um *sonho grotesco*¹⁰⁸ devido à violência da acção. É neste sonho que os mortos estabelecem o equilíbrio¹⁰⁹ com o vivo, ao permitir-lhes um encontro num outro estado: o corpo em pleno estado de sonho, porque é neste estado que ele se torna horizontal como a terra, e aí participa na mesma decomposição, possibilitando um estado activo de construção da obra, o corpo horizontal traduz-se na escrita horizontal (por estar no submundo). É através da boca que a obra pode sair: pelo grito (como acontece com a respiração).

Recordemos o que anteriormente foi dito sobre a sombra: a sombra da árvore que se alongava no chão; esta sombra acompanhava o Homem até à noite, na sua dissolução. No sonho (deste capítulo), a sombra não se encontra no exterior, vem do interior, rompendo pela terra acima, está ligada à horizontalidade da terra. Podendo a árvore ser inicialmente vertical (activa), no processo nocturno a sua sombra é certamente horizontal, porque o criador é horizontal (pela sua permanência na horizontal da terra), ele encontra-se ligado à escrita horizontal. Esta horizontalidade parece rebentar em actividade («que se despega da obscuridade») em direcção à luz exterior. Neste sentido, a acção da «sombra desmedida» compõe-se na *escrita da horizontalidade dos mortos*¹¹⁰. Esta sombra acompanha todo este processo de desapego da «obscuridade», é o corpo do criador que dá sombra (porque se encontra no processo). Mas, ao mesmo tempo, para haver sombra há que haver uma fonte de luz, esta luz irradia da palavra escrita por ele (corpo dominador).

Portanto, a sombra é o criador, a horizontal (a escrita horizontal), a palavra criada por ela ilumina o criador, em sombra. Esta sombra «aumenta à medida que o sol decai no horizonte, a luz modifica-se, tornando-se vermelha e laranja e a sombra vai-se tornando mais escura e indefinida»¹¹¹ à medida que a fonte de luz se afasta dela. O mesmo será dizer que a palavra se afasta do criador, irradiando para todos os lados indefinida e autonomamente, enquanto o criador renasce (de novo). Assim, o papel

¹⁰⁶ Raul Brandão, op.cit., p.204.

¹⁰⁷ Raul Brandão, op.cit., p.206.

¹⁰⁸ Raul Brandão, op.cit., p.33.

¹⁰⁹ «É que a morte regula a vida.». Brandão, Raul, op.cit., p.45.

¹¹⁰ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 1ªed., trad., Tomás Maia, Vega.2000.p.53.

¹¹¹ Rescrição de uma frase do capítulo 2.3) Vertical / Horizontal.

activo do húmus processa-se à noite, pela dissipação da sombra na terra, pela ligação do corpo à terra, à sua horizontalidade, o corpo que “aparentemente” dorme na horizontal encontra-se activo, precisamente devido ao húmus e a todos os elementos depositados dentro dele (os elementos de inspiração, a nossa natureza interna). A sua sombra acompanha a obra até esta ser vertical.

4) *As Metamorfoses*¹¹² e *A cabeça entre as mãos*¹¹³

No livro *As Metamorfoses* de Ovídio,¹¹⁴ encontramos uma série de mitos sobre a criação. Na «A criação» encontramos dois nascimentos: o primeiro é a do homem e da mulher a partir do barro primordial, a origem. A criação do Homem surge através do modelar do barro e do sopro, foi a partir do gesto do titã Prometeu que o homem nasceu; já a mulher, nasceu do sopro de Atenas e dos restantes deuses que insuflaram qualidades à sua obra, Pandora.

O segundo nascimento, parte da recriação do Homem a partir da turfa, da decomposição da primeira criação, o húmus.

Neste primeiro nascimento primordial e de um segundo, visto como uma segunda oportunidade dada pelos deuses ao Homem. A razão da recriação deveu-se à enorme violência entre os Homens e à crescente descrença nos deuses (no seu criador): *De súbito, todo acto nefando irrompe nesta idade de metal / menos valioso. Fugiram o pudor, a sinceridade, a lealdade / e, no lugar destes, sucederam-se-lhes o logro, e a traição, / e as insídias, e a violência, e a criminosa paixão por possuir.*¹¹⁵ Face a esta situação os deuses decidiram--se pela sentença de morte (dilúvio).

Deucalião¹¹⁶ e Pirra,¹¹⁷ únicos sobreviventes do desastre, salvaram-se devido à sua dedicação aos deuses. Como agradecimento à sua salvação, os dois sobreviventes *veneraram as ninfas da Corícia, divindades dos montes / e a profética Témis.*¹¹⁸ Témis¹¹⁸ teve pena deles e concedeu-lhes um desejo, trazer ao mundo uma nova raça humana, porque a solidão atormentava-os. A nova raça foi concedida a partir dos ossos de Pandora, os seus ossos eram a terra, a Mãe. Os seres humanos nasceram a partir dos

¹¹² Ovídio, *Metamorfoses*, trad., Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Cotovia, 2007. Analisa-se somente uma parte do Livro I: «A criação» (pp.35-37); «As quatro idades» (pp.37-39); «A assembleia dos deuses» (pp.39-49); «O dilúvio» (pp.43-44); «Deucalião e Pirra» (pp.44-47) e o «Renascer da vida» (pp.47). (Ver anexo texto nº4).

¹¹³ Herberto Helder, *A cabeça entre as mãos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1982. (Ver anexo texto nº5).

¹¹⁴ Poeta romano (46 a.C-17/18d.C) que reuniu mitos gregos, orientais, e romanos.

¹¹⁵ Ovídio, op.cit., p.38.L.128-131.

¹¹⁶ Filho de Prometeu e Climene.

¹¹⁷ Filha de Pandora e Epimeteu (irmão de Prometeu).

¹¹⁸ Témis deusa das leis eternas. É filha de Urano (O Céu) e de Gaia (A Terra) e irmã de Titanides. Numa tradução isolada aparecer como mãe de Prometeu, como conselheira de Zeus. Invenção dos oráculos e das leis. Mário da Gama Kury, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, 4ªed., Rio de Janeiro, ed., Jorge Zahar, 1997, p.372.

ossos da primeira mulher: *A grande mãe é a terra; no corpo da terra, as pedras, julgo / são os ossos; estas é que ela ordena lançar atrás das costas.*¹¹⁹ O aspecto

interessante desta segunda criação reside em os Homens saírem da terra directamente sem intervenção dos deuses, como tal acontecera com a primeira criação.

As pedras atiradas por Pirra e Deucalião *começaram a largar a dureza e a rigidez e, com o tempo,*

a amolecer, e, uma vez amolecidas, a assumir uma forma.

Depois, quando cresceram e uma natureza mais branda

lhes tocou, certa forma humana, ainda não muito clara,

podia perceber-se, mas como se esboçada em mármore,

*ainda não acabada e parecidíssima com uma estátua a meio.*¹²⁰

Do barro mole forma-se a carne do Homem e todos os animais apareciam à medida que o nível da água baixava. Assistia-se a um trabalho de parto, *a terra gerou espontaneamente.*¹²¹

Esta descrição é global no que toca à criação através da terra e da importância e riqueza que esta tem para todos os animais incluindo o Homem.

Os capítulos, acima mencionados, de Ovídio podem ser apresentados num livro de Herberto Helder (*A cabeça entre as mãos*), os seus poemas descrevem uma criação através do barro a partir da mão, a vitalidade da terra na construção do poema.

*Tocaram-me na cabeça com um dedo terrificamente / doce, Sopraram-me,*¹²². Esta citação lembra a criação do Homem por parte de Prometeu é a sua mão que molda a humanidade, que molda cada pedaço pertencente ao corpo. Em *A cabeça entre as mãos* o Homem sabe que está a ser criado e descreve esse acontecimento.

Tocaram-lhe na cabeça e sopram-lhe. (A vida). Alguém soprou para que o Homem recebesse o ar, tal como Atenas que soprou para dar vida Pandora. Em ambos os casos (os livros) o sopro permite a vida.

¹¹⁹ Ovídio, op.cit., p.46.L.393-394.

¹²⁰ Ovídio, op.cit., p.46.L.401-406.

¹²¹ Ovídio, op.cit., p.47.L.416-417.

¹²² Herberto Helder, op.cit., p.9.

Atendendo às palavras de H. Helder há um toque na cabeça e uma memória desse toque, (devido ao sopro que lhe permitiu respirar), mas esta experiência é traumática, é de *ressaca*,¹²³ como no nascimento, a primeira golfada de ar que gera nos pulmões uma cadência, uma primeira dor. O parto é bastante expressivo e violento pelas energias que se desenrolam no momento, pela união da carne, pela contorção da terra.

Este momento é fluído pelo *leite* que *circulava dentro das mães*,¹²⁴ o leite é fluído, amamenta e circula pela mãe, pela terra. O momento do parto também é marcado pela marca eterna, pela *ferida*¹²⁵ que é o umbigo, a ligação à mãe (marca). Vem fundamentar o relacionamento forte e íntimo do poeta com as palavras, de ambos participarem da mesma acção, da palavra sair do criador, sai pelo ventre. Fere-se quem sai, como fere o criador pelo rasgão no ventre. Portanto, esta ferida é dupla, pelo rasgão, pela marca nominal através do toque *na cabeça com um dedo baptismal*.¹²⁶

O criador ao moldar a carne vai iluminando, ainda que disformemente uma massa bruta, esta que recebe aos poucos o *pneuma luminoso*¹²⁷ do oleiro, que trabalha com a mão, com o braço, com a cabeça, com o movimento do seu corpo: *A mão ateando a escrita que se desloca / brilha direita*,¹²⁸ a “matéria” desloca-se como se a palavra deliberasse o discurso, o próprio discurso do movimento dos dedos e da sua pressão na forma barrenta, no momento final, tal como Prometeu moldou, o escritor moldou o barro que molda o poema. O próprio Homem é moldado, mas o criador também se molda porque oferece o seu ar¹²⁹, então, a obra saberá que é moldada: ganha consciência da sua criação e sabe que é humana: *E no corpo trancado a veias / e nervos: o sangue que se afunda e faz tremer / tudo, Tocas / com um arrepio de unha a unha / o mundo, Pontada / que te abre e aumenta*.¹³⁰

Neste sentido o Homem sabe que é uma obra de arte. O criador movimenta-a, transporta-a, fragmenta-a, dita o seu nascimento e também a sua morte, pode ser criado e re-criado como uma escultura de barro.

¹²³ Herberto Helder, op.cit., p.10.

¹²⁴ Herberto Helder, ibidem.

¹²⁵ Herberto Helder, ibidem.

¹²⁶ Herberto Helder, ibidem.

¹²⁷ Herberto Helder, op.cit., p.11.

¹²⁸ Herberto Helder, op.cit., p.12.

¹²⁹ «A mulher a cada dedo que apontavas: / a cada poro dela: / a cada choque lunar na levedura: ao teu / bafo: a leveza que / te / contemplava: o fôlego / dela: / estremecendo fincada no chão como uma estaca / de fruta, Tu és o raio dela: a rapidez: ela / é o teu sopro,» Herberto Helder, op.cit., p.20.

¹³⁰ Herberto Helder, op.cit., p.33.

«O renascer da vida» de Ovídio, assemelha-se ao poema de H. Helder, nomeadamente da segunda construção do Homem como uma escultura, como uma estátua em pedra¹³¹: *Depois, quando cresceram e uma natureza mais branda / lhes tocou, certa forma humana, ainda não muito clara, / podia perceber-se, mas como se esboçada em mármore*, compara-se com a cabeça em escultura, de H. Helder: *As cabeças de mármore: um raio*.¹³² Esta criação tem uma particularidade, em primeiro lugar a criação parte da terra (do húmus, da decomposição dos ossos de Pandora) e em segundo, parece uma escultura em mármore,¹³³ o trabalhar a pedra implica somente o desbaste ao contrário do barro pode ser modelado e destruído e novamente modelado.

A cabeça é proeminente em H. Helder, primeiro começa pelo toque na cabeça¹³⁴ sempre com um dedo. De seguida, pensa-se a cabeça,¹³⁵ para depois a cabeça ser escultura,¹³⁶ a obra.

Se seguirmos este percurso, deparamo-nos com um processo de criação da cabeça, A cabeça indicativa de um todo, de um corpo já de si visível e formado, somente pelo indício da cabeça em mármore. É na cabeça que se encontra a boca (o buraco) como elemento primitivo e necessário para a construção do poema.

Para Platão, a cabeça é o elemento mais importante do corpo: a cabeça reserva a alma imortal, também imita a forma do Universo: *que é redonda, os deuses encadearam as revoluções divinas, que são duas, num corpo esférico, a que actualmente chamamos a cabeça, a que é a parte mais divina de nós e que comanda todas as outras. (...) deram-lhe o corpo como veículo para facilitar a sua marcha*.¹³⁷

A cabeça merece a nossa atenção, porque dela sai a linguagem: *acerbamente pontuado a fogo, A frase / a fala, / Ligado por veios pungentes ao grande / buraco da cabeça: à boca*,¹³⁸ da boca sai a palavra, a voz, o sopro, o grito,¹³⁹ o vómito, a saliva; a

¹³¹ Ovídio, op.cit., p.46.L.403-406.

¹³² Herberto Helder, op.cit., p.19.

¹³³ “Cupido e Psique” de Michelangelo e “Pietà” de Rondanini. Ambas as esculturas esboçam as figuras na pedra aparentemente inacabadas. (Ver anexo: imagem 9 e imagem.10.).

¹³⁴ «Tocaram-me na cabeça com um dedo terrificamente». «E quando me tocaram na cabeça com um dedo baptismal». Herberto Helder, op.cit., pp.9/10.

¹³⁵ «Pensa-se que a cabeça é toda». Herberto Helder, op.cit., p.15.

¹³⁶ «As cabeças de mármore: um raio». Herberto Helder, op.cit., p.19.

¹³⁷ Platão, *Diálogos IV.Sofista, Político, Filebo, Timeu*, Crítias, trad., Maria Gabriela de Bragança, nº 403, Mem Martins, Europa-América, p.25.

¹³⁸ Herberto Helder, op.cit., p.25.

¹³⁹ «E na garganta como o ar faz o som / a morte faz um grito:» Herberto Helder, op.cit., p36.

boca que come, que cospe, que engole. Esta análise reforça o carácter vitalício e útil da cabeça como centro e como projector da construção do poema, da criação.

Quanto ao resto do corpo, nomeadamente, aos membros que para Platão apenas servem para a locomoção e erecção do corpo, em H.H. o braço, ou o dedo participam deste movimento, mas num outro grau mais elevado. Ou seja, são indispensáveis na criação; a mão toca (o gesto da criação): *tudo, As mãos: a cabeça / entre as mãos: a voz / entre o fôlego e escrita, Nas cavernas / do mundo.*¹⁴⁰ A união entre a cabeça e a mão, entre o pensamento e o gesto, entre o ar e acção de criar, um despoleta o outro, são indissociáveis. O poeta usa a escrita e a cabeça como meio para criar.

O poema de H. Helder parece um diálogo entre o criador e a obra, uma conversa que nos dá notícia da criação realizada pelos deuses através da enumeração dos astros e das estrelas como berço, como lar. Palavras como «astro», «estrela», «relâmpago», «lua», «planeta» estão presentes ao longo do poema e apresentam-nos o corpo celestial¹⁴¹ do poema. A noite como momento de criação: *Que toda a noite do mundo te torne humana / obra.*¹⁴² A mão coberta de barro espera pela noite para poder criar, porque é na noite que tudo se torna iluminado, pela orientação dos astros que fomentam a criação. Serão estas *as sementes do céu*¹⁴³ que Prometeu misturou com a água e a terra para a criação do homem? Ao lermos Platão podemos encontrar uma resposta, a origem da semente usada na criação do Homem seria a medula, gerada através da mistura dos elementos do fogo, da água, do ar e da terra, a medula seria assim a *semente universal de toda a espécie mortal.*¹⁴⁴

Em H. Helder o que movimenta o acto criador é o Universo, os astros permitem o movimento fazendo com que se dance, por exemplo: *Entra um astro / por mim dentro: / faz-me potência e dança,*¹⁴⁵ ou *E então no seu pneuma luminoso: / um astro cheio*¹⁴⁶; *movido tudo / a uma potência orgânica de astro: / Astro*¹⁴⁷; e *de força*

¹⁴⁰ Herberto Helder, op.cit., p.26.

¹⁴¹ Ovídio acentua esta relação com o divino e o celeste. A seguinte citação pode comparar-se com o poema de H.Helder. « quando as estrelas, há muito oprimidas por uma névoa / impenetrável, desataram a fervilhar por todo o céu. / E para que região alguma ficasse sem os seus seres vivos, / os astros e as formas dos deuses ocupam o céu celeste,» Ovídio, op.cit., p.37.L. 70/73.

¹⁴² Herberto Helder, op.cit., p.17.

¹⁴³ Ovídio, op.cit., p.37.L.81.

¹⁴⁴ Platão, op.cit., p.294.

¹⁴⁵ Herberto Helder, op.cit., p.17.

¹⁴⁶ Herberto Helder, op.cit., p.11.

¹⁴⁷ Herberto Helder, op.cit., p.22.

*eléctrica, A lua que é o fundamento*¹⁴⁸. Todos estes exemplos são potências, possibilitam o movimento¹⁴⁹ da criação.

Platão dá-nos a notícia desta conversa celestial a partir da ordenação dada por Deus aos restantes deuses: *cabe-vos a vós fabricar, tecendo conjuntamente o mortal e o imortal, animais aos quais dareis o movimento, que fareis crescer dando-lhes alimento o que recebereis de novo quando morrerem.*¹⁵⁰ Em H. Helder esta ordenação pode ser traduzida por este início: *Que lhe estendas os dedos aos dedos: lhe devolvas / o sangue, Como as estrelas duplas / duplamente / se dão força,*¹⁵¹. É dada a ordem de acrescentar mais matéria ou forma aos membros ou limites do corpo. Tal como as estrelas, as mãos na sua condição simétrica têm mais força e luminosidade. A carne trabalhada como o barro cozido pulsa como o toque do coração, como o espasmo das mãos. Assim: *A terra / treme / quando lhe tocas, Tudo / se transmite e transforma,*¹⁵². O poder deste toque unificador, transformador e criador manifesta-se pelo tremer da terra, tal é a força deste gesto, desta manifestação.

A noção de parto inicia-se no capítulo «De Antemão»¹⁵³: *O sangue nos lençóis tremia ainda: / Metia medo.* No capítulo «Todos os dedos da mão»¹⁵⁴: *O sangue que treme na cama: a cama / que treme na casa: a casa.* O sangue é expulso, a cama absorve todos os e denunciam a violência do acto temeroso.

Neste parto verifica-se uma sequência, a dor a partir do grito: *Alguém que se deitasse / com um grito / dentro: e acordasse com esse grito / pela boca fora,*¹⁵⁵. Este grito emite um som à noite, quando se acorda desse sonho, faz-se a música: *E os dedos atassem / e desatassem o som / nos orifícios – música / ferramenta / a paixão,*¹⁵⁶. E por último: *E eu estremeço / desse dardo: dessa pancada na cabeça / cheio de sangue e sopro: / e desse /*

¹⁴⁸ Herberto Helder, op.cit., p.23.

¹⁴⁹ Este movimento é visto nas *As Metamorfoses* pelas descargas eléctricas dos relâmpagos: «Ordenou que ali as névoas se assentassem, ali as nuvens / e os trovões, que perturbarão as mentes dos humanos, / e os ventos, que produzem coriscos junto com relâmpagos.». Ovídio, op.cit., p.36. L.54/56.

Deus ordenou às forças da natureza (deuses) que movimentassem na Terra de forma a equilibrá-la. Para H.Helder este aspecto é preciso.

¹⁵⁰ Platão, op.cit., p.269.

¹⁵¹ Herberto Helder, op.cit., p.11.

¹⁵² Herberto Helder, op.cit., p.50.

¹⁵³ Herberto Helder, op.cit., p.9.

¹⁵⁴ Herberto Helder, op.cit., p.27.

¹⁵⁵ Herberto Helder, op.cit., p.14.

¹⁵⁶ Herberto Helder, op.cit., p.15.

florescimento,¹⁵⁷. Esta é a saída significante do toque da vida, pelo ar e pelo estremecimento de pancada na cabeça. Este estremecimento deve-se ao processo de construção do poema:

se arranca a unha

a um dedo: ou o dedo à mão: ou a mão

ao gesto

amansando a terra como se penteia,

Pente que reabre a chaga e a alastra,

Que a profunda

como o sangue aprofunda a claridade

pequena

de um lenço, Se o lenço

se molha na costura que sangra

*perpetuamente, A coroa irrompe da cabeça*¹⁵⁸.

Sulca-se a terra para amansá-la, cria-se uma cama para nela se abrir uma ferida, um corpo ferido, atravessa-se o ventre com um pente, abre-se, vai-se abrindo a chaga, vão-se depositando nessa chaga cada vez mais profunda os lenços que absorvem o sangue (a prova), escava-se até ao ponto de sair algo redondo: a cabeça. Esta divisão é violenta pelos cortes que o criador faz em si, de forma a aprofundar-se, sulcando caminho em si. O corpo é visto como matéria e ferramenta, para haver uma incorporação¹⁵⁹ num outro corpo; talvez o seu corpo seja o Universo das *As Metamorfoses* de Ovídio, repleto de corpos celestes, de escuridão interior em que a luz aparece com o descobrimento e o aprofundamento da chaga. O universo realizado através do equilíbrio entre os opostos. A questão é: parece que a desordem que possibilita a construção do poema, somente termina com a morte: *As mãos brilham-te abertas, / A morte aumenta a cara*¹⁶⁰. O poema termina com este retorno à escuridão.

¹⁵⁷ Herberto Helder, op.cit., pp.15/16.

¹⁵⁸ Herberto Helder, op.cit., p30.

¹⁵⁹ «...A matéria que mata / por fogo ou afogamento, / E na garganta como o ar faz o som / a morte faz um grito: / um estrangulamento, O gás brilha muito: / a água brilha: / no interior de tudo brilha tanto».

Herberto Helder, op.cit., p.36

¹⁶⁰ Herberto Helder, op.cit., p.41.

4.1) Inspiração: rosa, mulher / Expiração: rosa, som.

Se pedem: canta, ele deve transformar-se no som.

E se as mulheres colocam os dedos sobre

A sua boca e dizem que seja como um violino penetrante

(...)

Porque aquele que ama nasce e morre.

*Vive nele o fim espalhado da terra.*¹⁶¹

Dando continuidade à boca como elemento inicial da escavação, dá-se em relevância a este excerto de H. Helder, como transmissor da sua abertura bocal, a tal ponto que a escavação em si (no poeta) é feita através dos dedos de mulheres (inspiração). Estes dedos não são côncavos, não parece que vão escavar, mas são introduzidos na boca com um determinado pedido.

Se imaginarmos uma boca aberta vista de cima, a cabeça encostada ao máximo para trás para que a boca alargue ao máximo com a introdução dos dedos. Não sabemos quantos dedos são, mesmo sendo uma mulher são dez dedos introduzidos na boca; como sabemos que a mulher está no plural, podemos imaginar pelo menos duas mulheres, logo serão vinte dedos na boca do poeta. A boca alarga-se, rasga-se à medida que os dedos entram na boca, depois na garganta, até à total deformação (de si) do poeta, que se dissolve em som, dissolve-se por amor. Neste momento o poeta pode vaguear porque já é som, espalhado, e pode penetrar em todos os orifícios.

A palavra “mulher”, no IIIº momento do poema Lugar¹⁶², repete-se 14 vezes. Damo-nos conta que o tema central é a mulher e a roseira, que dela nasce. Esta ligação entre as duas “infere” qualidades de sujeito, de nome próprio: Rosa. E há na mulher uma aproximação à natureza, ao que é mais primitivo e básico: receber o fruto, receber

¹⁶¹ Herberto Helder, *Ou O Poema Contínuo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p.140.

¹⁶² Herberto Helder, *op.cit.*, pp.141-144.

o orvalho que fertiliza, e expelir a menstruação. A boca, ligada ao ânus, permite saídas e entradas; a carne ligada ao corpo está ligada à morte e por fim à treva: subterrâneo.

A rosa é assombrada; esta qualidade tem directamente influência no homem. É assombrada, a roseira, porque assombra o homem, o poeta, o leitor. Assombra porque anuncia uma assombração, a sua sombra pronuncia-se pela terra, pela descida ao interno. Rosa encontra-se ligada à árvore ao dar sombra ao poeta, e também ligada à horizontalidade, pela entrada no poeta através do sonho e pela revelação do poema.

A rosa estabelece-se no ventre, mas nasce de frente ou de trás, ora nos pés, ora na vulva, ora no ânus, partes que tocam directamente o solo (na noite).

A roseira cresce da vulva, ou do ânus ou dos pés para cima, porque o seu crescimento é vertical, orientado a meio do corpo, depois «espalha-se» no ventre, porque este oferece o ambiente favorável ao seu crescimento. O ventre materno, sempre constante a uma temperatura, modifica-se constantemente porque a roseira se encontra inconstante, às vezes é quente e outras vezes é fria. Este lado mais frio contrasta com a temperatura do corpo da mulher; ela (a roseira) inclina-se em seu redor na vertical, espetando-lhe no corpo os seus espinhos, a *carne quebrada* (pela sua subida), a carne aberta para a sua entrada no ventre. (A rosa dá sombra, ainda é vertical).

Mas é no sonho que a rosa se mistura¹⁶³ e que entra na imaginação do poeta. A rosa liga-se ao sonho, entrando na «carne quebrada» para lá se instalar. Entra, porque a morte a compõe pelas matérias orgânicas. Crescida no solo, ela sobe até ao tronco da mulher, entrando de seguida: do aparelho genital segue directamente para a boca. A boca de quem declama, o canto do poeta e o canto da mulher.

Verificámos um conhecimento da «planta de treva», cujo crescimento é lento, mas preciso, *porque pensam de espinho para espinho; param de nó em nó*¹⁶⁴. Há um novo crescimento, uma nova ramificação, e é neste processo que a boca da mulher se abre. Abre-se para receber e manifestar o poder do “orvalho”, da primeira Água de Maio¹⁶⁵; a partir daí espera-se pelos ciclos das Estações, que controlarão o crescimento

¹⁶³ A rosa «nasce dos pés, ou da vulva, ou do ânus - / e mistura-se nas águas, / no sonho da cabeça.»
Herberto Helder, op.cit., p.141.

¹⁶⁴ Herberto Helder, ibidem.

¹⁶⁵ “os lavradores apreciam mais o Orvalho de Maio do que as chuvas das outras Estações... É o principal alimento das sementes.». Henry de Rochas, *La physique reformée la contentant la réfutation dès erreurs populaires et le triomphe dès vérités philosophiques*, Paris, 1648, p.255, Apud Gaston Bachelard, *A Terra e os Devaneios da Vontade*, ensaio sobre a Imaginação das forças. trad. Maria Ermantina Galvão, Martins

e o nascimento. A Mulher-Rosa é desde logo um lugar do acontecimento, pelo facto de o corpo da mulher anunciar uma chegada, visivelmente o ventre dilata-se e através do seu centro, «na sua alegria terrena» (a aproximação à terra é acentuada com a palavra «terrena»), reporta um conhecimento da terra. Importa imaginar a ligação anterior dos pés com a terra: os pés descalços sentem melhor e aproximam o corpo para o contacto com a terra e a ladainha começa, através do canto. O canto aumenta a nível do ritmo constante e repetitivo, os pés que batem no chão sabem que algo sobe através deles, percorre todos os seus membros (os das mulheres), esfolando-as com os seus espinhos, entranhando-se na sua carne; o seu sangue escorre, a sua carne mole e ensanguentada demarca todo o seu caminho (ainda é sonho).

É interessante Nancy referir-se ao corpo como: *a penetração, progressão do princípio das trevas do que sucede, do que está em baixo*.¹⁶⁶ Neste sentido, a roseira é este corpo, sendo uma planta de treva¹⁶⁷, situa-se no nível inferior ou «do que está em baixo», no subterrâneo. Descende das trevas, da horizontalidade dos corpos, onde o conhecimento é escrito na horizontal, estendendo-se para todos os lados (como uma raiz); mas permite o rompimento, quando o seu corpo progride para fora da terra, toca nos pés das mulheres. As mulheres fornecem à roseira toda a respiração e toda a verticalidade. (porque a roseira *sobe dos pés ...São altas essas roseiras de mulheres...-envoltas pela sua roseira em brasa-*)¹⁶⁸.

O símbolo da verticalidade da rosa é visto pelo poeta através do nó: em cada nó. O caule da roseira vai-se endurecendo e apoiando-se sobre si; o nó aperta e testemunha um tempo.

Para Bachelard *o nó da madeira... proporciona uma palavra reveladora*¹⁶⁹. É a palavra «reveladora» anunciada pelo sonho, é no sonho que nos são reveladas coisas; é *no sonho da cabeça*¹⁷⁰ que esta revelação participa no crescimento da planta, quando o nó da planta revelou¹⁷¹ a palavra, revelou-se a todos que a observam, revelou-se no

Fontes, São Paulo, 2000, p.258. O orvalho participa na fecundação, no crescimento do Mundo, fertiliza a mulher. Fertiliza o sonhador: fá-lo expressar-se. Gaston Bachelard, op.cit., p.259.

¹⁶⁶ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 1ªed., trad. Tomás Maia, edições Vega, 2000, p65.

¹⁶⁷ «Mas é na treva, e como a própria treva, que o corpo foi *concebido*.» Jean-Luc Nancy, ibidem.

¹⁶⁸ Helder, Herberto, op.cit., p.141,p.142,p.143 respectivamente.

¹⁶⁹ Gaston Bachelard, op.cit., p.54.

¹⁷⁰ Herberto Helder op.cit., p.141.

¹⁷¹ Bachelard refere-se ao nó como que dotado de «uma *palavra reveladora*» devido à torção e à dureza dessa torção, «uma matéria que *se endurece* na torção», que se revela e se torna estável e firme (dura), «o tronco de um carvalho atormenta em nós forças que almejam ser inabaláveis. É uma grande imagem de energia.». Gaston Bachelard, op.cit., pp.54.55

orgulho de ter endurecido e de ter-se fixado. Revelar implica uma nudez; ela mostrou-se inteirinha, assim, sem mais nada, nua, crua e sexual. Manifestou-se ao leitor e ao poeta na intimidade, no sonho de cada um. (A rosa é obra; assistimos ao seu crescimento. O poeta não é revelado porque se encontra misturado com a mulher e, conseqüentemente, na rosa).

O sonho é alagado pelo sangue menstrual, o mensturo invade todo o corpo, expele das pernas um vermelho, de um cheiro inebriante, batendo em todos os obstáculos, alagando-os; as mulheres são impuras e puras devido ao sangue e à sua libertação tão primitiva, o poeta escreve: elas *alagam a inteligência do poema*,¹⁷² alagam a palavra, inundando-a com o primitivo da sua acção; tal como o seu pensamento: pensar rosas¹⁷³. O poema é um fluxo genital, vindo do útero, vindo da cabeça do sonhador. Agora, o poema rompeu-se e desmantelou-se, tal como a *carne quebrada* da mulher abriu-se em som: a sua palavra reveladora, o canto, a voz das mulheres e o seu sangue, revelaram-se como um objecto sonoro e o som espalhou-se tal como o sangue pela terra, pelo poema. Revelou-se em som; tal como o poeta se revelara em som¹⁷⁴, tudo é invadido por um fluxo de som. Será um som vermelho?

A temperatura do poema aumenta, com o aumento da sexualidade e da possessão das mulheres perante o poema e conseqüentemente perante o poeta¹⁷⁵. Da efemeridade e da eternidade da rosa possibilitar a vida e a morte do próprio poema, e da própria rosa, e da própria mulher trazer a morte na sua seiva: de *cinza brilhante*¹⁷⁶. Esta morte espalhada com o sangue gera um campo ardente, as suas chamas queimam a roseira e deixam respirar a terra: *vejo os meses que respiram*¹⁷⁷ e tudo o que é carne, morre, a terra queimada vive de comer a *carne quebrada*¹⁷⁸. Esta carne é o poeta porque o poeta se excita com as mulheres, elas corrompem o poeta; ele cai em si, é o seu corpo queimado e renascido pelos «meses fortes e pacientes», o poeta sente o seu corpo, a sua

¹⁷² Herberto Helder, op. cit., p.142

¹⁷³ Primeiro porque as mulheres «pensam como uma impensada roseira / que pensa rosas.» (p.141) São «as mulheres do campo,» (p.142). Herberto Helder, op.cit.

¹⁷⁴ Herberto Helder, op.cit.p.140. O som é presente num poema de Herberto Helder, escolheu-se este em questão por estar referido neste estudo.

¹⁷⁵ «E digo: elas cantam a minha vida.» Herberto Helder, op.cit., p.143.

¹⁷⁶ Herberto Helder, op.cit., p.142

¹⁷⁷ Herberto Helder, op.cit., p.143

¹⁷⁸ Herberto Helder, op.cit., p.141.

Volta-se à referência do poema de Sá Carneiro, a terra come a carne, volto a citar: «Uma seara nasce, altiva, succulenta / (...) dum cadáver pútrido!», «(...)A carne do animal / Morrendo, faz nascer a fibra vegetal». Mário-Sá Carneiro, op.cit., p.223.

vida, a sua morte, o seu renascimento; e uma planta de treva nasce dessa fertilização. Nasce-se rosa (obra).

No poema há forças e tensões em todos os versos; parece um vai e vem; começa com uma saída da terra e termina na felicidade da morte da terra, e no sangue *de uma terra exaltada*¹⁷⁹, uma terra que fora *lavrada sobre sexo com a mão vermelha*.¹⁸⁰ A mão que implica um gesto é um elemento dominador e que se deixa dominar, deixa-se lavrar por cima do sexo, este sexo que molhou a mão vermelha, ensanguentada pela mão vermelha, ou pelo sangue menstrual.

O poema possibilita o sonho; a imaginação que por sua vez possibilita uma forma a partir do gesto ou do escrever ou do desenhar a escrita (esta troca de mulher-rosa, a rosa, o canto, a voz). Este movimento de vários tempos de respiração (às vezes mais lenta, outras vezes mais forte) até na morte se respira, respira a terra, respira este húmus de treva, este húmus horizontal (que trabalha), cujo conhecimento se reflecte na planta a crescer e nos seus nós (na rosa como obra). Este nascimento terrestre e materno (por ser de mulher) explica também o nascimento do poema, o poema nasce à medida que as palavras lhe dão forma. Ele cresce como uma roseira e nós crescemos ao lê-lo; morremos e renascemos.

O poema termina, para começar de novo. (Rosa e Som são obras).

4.2) Corpo-Poema

Do caos brota a *unidade onde tudo se confirma*¹⁸¹. O brilho da unidade é visível pela escuridão do caos (porque há uma luz enquanto se cria). A palavra nasce e é o sangue que a rodeia, “o poema alagado”¹⁸². O poema surgiu dessas energias e ritmos que movimentam a sua criação, um fluxo rítmico que dá forma, *a forma é o ritmo: o ritmo é a manifestação da energia*.¹⁸³

¹⁷⁹ Herberto Helder, op.cit., p.144.

¹⁸⁰ Herberto Helder, op.cit., p.142.

¹⁸¹ João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, *A Poesia de Herberto Helder. Do Contexto ao Texto: Uma Palavra Sagrada na Noite do Mundo*, Fundação Calouste Gulbenkian, Ministério da Ciência e do Ensino Superior. Imprensa Portuguesa, Nov. 2004.p.125.

¹⁸² «alagam a inteligência do poema com o sangue menstrual.». Herberto Helder, ibidem.

¹⁸³ Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, 3ª ed., Lisboa, Assírio &Alvim, 1995, p.144.

A ligação de Herberto Helder à terra é visível em todos os elementos por ele utilizados. É curioso apercebermo-nos de que este pequeno excerto é um todo. Ou seja, consegue entender-se uma visão totalizadora da relação que o poeta tem com a natureza, devido aos elementos tratados, tais como a mulher que se liga à rosa, o ventre que permite o nascimento (e não só), e o processo caótico¹⁸⁴ que reúne estes elementos, traduzindo-se na ordenação e criação do poema, que, conseqüentemente, não só melhoram o poema como também transportam o poema e o poeta para uma outra dimensão (que não a razão ou a «inteligência do poema»).

A mulher é activa e participativa, até na destruição, para que o poeta se aperceba de que a morte se revela em vida. A mulher é activadora do movimento cíclico e vertical, por permitir algo ao poeta, sendo este passivo, cujo terreno ou corpo é manuseado e explorado pela mulher. Mostra-se uma verticalidade e uma horizontalidade entre a rosa e a mulher face ao poeta (...a mão lavrada sobre o sexo.¹⁸⁵ *Vejo o meu pensamento morrendo na escarpada / treva das mulheres. / E digo: elas cantam a minha vida. Essas mulheres estranguladas por uma beleza / incomparável. Cantam a alegria de tudo, minha / alegria.*)¹⁸⁶.

O poema como energia é paisagem se entendermos que o corpo é uma paisagem energética, inconstante, mutável como o clima,¹⁸⁷. É «universo»/«mundo» representativo da relação do sujeito com a própria experiência da escrita; ou seja, ele mesmo experiencia-se, no seu corpo, que estará também no nosso corpo, de leitor, por exemplo: em *os meses respiram*¹⁸⁸, ou quando a roseira assume o controlo sobre o corpo, torna-se indistinguível: *Mulher/Rosa, quando As mulheres pensam como uma impensada roseira / que pensa rosas.*¹⁸⁹

A mulher também permite o contacto directo com a matéria: primeiro com a matéria orgânica, com o que é terreno e primitivo, é esse contacto que faz com que o

A.Carneiro refere-se às energias a partir da «mutação de matérias em energia,...pela posse e transformação da matéria em obra». Alberto Carneiro, *Das notas para um diário e outros textos*, Antologia, recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p.150.

¹⁸⁴ «Vejo meu pensamento morrendo na escarpada / treva das mulheres». Herberto Helder, op.cit., p.143.

¹⁸⁵ Herberto Helder, op.cit., p.142

¹⁸⁶ Herberto Helder, op.cit., pp.143.144.

¹⁸⁷ Herberto.Helder, *Photomaton & Vox* 3ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p.140. «Ver sempre o poema como uma paisagem. Esta paisagem é dinâmica. (...) a paisagem move-se por dentro e por fora, encaminha-se do dia para a noite, vai de estação para estação, respira e é vulnerável.» Esta paisagem é referente ao corpo, como terreno que se movimenta de “estação para estação”.

¹⁸⁸ Helder, Herberto Helder, op.cit., p.143

¹⁸⁹ Helder, Herberto,op.cit., p.140

homem consiga também entrar no seu ambiente de sangue menstrual, de impureza. Consegue viver intensamente a partir dela. Ela atravessa-o, e aí proporciona-lhe essa travessia, esse movimento energético, desde a possibilidade de ser impuro (*as mulheres tornam impura e magnífica / nossa límpida, estéril / vida masculina*.¹⁹⁰) de ser alagado pelo sangue; e, acima de tudo, de poder entrar para o interior da terra. Elas, as mulheres, abarcam *uma planta / de treva*,¹⁹¹ logo o homem entra em profundidade para dentro da mulher, da roseira de treva, para a terra escura. Esta entrada¹⁹² é vista pelo movimento vertical, o falo que penetra em força para dentro, por intermédio do feminino, e aí transforma-se: conhece a matéria. Entra-se na morte e na vida, em ciclo (agora horizontal). Neste sentido (no início da entrada), esta profundidade terrestre permite ao homem uma verticalidade, porque elas (as mulheres) permitem que ele entre, e revelam-lhe a palavra, a criação do próprio poema. Não só a palavra, como também o sagrado, através do contacto com Deus, mostrando-lhe: *a boca e o ânus / e a mão lavrada sobre o sexo*¹⁹³. É este o contacto que indica a unidade dentro do caos. Devido a este contacto directo com o divino, o conhecimento profundo é revelado. A mulher diviniza-se, pela sua fertilidade, ela é elemento de luz e de trevas (pela terra), portanto, esta luz é terrestre. O céu e a terra unem-se sem contraste pela aproximação a Deus, sendo a mulher o elemento unificador desta união¹⁹⁴.

Mulher, a origem da criação, tudo nasce a partir dela; a partir da sua boca, do seu ventre, do seu ânus, dos seus pés, do seu sangue, da sua água, esta água profunda e interna, que se mistura «no sonho da cabeça», indicadora da profundidade da criação.

Esta água está subentendida no orvalho, que reafirma a fertilidade da mulher e a posição do ventre; conseqüentemente, a fertilidade da criação, do poema.

Passemos agora à boca, neste poema em questão: *a boca abre-se*,¹⁹⁵ para receber, sendo o primeiro receptáculo terrestre que recebe, e de seguida, tal como o ânus, a boca mostra-se a Deus. Que mais privilégio pode ter? Quem mostra a boca e o ânus a Deus,

¹⁹⁰ Helder, Herberto, op.cit., p.142.

¹⁹¹ Helder, Herberto, op.cit., p.141.

¹⁹² «E a suavidade e a loucura parem em mim, / e depois o mundo tenha cidades antigas / que ardam na treva sua inocência lenta / e sangrenta. / Espero tirar de mais o mais veloz / apaixonamento e a inteligência mais pura.». Herberto Helder, op.cit., p.143.

¹⁹³ Helder, Herberto, op.cit., p.142.

¹⁹⁴ Ao contrário da criação nas “Metamorfoses” de Ovídio, em que só com a separação do céu e terra há a criação, neste poema o céu e a terra encontram-se unificados.

¹⁹⁵ Novamente a boca, o leitor poderá retroceder às primeiras páginas para melhor entendimento. No capítulo: “Entrada da matéria para dentro do corpo”.

mostra o sexo como parte total do corpo. Mostra a entrada do ar, do alimento e a saída fecal («a boca e o ânus»)¹⁹⁶.

Diviniza-se o corpo, como também se o erotiza, pelo encontro da boca com Deus. O Corpo e Deus unificam a matéria corporizada na matéria sexual.

Este contacto divino é possibilitado materialmente pela palavra, a palavra escrita através do corpo. Corpo divinizado e profundo (na terra) permite a captação, a abertura, a destruição pelo fogo e a reconstrução de uma nova vegetação.

Em jeito de conclusão, o poema é o resultado de uma evidente violência, repleta de energias¹⁹⁷ que lembram as descargas da trovoada, ou as grandes descargas de chuva seguidas pelo sol, o vento. Todo o clima passa por cima do corpo, esta energia renova e purifica o corpo (do poeta), e também aproxima a materialidade da imaterialidade: o canto.

O ar que da boca sai (papel preponderante da boca pelo contacto com Deus) atravessa todos os espaços vazios, preenchendo-os (o poema). É no pulsar do coração, no ritmo do corpo, que entram e saem as pancadas do movimento, o corte e as aberturas necessárias para que o ar circule sem perturbações, para que a terra respire ao som da inspiração e expiração: a obra é formada pela respiração daquele que a faz. O ar inspirador permite a primeira golfada do poema já construído, saiu da terra firme a respirar sozinho (sopro). A palavra passou a ser autónoma, é um nome próprio, indestrutível, tal como o ar. A partir da boca, o canto tem sentido, pela reunião das energias anteriores que despoletaram a criação o som. Obra poderosa, cujo poder se revela pela palavra lida e proferida. Eroticamente toca no corpo sexual, os músculos da boca retorcem-se¹⁹⁸; a língua enrola-se ao som da música. Uma intensidade envolve novas concentrações, provenientes do sexo, aliás tudo é sexo, de momento, tudo é erótico, todos os pêlos da pele se levantam pela brisa mais leve, e é nesta brisa que o poema sopra.

¹⁹⁶ Helder, Herberto, op.cit., p142.

¹⁹⁷ O nó, elemento energético, cada nó concentra a energia da planta: «param de nó em nó». Herberto Helder, op.cit., p141.

Ver também as energias atmosféricas no «Livro I: A criação», Ovídio, op.cit., pp.35/37.

¹⁹⁸ Como no início do capítulo 4.1) em que o poeta se torna som, pela introdução dos dedos na sua boca.

4.3) Húmus II

O poema é criado a partir do desejo, e isto é visível na possessão desenrolada na acção da escrita do poeta. Novamente o seu gesto é o gesto de decisão. O poema demonstra todo o “Universo” interno do poeta, demonstra a palavra, a intimidade. O poema demonstra como a imaginação do poeta é fértil, ao ponto de ele ser devorado pela própria obra. Nada a estranhar, quando a morte é necessária para uma libertação da obra. Mas é na morte com dor e custosa que as mulheres (elementos de inspiração) podem cantar a «eternidade», a sua eternidade, a eternidade da obra, presente na memória de quem a ler, de quem se sensibilizar nela e a partir dela; e eternidade de quem, a partir dela, puder participar em outras construções; e presente numa memória colectiva, presente em todas as obras e em todos os observadores atentos.

Húmus, como fertilizador do processo da obra, processa-se no corpo de quem a escreve (neste caso). As mulheres são o poeta; a rosa é o poeta, ele sente-se na posição deste crescimento, desta possessão tão vegetal, devido à claridade do crescimento da planta. Esta cresce alimentando-se da seiva terrestre e do ar/sol, e assim acontece com a obra do poeta: ele vê-a crescendo, expandindo-se em várias direcções como uma planta, como um impulso vital. Mas o poeta é somente o húmus, não o que parte desse húmus, (obra).

O interessante é reflectirmos sobre a ligação terrestre do criador com toda a matéria interna e externa, porque pertencemos à terra, dependemos desses ciclos, mantemos uma filiação com essa mesma terra, ou esse corpo. (Como em A.Carneiro nos capítulos anteriores).

A palavra «reveladora» do poeta é reflectida através da riqueza do húmus do artista. Não lhe cabe explicar a obra, porque já se ausentou, mas cabe-nos aventurarmos para dentro do poema e participarmos nas suas vivências.

Talvez o processo do húmus comece no sonho e na imaginação. Pelo estímulo da noite, no sonho o corpo deita-se na horizontal (fermenta e digere todas as ideias, as inspirações) é o húmus em decomposição e, após a claridade, a obra sai.

4.4) Ar

*vejo os meses que respiram*¹⁹⁹

Elas cantam a eternidade.

*Cantam o sangue de uma terra exaltada.*²⁰⁰

Presenciamos uma respiração vinda do ar, o vento faz com que as chamas ardam numa vasta extensão de terra, que pode respirar porque está coberta de cinza. Por baixo, o pulsar de uma camada mais jovem virá ao de cima; esta camada subterrânea vive do ar existente no solo, alimentando-se pela cinza queimada. Em determinada altura a terra expulsa o som ainda aterrorizado com esta expulsão dolorosa, rasga o fio umbilical e canta a sua «eternidade». O mesmo será dizer: dá a sua primeira golfada de ar, enche os pulmões, a caixa torácica, a garganta, expelindo de seguida.

O sopro do criador deu forma à obra, ao poema. Revelador da palavra no poema «elas cantam...», o corpo enche os buracos (o nosso corpo), vem até nós, dá vida ao que olhamos. Todos os espaços são “preenchidos” pelo enchimento e esvaziamento, do movimento de inspiração e expiração da obra criadora. Presenciamos um respirar autónomo e fixo. Este respirar será o mesmo de quem a lê e observa, o leitor complementarará este acto de respirar. Neste sentido cantará.

¹⁹⁹ Herberto Helder, op.cit., p.143.

²⁰⁰ Herberto Helder, op.cit., p.144.

Conclusão

Após o estudo realizado senti que é de extrema importância a relação que se estabelece entre a arte e a vida. A arte encontra-se na vida pela razão de a arte ser humana e, deste modo, pertence à esfera criativa do Homem.

Neste estudo fala-se do processo de saída e de entrada da obra na vida, e do que essa construção envolve. Envolve o olhar sobre a relação dual, ou sobre o envolvimento/atmosfera entre o construtor e a construção, e como esse processo sai e se finaliza.

A arte, por ser humana, participa na obra com estes termos comuns à vida: nascimento, parto, criação. Porque fazer algo é desejar, criar é sentir o que se faz. É na vida que a “floresta” entra de rompante, entra na esfera de cada um: *numa floresta senti várias vezes que não era eu que olhava a floresta. Senti, em certos dias, que eram as árvores que me olhavam, que me falavam... Eu estava lá à escuta...*²⁰¹.

É esta sensibilidade e atenção que se define o artista, e na humildade de escutar e de deixar-se levar pela inspiração. (*Aquilo a que se chama inspiração deveria ser tomado à letra: há verdadeiramente inspiração e expiração do ser, respiração do ser.*)²⁰².

É nesta inspiração que a humildade é terrena, que a humildade é um traço de quem cria. A expiração e inspiração entre o Homem e a Natureza/floresta, neste movimento contínuo respiratório, é demasiado forte para ser separada, (estabelece-se como um processo respiratório).

Portanto, palavras como “húmus”, “sopro”, “ventre”, “terra”, “ar”, “barriga”, “umbigo”, “boca”, “mulher” encontram-se enraizadas no húmus, este que permanece no artista, na sua criatividade, na sua “cabeça” (o universo).

A cabeça como Universo, a cabeça esculpida (como vimos no prólogo deste estudo), faz-nos pensar no terreno celestial das palavras e obras dos artistas: palavras “inspiradas” nas mulheres, às raparigas, elementos caóticos, amaldiçoadas, impuras pelo

²⁰¹ G.Gharbonnier, *Le monologue du peintre*, Paris, 1959, pp.143-145, Apud Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, 5ª ed., trad., Luís Manuel Bernardo, Vega, 2004, p29.

²⁰² Merleau-Ponty, *ibidem*

sangue, mas que contactam com Deus. Sendo elas terrestres são celestiais pela sua participação no universo do poeta.

A árvore: outro elemento celestial, de raízes fundas, coladas à terra. A sua ancestralidade é ainda mais fixa e sustentada pelo olhar na vertical. Esta natureza cósmica é sentida no seu corpo (universo).

Se atendermos ao capítulo 4) (a génese), os deuses moldam o Homem, o Homem molda a matéria; os que moldam são os *poetas, escultores*²⁰³, diremos: todos os que criam moldam. Os artistas falam em nome dos deuses que os moldaram, eles sabem a linguagem do moldar. Visionam tal como os deuses todas as modificações do espaço em seu redor.

Universo sentido no corpo²⁰⁴ (pelas sensações, pela natureza que o rodeia). Quem cria (quem sente) está em contacto com as mínimas vibrações e todo o corpo entra em sintonia, reage em sintonia. Esta duplicidade é visível na linguagem corporal e na escrita do criador, num estado de permanente sensibilidade.

A matéria, a terra, o barro, podem ser vistos como ar, porque o ar se encontra em todos os momentos: *o sopro das águas, / o sopro das semente, / o sopro da fecundidade, / o sopro da abundância, / o sopro do poder, / o sopro da força*,²⁰⁵ pela ideia, pelo pensamento, pela linguagem, pelo ar que sai da boca, para dizer: *monstruosa árvore de sonho*,²⁰⁶. A árvore vem do sonho, vem da imaginação, mas é sentida no terreno porque realmente a árvore encontra-se na ruína invadindo com os seus ramos e raízes toda a casa, toda a pedra. É nesta *floresta apodrecida*²⁰⁷ que o sonho proporciona esta visão de acumulação dos anos em terreno de morte, de crescimento aleatório da natureza em torno das pedras, outrora casas.

É neste sonho que a realidade vem ao de cima porque houve uma passagem, houve uma concretização; a árvore de sonho transformou-se em realidade porque a mão

²⁰³ Stefan Zweig, *O combate com o Demónio. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, 1ªed., trad., José Miranda Justo, Antígona, 2004, p60.

²⁰⁴ *Os órgãos, sempre dispostos à inflamação, não se limitam a responder a pressões e cargas eléctricas de um céu exterior, mas reagem igualmente às pressões, às perturbações, às cargas e descargas do céu psíquico.* Podemos transcrever estas palavras sobre Nietzsche, para os artistas em questão e no geral. Stefan Zweig, op.cit., p265.

²⁰⁵ *Poemas Ameríndios*, «Poema Zunhis: Implorando o sopro», poemas mudados para o português por Herberto Helder, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, p.74.(Ver em anexo poema nº6).

²⁰⁶ Brandão, Raul, *Húmus*, 1ªed., Meães, Edições Húmus, 2004, p.166.

²⁰⁷ Brandão, Raul, op.cit., p.187.

do criador lhe aumentou o tronco para chegar ao céu. Contactou com o divino, com o celeste, e somente o conseguiu com esforço.

As mulheres, para Herberto Helder, podem eventualmente ser como as árvores para Raul Brandão: ambas tocam no céu, umas mostram a boca e o ânus a Deus, outras, cobertas de tinta, alcançam o céu através do esbracejar dos seus ramos.

Todo o sonho se deposita na “cabeça”, *no sonho da cabeça*²⁰⁸; o Universo parte da cabeça, aí ocorrem as grandes tempestades, cujos tremores são sentidos no corpo, iluminam a boca, iluminam a garganta, iluminam os pulmões, o ar sai iluminado. Depois, iluminam o órgão do coração e as artérias, todo o sangue vermelho que escorre em fluxo contínuo, para depois pulsar nos dedos, nos olhos, nos ouvidos, no nariz. Inesperadamente, a escrita escorre dos dedos, e o som da boca. Neste corpo sensível o que é sentido é transmitido imediatamente para o exterior em forma de algo, a arte.

A ideia, o sonho, a imaginação (este Universo), encontram-se enraizados no corpo. O corpo não se esgota nos seus limites físicos; tal como um terreno, o corpo pode-se estender-se em diversas direcções.

Podemos ver este “Universo” numa espécie de ciclo. Primeiro, material, em decomposição caótica (protegido pela árvore, há uma “inspiração”); de seguida, sob a noite, sonha-se: digerem-se as ideias, momento de sombra (da escrita horizontal); e por último, há um nascimento da obra (aclaramento), dá-se a expiração.

Perante isto, podem encontrar-se várias questões ao longo deste estudo, todas deixadas em aberto, para futuros desenvolvimentos. Podemos partir da «poeira viva» de R. Brandão e entender que esta poeira é uma sombra, a da criação; que pode ser entendida como um acumular de sedimentos. Então este húmus pode ser o vestígio de um território arqueológico, de procura e escavação em que se (re)descobre cada sedimento/fóssil para analisar.

Húmus será o momento em que a mão faz o gesto da acção, de separar.

Uma segunda ilação foi também abordada neste estudo (ainda que como um percurso em permanente em pleno estado de desenvolvimento), que será pensarmos a criação a partir do ar, em que a matéria, (a terra, o barro) se dissolvem no ar, é respiração.

²⁰⁸ Herberto Helder, *Ou O Poema Contínuo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p.141.

Húmus é a descida e a subida (é a respiração que divide o interior e o exterior), desce pelo sonho e volta a subir pela boca; pelo húmus entramos na terra (nas raízes, nos ossos). Húmus é o momento exacto da fertilidade, do feto e do fóssil, é a arqueologia do processo de escavação. Cada pedaço de terra que se (re)descobre; cada sedimento que se analisa. É o presenciar a vida e a morte através do gesto do olhar e do gesto da mão (re-descobrir arqueologicamente cada sedimento orgânico deixado pelo feto, pelos ossos e pelo nascimento). Húmus é o momento de separação do céu e da terra, não é o momento anterior (caótico) nem depois (obra), mas sim este gesto que movimenta este mesmo gesto, esta vontade de separar. Húmus é uma acção de (re) descoberta dos sedimentos, que são do próprio corpo/sujeito. Entra-se: nos fósseis, nos ossos descarnados. Sai-se criança pela novidade dessa redescoberta. É o ponto de separação entre a morte e a vida-morte da mão que criou e vida da coisa/ser que nasceu dessa terra. É o sonho transformado em realidade.

As palavras criam, pelo facto de o corpo ser linguagem, pronunciamo-nos em gestos. Proferimos palavras.

A questão que interessa neste trabalho, o processo do Húmus, que serve como título aos textos de R. Brandão e H. Helder é o da versatilidade de a palavra se transformar e se dirigir em diversos sentidos: prosa ou poesia. A palavra “liberdade” em H. Helder vem sublinhar a versatilidade e a abertura na escrita de R. Brandão cujo texto se mostra disponível para novas abordagens²⁰⁹, pelo facto de a sua obra ser profunda, de tal modo que tocou em H. Helder, levando-o a recriar a sua obra, partindo dele mesmo. Poderei dizer que este é o húmus, não de R. Brandão, mas de H. Helder.

Assim, a síntese desta conclusão e abertura para novas hipóteses de estudo é dada nos seguintes versos:

²⁰⁹ Tal como acontece na obra de Duchamp em que diversos artistas partem da sua “obra” “readymade” para outras obras, numa forma de apropriação. E de Jorge Luís Borges, cuja ficção se baseia na escrita do Quixote de Cervantes por Ménard.. Jorge Luís Borges, *Ficções*, «Pierre Menard. Autor do Quixote», trad., José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, 1998, pp.31/42. Ambos os autores põem em relevo questões de apropriação, de simulação, e da autoria individual, mesmo que façam somente uma assinatura, o nome. Neste sentido ver Maria Teresa Cruz, *O corpo, o nome, a escrita*, «A obra de arte: entre dois nomes. O ready-made.» Nº10/11. Comunicação e Linguagens Departamento de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, 1990. Site: <http://www.cecl.com.pt/rcl/10/rcl10-13.html>

*É preciso criar palavras, sons, palavras/ vivas, obscuras, terríveis./ É preciso criar os mortos pela força/ magnética das palavras. / Através da paciência, / o esforço do homem tende para/ a criação dos mortos.*²¹⁰

E podemos continuar este poema com estas frases: *Não só os sentimentos criam palavras, também as palavras criam sentimentos. As palavras formam uma arquitectura de ferro. São a vida e quase toda a nossa vida-a razão e a essência desta barafunda. É com palavras que construímos o mundo. É com palavras que os mortos se nos impõem. É com palavras, que são apenas sono, que tudo edificamos na vida. (...) É preciso criar outros, empregar outras, obscuras, terríveis, em carne viva, que traduzem a cólera e o espanto.*²¹¹

²¹⁰ Herberto Helder, op.cit., p.228

²¹¹ Raul Brandão, op.cit., p.204.

Bibliografia:

Almeida, Bernardo Pinto de, *Alberto Carneiro. Lição de coisas*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2007.

Amelia Jones, *Post Modernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, 1ªed. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Almeida Bernardo Pinto de “Animi Strenui: para uma teoria do readymade” 1ªedição Lisboa.Black Sun, 1991,p.17 (presença de um Outro)

Artaud, Antonin, “*Para acabar de vez com o Juízo de Deus*”, & etc, 1975

Bachelard, Gaston, *A Terra e os Devaneios da Vontade*, ensaio sobre a Imaginação das forças. trad. Maria Ermantina Galvão, São Paulo, Martins Fontes, 2000.

Bachelard, Gaston, *A Terra e os Devaneios do Repouso, ensaio sobre as imagens da intimidade*, trad., Paulo Neves, São Paulo, Martins Fontes, 2003.

Bataille, Georges, “O Erotismo”, trad. João Bénard da Costa, 3ª ed. Edições Antígona, 1988.

Bataille,Geoges, *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira,1955.

Barthes, Roland, *O Rumor da Língua*, trad.,António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1984.

Benjamin, Walter, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, introd. T.W. Adorno, trad., Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa, Relógio D`Água, 1992.

Borges, Jorge Luís, *Ficções* trad. José Colaço Barreiros, Editorial Teorema, Março 1998.

Borges, Jorge Luís, *O fazedor*, trad.Miguel Tamen, 2ªed, Difel, Lisboa, 1984.

Krauss,Rosalind, *Bachelors*, October, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londn, England,2000.

Bernadac, Marie-Laure, **Obrist**, Hans-Ulrich, *Louise Bourgeois. Destruction of the father.Reconstruction of the father*, Cambridge, Massachusetts, The Mit Press in association with Violette Editions, London, 1998.

Brandão, Raul, *Húmus*,1ªed.,Meães, Edições Húmus.2004

Carneiro, Alberto, *O caderno preto. Ideias e Projectos 1968-1971*, Porto, Galeria Alvarez, 1971.

Carneiro, Alberto, *Campo sujeito e representação no ensino e na prática do desenho/ projecto*, 1ªed., Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1995.

Carneiro, Mário-Sá, *Poesia completa*, ed., Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001

Carlos, Isabel, *Alberto Carneiro. A escultura é um pensamento*, nº34, Caminhos da arte portuguesa no século XX. Lisboa, ed., Caminho, s.d.

Cruz, Maria Teresa, *O corpo, o nome, a escrita*, «A obra de arte: entre dois nomes. O ready-made». Nº10/11. Comunicação e Linguagens Departamento de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, 1990.

Deleuze, Gilles, “*Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia, 2*”, trad., Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

Deleuze, Gilles, **Félix**, Guattari, *O que é a Filosofia*, trad., Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz, Coleção Trans, Editora 34, 1993.

Deleuze, Gilles; **Guattari**, Félix, *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, trad. Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho, Assírio & Alvim, 1995.

Dionísio, Mário, *A paleta e o mundo*, 2ªed., v.1, ed., s.l. Europa-América, 1963.

Duchamp, Marcel, *Engenheiro do tempo perdido*, entrevista com Pierre Cabanne, trad., e posfácio de António Rodrigues, 2ªed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

Duchamp, Marcel; **Sanouillet**, Michel; *Duchamp du signe: écrits*, entretien Marcel Duchamp-James Johnson Sweeney, Paris, Flammarion 1994.

Eco, Umberto *Obra Aberta*, Lisboa, Difel, 1989.

Elliot, T.S. *Ensaio de Doutrina Crítica*”, coleção Filosofias e Ensaio, Guimarães Editores, Lisboa, 1962.

Eurípedes, *As Bacantes*, trad., Maria Helena da Rocha Pereira, Edições 70, 1998.

Gil, José, *Metamorfoses do corpo*, Lisboa, Relógio D'Água, 1997.

Gil, José, “A Imagem- Nua e as Pequenas Percepções”, *Estética Metafenomenologicamente*”, Relógio D'Água, Lisboa, 1996.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Máximas e Reflexões*, trad., Afonso Teixeira da Mota, 4ªed. Lisboa, Guimarães Editores, 2001.

Gourhan, André Leroi-, *As religiões da pré-história, o mito, o rito e o resto*, introd., port., Vítor Gonçalves, Lisboa, ed., 70, 1990.

Gourhan, André Leroi-, *O gesto e a palavra nº2-Memória e Ritmos* trad., Emanuel Godinho, ed., 70, 1965.

Guedes, Maria Estela, *Herberto Helder-O Poeta Obscuro*, Moraes Editores, 1979

- Heidegger**, Martin, *A origem da obra de arte*, trad., Maria da Conceição Costa, Lisboa ed.,70,1992.
- Helder**, Herberto, *Ou O Poema Contínuo*,Lisboa, Assírio & Alvim,2000.
- Helder**, Herberto, *Photomaton & Vox* 3ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim.1995.
- Helder**, Herberto, *A cabeça entre as mãos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1982
- Henry**,Michel-, *Encarnação, uma filosofia da carne*, trad. Florinda Leonilde e Ferreira Martins; Braga; Círculo de Leitores, 2001.
- Hernando**, Alberto, *Cunnus: repressão e insubmissão do sexo feminino*, trad., Cristina Rodriguez e Artur Guerra, 2ªed, Edições Antígona, Lisboa, 1999.
- Huberman**, Georges Didi-, *Gestes d'air et de Pierre, Corps, Parole, Image*, Paris, ed.Minuit,2005.
- Huberman**, Georges Didi-,*Ex-voto, image, organe, temps*, Paris, Bayard,2006.
- Jünger**, Ernst, *O passo da floresta*, posfácio Maria Filomena Molder,Lisboa, Cotovia, 1995.
- Kury**, Mário da Gama, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, 4ªed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor,1997.
- Lewinsohar**, Richard, *História da vida sexual.Da Antiguidade aos Nossos Dias*, trad.,Dr.Ramiro da Fonseca, edição «Livros do Brasil», Lisboa, 1956.
- Lopes**, Silvina Rodrigues, *A inocência do devir*, Lisboa, Vendaval, 2003.
- Lourenço**, Eduardo, *Tempo e Poesia*, 2ªed., Lisboa, Relógio D`Água, 1987.
- Marinho**, Maria de Fátima, *Herberto Helder: a obra e o homem*, Lisboa, Arcádia, 1982.
- Mendonça**, José Tolentino, *As estratégias do desejo*, 2ªed., Lisboa, Cotovia, 2003.
- Molder**, Jorge, *Um dia cinzento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1983.
- Molder**, Jorge. *Fotografias de Jorge Molder*, introd., Jorge, João Miguel Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian; Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1987.
- Molder**, Maria Filomena, *Matérias sensíveis*, Lisboa, Relógio D`Água, 1999
- Molder**, Maria Filomena, *Semear na neve: estudos sobre Walter Benjamin*, Lisboa, Relógio D`Água,1999.
- Morin**, Edgar, *O Enigma do Homem*, 2ªed., trad., Fernando de Castro Ferro, Rio de Janeiro,ed., Zahar, 1979.
- Nancy**, Jean-Luc, *Corpus*, 1ªed., trad. Tomás Maia, edições Vega,2000.

Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculos dos Ídolos ou como se filosofa com o martelo*, trad., Artur Morão, Lisboa, ed.,70, 1988.

Novalis, *Os hinos à noite*, prefácio e trad., de Fiamma Hasse Pais Brandão ,2ªed., Lisboa, Assírio & Alvim,1998.

Novalis, *Fragmentos de Novalis*, selecção, tradução, e ilustração de Rui Chafes, Lisboa, Assírio & Alvim 2000.

Ovídio *Metamorfoses*, trad.;; Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Cotovia, 2007

Panofsky, Erwin, “Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini”, Harry N. Abrams, INC., Publichers, New York, 1992.

Platão, *Diálogos IV. Sofista, Político, Filebo, Timeu, Crítias*. Trad., Maria Gabriela de Bragança, nº 403. Mem Martins, Europa-América, s.d.

Poemas Ameríndios, poemas mudados para o português por Herberto Helder , Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

Ponge, Francis, *Alguns Poemas*, trad., Manuel Gusmão, ed., bilingue em port., e fr., Lisboa, Cotovia, 1996.

Ponty, Merleau-, *O Olho e o Espírito*, 5ªa ed., trad., Luís Manuel Bernardo, Vega, 2004.

Resweber, Jean-Paul, *O pensamento de Martin Heidegger*, trad., João Agostinho A. Santos, Coimbra, Almedina, 1979.

Rosendo, Catarina, *Os primeiros anos (1963-1975)*, Lisboa, ed., Colibri, IHA / Estudos de Arte Contemporânea, FCSH- Universidade Nova de Lisboa, 2007.

Santos, David, *Marcel Duchamp e o ready-made.une sorte de rendez-vous*, Assírio& Alvim, Lisboa, 2007.

Silva, João Amadeu Oliveira Carvalho da, *A Poesia de Herberto Helder. Do Contexto ao Texto: Uma Palavra Sagrada na Noite do Mundo*, Fundação Calouste Gulbenkian, Ministério da Ciência e do Ensino Superior. Imprensa Portuguesa.Nov.2004.

Sousa, Ernesto de; **Carneiro**, Alberto, *Esculturas de Alberto Carneiro.Flores e Frutos*, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

Viçoso, Vítor, *A máscara e o sonho. Vozes, imagens e símbolos na ficção deRaulBrandão*, Lisboa, Ed. Cosmos,1999.

Zweig, Stefan, *O combate com o demónio.Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, 1ªed., trad., Miranda Justo, Lisboa, Antígona, 2004.

Artigos:

Alazraki, Jaime, *El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges*, Hispanic Review, vo 52, nº 3, University of Pennsylvania Press, 1984, pp.281-302.

Barthes, Roland, The death of the author, trd., Richard Howard, Aspen, 5-6, 19

Boulter, Jonathan Stuart, *Partial Glimps of the Infinite: Borges and the Simulacrum*, Hispanic Review, vo 69, nº 3, University of Pennsylvania Press, 2001, pp. 355-377.

D'Harnoncut, Anne; **Hopps**, Walter, *Etant Donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage: Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*, vol.64, no. 299/300. Philadelphia Museum of Art, 1 de Abril, 1969.

Sacerio-Garí, Enrique, *Towards Pierre Menard*, MLN, vo.95, nº 2, Hispanic Issue, The Johns Hopkins University Press, 1980, pp. 460-471.

The Creative Act with Marcel Duchamp, Convention of the American Federation of arts, Houston, Texas, Abril, 1957.

Ulmer, Gregory L. *Borges and Conceptual Art*, vo.5, nº3, Boundary 2, Duke University Press, 1977. pp. 845-862

Catálogos:

Carneiro, Alberto, Exposição Antológica, AA.VV.Centro de Arte Moderna,Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro/Março, Fundação Serralves, Março/Maio,1991.

Carneiro, Alberto, **Melo**, Alexandre, Porta 33 (Funchal, Portugal), ed. lit.; Museu de Arte Contemporânea (Funchal, Portugal), Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

Catálogo da exposição de Jorge Molder, *Pinocchio*, patente no Chiado 8 em 2009, texto de Jorge Molder e Bruno Marchand.

Teixeira, José de Monterroso; **Gil**, José; **Luís**, Agustina Bessa; **Rodrigues**, António, Araújo; **Garcia**, Isabel Penha, ed. lit.,*O rosto da máscara : auto-representação na arte portuguesa*, 1ª ed, Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural de Belém, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1994.

Dicionários:

Machado, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol.I,II,III.ed., Confluência, Lisboa, s.d.

Machado, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 2ªed., Vol.I,II,III.ed., Confluência, Lisboa, s.d.

Kury, Mário da Gama, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, 4ªed., Rio de Janeiro, ed., Jorge Zahar, 1997.p.372.

Dissertações:

Pisco, Francisco Legatheaux Martins, *Fazer arte, sentir a vida (acerca do acto criador)*, Lisboa, Mestrado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008.

Jacinto, João Manuel da Rocha, *O bater do bater dos dentes. A pintura acesa*, Lisboa, Mestrado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2003.

Filmografia:

Cajori, Marian, **Wallach**, Amei, *The spider. This mistress and the Tangerine. Louise Bourgeois*, documentário, editado por Ken Kobland. The Art Kaleidoscope Foundation, 2008.

Trier, Lars von, *Antichrist*, produzido por: Meta Louise Foldager, 2009.

<http://www.youtube.com/watch?v=y4J0dfSOh14>

Revistas:

Poesia experimental. 1ºcaderno Antológico, org, por António Aragão e Herberto Helder, nº4, Cadernos de Hoje, Lisboa, ed. autor, Abril 1974.

As Artes visuais e as outras artes. As primeiras vanguardas. «A criatura Duchamp (o segredo do artista, 1») por Tomás Maia, Ciências da Arte. V.A.. Actas das conferências 1., Lisboa, F.B.A.U.L. 2007.

Artes & Leisões, «O conhecimento pela pedra» por Bernardo Pinto de Almeida; «A arte e o louco», por Nuno Félix da Costa; «Mesóstico para Alberto Carneiro» por Bernardo Pinto de Almeida, V.A. nº4, Ano1, Abril/Maio.

Anexos imagens:



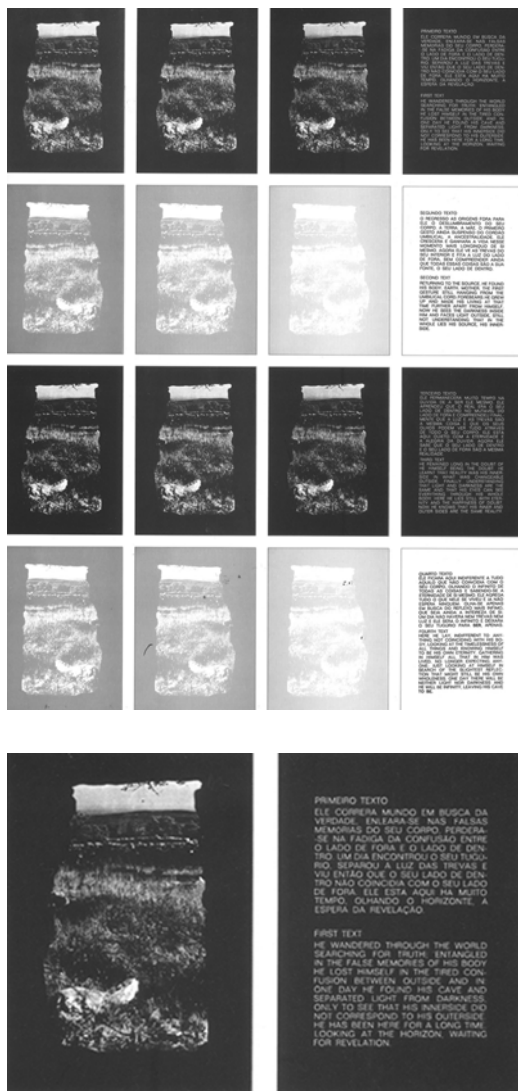
1-*Antichrist* de Lars Von Trier, 2009.



2-As árvores florescem em Huesca, 2006. Huesca. Árvore de bronze, pedra negra de Calatorao, pedra de Ayerbe.500X900 X900cm.



3- Árvore, flor e fruto, Forma Viva Simposia,
Kostanjevica,1986. Árvore de carvalho



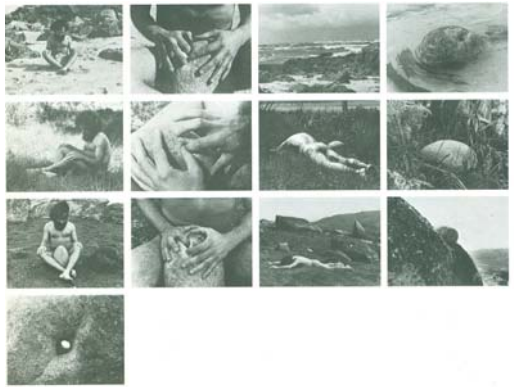
4-*Ele mesmo mandala em si*. 1978.
 Instalação, edição de 80 exemplares.



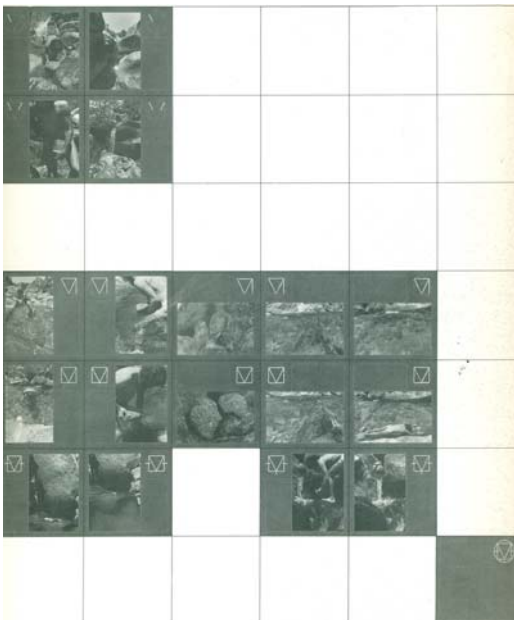
5-imagem do beijo. *Percurso*, still de vídeo, DVD PAL, cores, 10"40' 2005. Obra do autor.



6- relacionamento com a árvore. *Percurso*, still de vídeo, DVD PAL, cores 10"40', 2005. Obra do autor.



7-Trajeto de um corpo.1976-1977. Fotografia, 48 fotos de 18X24cm (cada uma).



8-*O Ribeiro*.1978. fotografias coladas sobre papel impresso, 50 folhas de 20X20cm (cada uma). Edição de dez exemplares.



9- *Cupido e Psique* de François-Auguste-René Rodin (Paris, 1840 - Meudon, 1917), mármore, 1885.



10- *Rondanini Pietà* de Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, (Caprese, 6 de Março de 1475 - Roma, 18 de Fevereiro de 1564), mármore, 1850-1964.

Anexos-textos.

1- As árvores crescem em Huesca (2006)

Inverno.

Eu, a terra mãe, alimento esta árvore no húmus do meu ventre.

Primavera

Esta árvore cresce para dentro e para fora de mim e floresce.

Verão

E os frutos desta árvore amadurecem e me desvendam a vida

Outono

Transformada em sabor sou a essência do ser desta árvore.

2- Árvore, flor, fruto (1986)

O espírito da floresta de carvalhos permanece no coração da terra. Penetrar na essência da árvore e estendê-la como floresta. A árvore como objecto e símbolo. Corpo de ser árvore. A raiz penetra na terra e a copa que se abre para o infinito. A seiva que corre para cima e para baixo. O húmus elaborado pela terra como seiva. O oxigénio libertado na fotossíntese. Energias vitais. A árvore é terra, é água, é ar e é fogo: em si mesma é a súpula da natureza. Cresce do seu centro para todos os lados da terra e dela se torna símbolo e elemento protector do ser humano. A flor que se abre e fertiliza para que o fruto nasça, amadureça e liberte a semente da vida na floresta.

Alberto Carneiro, *Das notas para um diário e outros textos*, Antologia, recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.p.109 e p.117.

3-Poema (Sioux)

Pinta a terra no meu corpo

Pinta a terra no meu corpo.

Pinta, pai, a terra no meu corpo.

Eu próprio vou transformar todo um povo,

Vou tornar sagrado todo um povo.

Pinta, pai, a terra no meu corpo.

Poemas Ameríndios Poemas mudados para o português por Herberto Helder, Assírio & Alvim, 1997, p.,88.

4- As Metamorfoses

*Antes do mar e das terras e do céu, que tudo cobre,
um só era o aspecto da natureza no orbe inteiro;
Caos lhe chamaram. Era uma massa informe e confusa,
nada a ser um peso inerte, nela amontoando-se
as sementes discordantes das coisas desconexas.*

...

*Um deus, ou a natureza já mais benigna, pôs fim à disputa.
De facto, as terras separou do céu, das terras as ondas,
e dividiu o céu puríssimo da atmosfera espessa.*

p.35

...

*O fogo , a energia imponderável do céu convexo, pôs-se
a brilhar e fez para si um lugar no ponto mais alto.
Que lhe é mais próximo, pelo lugar e em leveza, é o ar.
A terra mais densa que eles, arrastou partículas maiores,
e o seu peso puxou-a para baixo. A água, fluindo à volta,
Tomou posse do último espaço e confinou o disco sólido.*

...

*Ordenou que as névoas se assentassem, ali as nuvens
E os trovões que perturbarão as mentes dos humanos,
E os ventos, que produzem coriscos junto com relâmpagos.*

p.36

...

*Nasceu então o homem. Este, ou o fez de semente divina
aquele artífice do universo, a origem do mundo melhor;
ou então a terra recente, separada há pouco do alto éter,
talvez ainda contivesse sementes do céu, seu parente, terra
que o filho de Jápeto, misturando com a água da chuva,
moldou à imagem dos deuses que governam tudo.*

p.37

...

*De súbito, todo o acto nefando irrompe nesta idade de metal
Menos valioso. Fugiram o pudor, a sinceridade, a lealdade,
E, no lugar destes, sucederam-se-lhes o logro, e a traição,
E as insídias, e a violência, e a criminosa paixão por possuir.*

p.38

...

*Agora, no mundo inteiro à volta do que Nereu ressoa,
tenho de destruir a raça dos mortais. Pelo rios infernais
que deslizam sob as terras na floresta do Estígio, juro:
Tudo temos de tentar antes, mas a carne incurável deve
ser cortada com a lâmina para não infectar a parte sã.*

p.40

...

*Já o mar e a terra não ofereciam qualquer distinção:
Tudo não era mais que mar, mar a que faltavam costas.
Um sobe a um monte, outro senta-se na curva barca
E maneja os remos no sítio onde há pouco lavrara.*

p.43

...

*O mundo fora devolvido. Quando Deucalião o viu, vazio,
as terras desertas, imersas num silêncio profundo,
rebutaram-lhe as lágrimas. E assim se dirigiu a Pirra:
«Ó minha prima, ó esposa, ó mulher, a única sobrevivente,
A quem me liga a mesma estirpe, a origem dos nossos pais,
que depois o leito a mim uniu e agora unem os perigos,
das terras, de todas quantas o nascente e o acaso vêm,
nós dois somos a população; o resto os mares possuem.*

p.45

...

*A deusa comoveu-se e proferiu este oráculo: «Saí do templo
E cobri a cabeça, despertai as vossas cingidas vestes,
E lançai para trás das costas os ossos da grande mãe»*

...

*Afastam-se, cobrem as cabeças e desapertam as túnicas,
e arremessam as pedras, como ordenado, para trás de si.
As pedras (quem creria se não o atestasse a antiguidade?)
começaram a largar a dureza e a rigidez, e, com o tempo,
a amolecer e, uma vez amolecidas, a assumir uma forma.
Depois, quando cresceram e uma natureza mais branda
lhes tocou, certa forma humana, ainda não muito clara,
podia perceber-se, mas como se esboçada em mármore,
ainda não acabada e parecidíssima com uma estátua a meio.
Porém, a parte deles de terra, impregnada de uma certa
humidade, transformou-se e passou a servir de carne;
o que era sólido e não podia dobrar-se torna-se ossos;
o que antes era veio, permanece com o nome de veia.*

p.46

...

Os outros animais, das mais diversas formas, a terra gerou espontaneamente, mal os raios do sol secaram a humidade remanescente. A lama e os ensopados pântanos incharam com o calor, e as férteis sementes das coisas, no fecundante solo nutridas, como se no útero da mãe, desenvolveram-se. E, com o passar do tempo, adquiriram determinada forma.

p.47

...

Pois quando a humidade e o calor atingem certo equilíbrio, eles concebem, e da união dos dois nascem todas as coisas. E embora o fogo combata a água, uma humidade quente tudo gera, e a concórdia discordante favorece a procriação.

p.47

Ovídio, *Metamorfoses*, trad.; Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Cotovia, 2007, pp 37/47.

5- A cabeça entre as mãos

«De Antemão»

*Tocaram-me na cabeça com um dedo terrificante
doce, Sopraram-me,
Eu era límpido pela boca dentro: límpido
Engolfamento,
O sorvo do coração a cara
Devorada,
O sangue nos lençóis tremia ainda:
Metia medo,*

...

p.9

*O leite circulava dentro dela,
É assim que as mães se alumiam:
que trazem para si o espaço todo
como
se dançassem,*

...

p.10

*Que lhe estendas os dedos aos dedos: lhe devolvas
o sangue, Como as estrelas duplas
duplamente
se dão força,
E fique assim_ astro grande estanque
cosido em sangue: e a luz
obturada,
E então no seu pneuma luminoso:
um astro cheio, Coração: astéria: carne
de olaria pulsando, O espasmo
da mão às vezes*

...

p.11

*A mão ateando a escrita que se desloca
brilha direita
Toca-te toda: tocas no chão
através dela, A terra
treme
quando lhe tocas, Tudo
se transmite e transforma,*

...

p.12

«Mão: A Mão»

*O coração em cheio
no corpo, Um sopro
no coração,
E a carne reflui toda,
Uma braçada alta,
Reflui
ao sorvedouro a água áspera,
Árdua meada de sangue
de mão a mão no escuro, Sob
a roupa que a lua
exalta,*

...

p.13

*e me
transforma, Quem
enterra um diamante e não sabe
que o enterra
em si, E fosse: pela costura
elementar: uma pálpebra
por cima de um aparelho de alucinação um
organismo de sonho,
Alguém que se deitasse
com um grito
dentro: e acordasse com esse grito
pela boca fora,*

...

p.14

*E os dedos atassem
e desatassem o som
nos orifícios_ música
ferramenta
a paixão,
Que fosse
de fôlego a fôlego, Qualidade
da coisa que se nomeia,
E tudo me abala
_O nome a encher uma pessoa
como a luz enche o vento,
Ou a ferida enche a lembrança,*

...

p.15

desse dardo: dessa pancada na cabeça

*cheia de sangue e sopro:
e desse
florescimento,
É uma arte em pé ardendo à vista,
Que se infunda na matéria
acerba
o lume, Um ofício:
a sua maravilha:
apavoram-me,
E na madeira
se lavrem a pulso os genitais: os membros:
o umbigo
e a garganta,
...
p.16.*

*O que nele se talha
em som escrito: órgão,
Mão que revolve a substância primordial,
Barro
fundamento, Que o hausto atenda à força
respirada
pela carne em poder,
O nó
coronário de uma estrela,
...
p.17*

Capítulo:«Todos os dedos da mão»

*As cabeças de mármore: um raio
as fenda, E fiquem
queimadas de dentro até à boca,
Ou uma faca lhes corte
as carótidas:
que as deslumbre
o sangue deslumbrante_ A garganta: se a faca
as encharca, Anéis de mármore
rude o pêlo
a auréola,
...
p.19*

*E a úlcera da boca no centro da máquina
circulatória: os braços_tudo
crispado como um sistema de astros,
A estátua é um pulmão dos pés à cara,
Devora
o ar levantado, A beleza é operatória,
Uma coroa da carne da cabeça como*

*se a juba lhe ardesse, De mármore,
Brecha anatômica para o soluço dessa
massa salgada_o medo: o temerário movimento
da dança:
a riqueza: o sono:
as voragens,
...
p.20*

*Estala o suspiro da lenha suada gota a gota,
Que lhe apura o corpo e o aprova,
Que o opavora,
...
p.21*

*Os braços arvorados acima do trono, Com um
rasgão luminoso
movido tudo
a uma potência orgânica de astro:
Astro
pleno
...
p.22*

*ardesse pelo meio, Os dedos:
uma estrela poderosa, Toco-te cheia
de fósforo
de sangue
de força eléctrica, A lua que é o fundamento,
O halo da tua onda
de oxigénio: de seda, Urdes a brancura
que te urde
o sono: que te acorda
em sobressalto atravessada
pelo relâmpagos. És o teu próprio nexo,
Toco-te apenas,
Suor:
...
p.23*

*O sangue bombardeado na loucura,
Do medo
ao modo de escrevê-lo, Entra
pelo papel dentro, Queima
tudo_os dias que se atrevem
no mundo: as massas de ouro:
...
p.24*

*acerbamente pontuado a fogo, A frase
a fala,
Ligado por veios punjentes ao grande
buraco da cabeça: à boca,
A cada poro que ao toque ilumina
os tecidos:
docemente os objectos: os animais
e a madeira, Calcinando
língua e dedos
até às unhas: o pêlo como pêlo
numa estrela_sobre a fronte, Ou os braços que
fulguram
como espadas no tronco,
...
p.25*

*tudo, As mãos: a cabeça
entre as mãos: a voz
entre o fôlego e escrita, Nas cavernas
do mundo
...
p.26*

*o sangue que trema na cama: a cama
que treme na casa: a casa
que treme, A paisagem arrancada
ao chão,
Furos de lume, Os tecidos do corpo,
Não é doce esta bolsa
de sangue, Que te adiantes: a cabeça
...
p.27*

*que raiz de espinho na testa por dentro se embrenhasse
_ através
de soluços: medo: carne
estrangulada_ até à leveza: à qualidade
diáfana
do sopro, Onde te concentras: tão
trémulo e translúcido:
tão
levantado como a chama que brota: flor
...
p.28*

*Tem-se medo do poder
da nudez,
A finura da carne: uma unhada
no coração:
o modo de fazer rodar o quarto:*

...
p.29

*e nunca mais se dorme, Toca-se
onde os pulmões se cosem à boca para gritar,
Às vezes tem-se o dom de fincar os pés na paisagem
em massa, Um feixe
desenfeixa-se no avesso_ estala
fora, Com que vozes se encontra a gente
quando
o pavor se faz música*

...
p.30

*Morre-se de alta tensão,
É o relâmpago de um troço avistado,
As voragens à força de janelas,
Ou é Deus que nos olha em cheio: dentro*

p.31

Capítulo: «Onde não pode a mão»

*por azougue da cabeça,
Brilhas pela testa acima,
Ceptro: potência_ ah sempre que o chão crepita
dos charcos de ouro,
E no corpo trancado a veias
e nervos: o sangue que se afunda e faz tremer
tudo, Tocas
com um arrepio de unha a unha
o mundo, Pontada
que te abre e aumenta
ou
_ onde se um troço dessa massa
intestinal: e como respirada: às queimaduras
primitivas_ Boca:*

...
p.33

*Com uma chaga na camisa: grita,
Há alguém que grita com uma imagem
em combustão saída
do corpo: como
a parte de fora de um planeta,*

...
p.35

*dos dedos
enredados em qualquer parte*

da matéria
tremenda sob os dedos, A matéria que mata
por fogo ou afogamento,
E na garganta como o ar faz o som
a morte faz um grito:
um estrangulamento, O gás brilha muito:
a água brilha:
no interior de tudo brilha tanto
o medo
...
p.36

da metáfora
das coisas, Um pouco de acrescento
manual ao raio que destroça
a mão, Ou engolir no tubo assoprado
tanto
do ar do fundo, Há que ser
ferramenta de música

p.37

Capítulo: «Demão»

Retorna à escuridão
o rosto: entre centelhas, Ficasse tão maduro quando
de te tragar
estremecesses, Que o animassem
os elementos: um interior: um limite do mundo,
E se afinasse como
um galho de marfim
cheio de lume, Que fosse um instrumento
de crescer na terra: um golpe
nela, A braço,
Com a mão coroada,
Até à bolsa com a lua dentro
No ovo está o astro, Se pelos dedos
nesse rosto
te plantasses todo na riqueza do sono,
...
p.39

E a madeira respira mais rápida,
E uma grande massa orgânica magnífica
Cercada de membros
Como um homem,
Essas pinças na cabeça entre a meninges
Extraindo
Uma estrela, Os canais luminosos da cabeça
Iluminam-te todo, iluminas-te

*Quando se arranca a língua e há um soluço da fala,
Levantas-te soberbamente
ao rosto, Como a vara
do vèdor fica acesa*

p.40

*O barro violento, A manobra
das vozes, Fechas os olhos: e as
coisas não te vêem,
As mãos brilham-te abertas,
A morte aumenta a cara*

p.41

Herberto Helder, *A cabeça entre as mãos*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1982.

6-Implorando o sopro (Zunhis)

*Implorando o sopro do ser divino,
o sopro que dá vida,
o sopro de muita idade,
o sopro das águas,
o sopro das semente,
o sopro da fecundidade,
o sopro da abundância,
ó sopro do poder,
o sopro da força,
o sopro de todas as espécies de sopro,
pedindo o seu sopro,
inspirando o seu sopro no calor do meu corpo,
incorporo o seu sopro
para que vivas sempre luminosamente.*

Poemas Ameríndios Poemas mudados para o português por Herberto Helder, Assírio & Alvim, 1997, p.,
74.

Relativamente à questão da mulher ser elemento primitivo:

Nas dualidades Varuna-Mitra, Úrano-Zeus, Sol-Lua, Dia_Noite.

p.16.

Nas questões dos rituais agrários:

Os índios do Orenoco confiavam às mulheres o cuidado de semear e plantar, porque «assim como as mulheres sabiam conceber e parir, as sementes e raízes que plantavam davam frutos mais abundantes do que quando plantadas pela mão do homem.

p.123.

entre os babilónios, o oceano e o mar são a dupla encarnação do caos cósmico.

p.124.

encontrou-se, em Susa, a mais antiga imagem da Grande Deusa, da Grande Mãe

p.124.

É a rainha do céu: uma pomba representa-a, é também imperatriz do inferno, de onde sai de rastros e uma serpente a simboliza. Manifesta-se nas montanhas, nas florestas, no mar, nas fontes. Por toda a parte ela cria a vida; mata-se, ressuscita. Caprichosa, luxuriante, cruel como a Natureza, a um tempo propícia e terrível, reina por toda a Egeia, a Frígia, a Síria, a Anatólia, toda a Ásia Ocidental. Chama-se Istar na Babilónia, Astarté entre os povos semíticos, Reia, Geia ou Cibele entre os Gregos; encontramos-la no Egipto com os traços de Ísis

p.133.

Simone de Beauvoir, *O segundo sexo. Os factos e os mitos*, vol.I, trad; Sérgio Milliet, Quetzal Editores, Lisboa, 2009.

Com a boca a espumar e revolvendo os olhos em todas as direcções, sem saber pensar direito, e dominada por Baco, não a persuadiu o filho. Agarra-lhe o antebraço esquerdo, apoia o pé no flanco desventurado e desarticula-lhe o ombro, não pela sua própria força, mas pela destreza que o deus infundira em suas mãos.

Do outro lado actuava Ino, dilacerando as carnes. Antónoe e o bando todo das Bacantes assenhoreavam-se dele. Por todos os lados se erguia um clamor: ele gemia com o alento que lhe restava, elas soltavam gritos de triunfo. Levava uma o braço, outra um pé ainda calçado. Desnudavam-se as costelas dilaceradas pelas unhas. Todas as mãos ensanguentadas das carnes de Penteu atiradas como quem joga à bola.

Jaz o corpo espalhado em pedaços, parte sob abruptos rochedos, outra parte na folhagem da floresta profunda, sem que seja fácil procurá-lo. A mísera cabeça que coube à mãe agarrar com as mãos, espetou-a ela na ponta do Tirso e leva-a pelo meio de Citéron, como se fosse um leão das montanhas, deixando ficar as irmãs nas danças das Ménadas. Avança jubilosa com os malfadados despojos, a caminho destas muralhas, invocando Baco como companheiro de caça, como colaborador na perseguição, como o que lhe outorgou o triunfo. Mas de lágrimas é o troféu que lhe leva.

Eurípedes, “*As Bacantes*”, introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, edições 70, 1998. pp.91-92. L.1122-1148.

