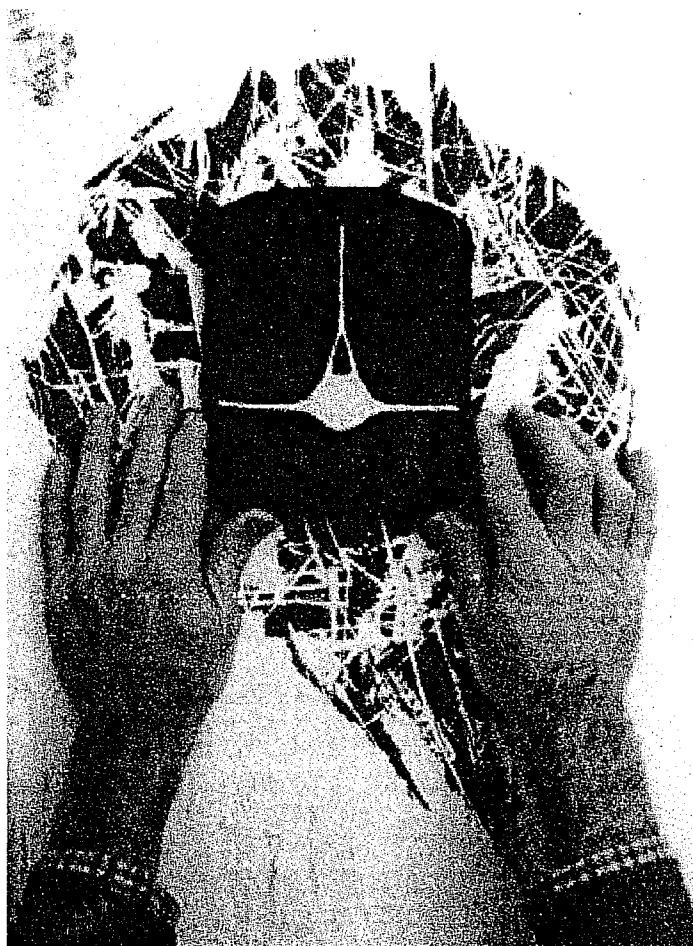


MARIA MANUELA ALVES DA CRUZ

3
DM
CRUZ/M.1

Corpo – Desejo – Corpo

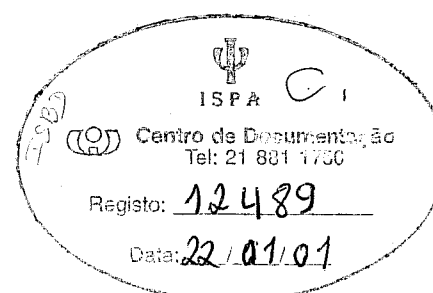
NA OBRA DO PINTOR SURREALISTA VESPEIRA



INSTITUTO SUPERIOR DE PSICOLOGIA APLICADA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

1999



DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO INSTITUTO
SUPERIOR DE PSICOLOGIA APLICADA PARA
EFEITOS DE OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM
PSICOPATOLOGIA E PSICOLOGIA CLÍNICA.

Reg. 12489
Instituto Superior de Psicologia Aplicada
BIBLIOTECA

ORIENTAÇÃO:

CARLOS AUGUSTO AMARAL DIAS, PROFESSOR
CATEDRÁTICO DA FACULDADE DE PSICOLOGIA E
CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE
COIMBRA E DO INSTITUTO SUPERIOR DE
PSICOLOGIA APLICADA.

AGRADECIMENTOS

Neste processo doloroso e grato de conhecimento, gostaríamos de deixar expresso o nosso sincero agradecimento aos que nos permitiram pensar os pensamentos sobre o vértice estético.

Ao Instituto Superior de Psicologia Aplicada onde nos tornámos investigadores do mundo interno.

À JNICT - Junta Nacional de Investigação Científica, recentemente extinta, por nos ter concedido a bolsa – Programa Praxis XXI, que permitiu a consolidação deste projecto.

Ao Professor Doutor Carlos Amaral Dias, nosso Mestre desde alguns anos, pela capacidade de tolerância, pela atenção e saber com que nos orientou e ensinou o espaço interno.

Ao pintor Vespeira pelas cumplicidades, pela disponibilidade, e pela qualidade de pensamento que nos permitiu.

Aos meus pais que me ensinaram a ver e ao meu filho pela paciência e compreensão.

Aos meus pacientes com quem aprendi a mudar de vértice.

MARIA MANUELA ALVES DA CRUZ (1999). CORPO – DESEJO – CORPO NA OBRA DO PINTOR SURREALISTA VESPEIRA

RESUMO: A Dissertação sobre Corpo – Desejo – Corpo na obra do pintor surrealista Vespeira, integra uma fundamentação conceptual sobre o conceito de Arte (Capítulo 1), sobre o Pensamento Simbólico (Capítulo 2) e sobre o conceito de Corpo no Espaço Simbólico (Capítulo 3). Integra também uma fundamentação teórica sobre as problemáticas do Desejo (Capítulo 4) e as teorias da Estética (Capítulo 5) e os desenvolvimentos das Teorias Psicanalíticas sobre a Arte (Capítulo 6), assim como a fundamentação da investigação em Psicanálise e nomeadamente da Entrevista (Capítulo 7). Integra igualmente uma entrevista ao pintor (Capítulo 8) e finalmente as Conclusões (Capítulo 9).

Através da entrevista e da obra pictórica o autor procura estudar os invariantes (Bion) na obra do pintor, elementos responsáveis pelo aspecto inalterado da transformação que o pintor realiza na tela, elementos comuns a todas as formas e que estão em conjugação constante entre si.

Conclui-se que o pintor ao criar objectos parciais que a conjugação constante transforma em todos formais põe em evidência o objecto combinado – pai e mãe – e o desejo é a força de coesão que mantém o elemento de pura singularidade num conjunto coerente de coloração sexual.

O objecto de desejo colmata a falta impressa de origem e sob o signo da carência e da falta o pintor repõe o desejo com os traços de Eros.

A compulsão à repetição das mesmas formas comporta uma imbricação das pulsões de vida - Eros - e das pulsões de morte - Thanatos -, repetição ligada ao automatismo e ao surrealismo que o domínio de Eros faz escapar à dor do desamparo e o pintor aprende na experiência, ensaia a separação e restaura os objectos internos e as relações objectais.

Palavras chave: Corpo, Desejo, Invariantes, Objecto Combinado, Compulsão a Repetir.

MARIA MANUELA ALVES DA CRUZ (1999). BODY – DESIRE – BODY IN THE SURREALIST PAINTER VESPEIRA

ABSTRACT: The dissertation is about Body – Desire – Body in Vespeira's surrealist work, is composed by a conceptual formulation of Art (Chapter 1), models and explanatory theories about Symbolic Thought (Chapter 2), and about Body in Symbolic Space (Chapter 3), Desire's theories, Aesthetic and Psychoanalytics Theories of Art (Chapter 4, 5, 6). Psychoanalysis investigation and Clinical Interview (Chapter 7), an Interview with the painter (Chapter 8) and the Conclusions (Chapter 9).

Through the interview, the author analyses the invariances (Bion) in the painter's work, elements common in all the forms which were in constant conjunction.

The painter creates partial object which put in evidence the object combined (bizarre) – father and mother – where desire is the cohesion.

The object of desire replaces the original absence and by the sign of necessity and absence the painter restores the desire with Eros face.

The repetition compulsion of the same forms has an imbrication between the life-instinct, Eros, and death – instinct, Thanatos, repetition connected to the automatisme and to the surrealisme, but the Eros dominance colmated the absence of the object and the painter learns from experience, prepares the separation of objects and repairs the internal objects and the objectal relations.

Key words: Body, Desire, Invariances, Object Combined, Repetition Compulsion

CAPÍTULO 4

O DESEJO

4.1- Da dialéctica do desejo	53
4.2. Da necessidade ao desejo	55
4.3. Da falta ao desejo	58
4.4. O estranho objecto do desejo	64

CAPÍTULO 5

A ESTÉTICA

5.1. Espiritualistas e materialistas	70
5.2. A emoção estética	74
5.3. O conflito estético	77

CAPÍTULO 6

A PSICANÁLISE E A ARTE

6.1. Freud e a arte	81
6.2. A arte e os objectos internos	85
6.3 Arte e posição depressiva	90
6.4. O valor social da arte	98

CAPÍTULO 7

METODOLOGIA

7.1. A Investigação em psicanálise	103
7.2. A importância da entrevista	106

CAPÍTULO 8

ENTREVISTA AO PINTOR SURREALISTA VESPEIRA

8.1. A Infância	117
8.2. A Escola António Arroio/ Café Hemínius	124
8.3 .A Escola de Belas Artes	128
8.4. O Neo-realismo	134
8.5. O Surrealismo	136
8.6. Período abstracto	162

CAPÍTULO 9

CONCLUSÕES	180
------------------	-----

POST-SCRIPTUM	185
---------------------	-----

REPRODUÇÕES	191
-------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	218
--------------------	-----

“ A palavra procura a cor
na viagem perigosa
os olhos abrem
asas fugidias de ecos
os dedos carícias
violentam as mãos
E a chuva tece
Uma música violenta”
(Vespeira)

INTRODUÇÃO

«Pintar é o verbo amar.»

«Não guardes para amanhã o amor que podes fazer hoje.»

(Vespeira)

Desde sempre o homem se fascinou com a aventura da criação artística. A arte é uma das constantes da vivência humana e tem para o homem uma função de alienação num universo equivalente ao sonho e ao desejo. No começo foi a emoção. Diz Bion que nada há na inteligência que primeiro não tenha estado nos sentidos, é esta passagem do sensório sensível ao estético artístico que é a caminhada do artista. A Psicanálise deu um valioso contributo para a compreensão deste fenómeno humano. Freud, interessou-se pela psicobiografia de alguns artistas e acreditava que a obra do artista incorpora conflitos e fantasias inconscientes e que o artista cria de acordo com os seus desejos um mundo de fantasia que ele sabe que só em parte é real.

Para Meltzer (1990) o artista representa na sua obra, tal como nos sonhos, todo o processo de relação com os seus objectos internos incluindo o ataque e a reparação, o que provoca uma relação rítmica de objectos integrados ou fragmentados processo que envolve grandes ansiedades persecutórias e depressivas. A arte reflecte o triunfo da luta pela integração, e nesta luta, característica da posição depressiva, a arte surge como terapia para o artista.

Klein (1975) enfatizou um processo auto terapêutico mais sistematizado de elaboração dos conflitos infantis que ocorre com os objectos internos. A obra de arte é reconstrução não apenas do objecto total independente, mas também do objecto parcial, o seio. A arte é um meio de levar a cabo este processo introjectado numa atmosfera de segurança externa igual à segurança da criança no espaço reduzido dos braços da mãe.

É através do trabalho feito com as mãos, com o corpo e os olhos que, o pintor, chega ao espírito das coisas, e a pintura tal como o sonho lida com o visível para chegar ao invisível. Como no dizer de Malebranch, o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, e na sua inspiração, o artista respira de ser, daí a arte ir sempre à frente da ciência.

O crescimento da consciência estética do homem espelha a evolução da mesma na sua transformação dos actos em fenómenos, no seu movimento global do antropomorfismo à compreensão da natureza, e da posse e exploração à responsabilidade pelo mundo. A psicanálise descobre que a criatividade é impossível para o self, a musa, a inspiração, o verso não predito de Milton, toda a criação de beleza sobrevem como que num sonho e é uma função dos objectos internos, reflecte a luta no indivíduo entre as sensibilidades estéticas e as forças do mal (Meltzer 1990). Meltzer vê o conflito estético como um problema interior/exterior, em que a apreensão do belo contém também a apreensão da possibilidade da sua destruição.

A função da arte é de filtrar e modificar os conflitos em murmúrios amorosos, num processo de construção do objecto artístico, o objecto aglomerado. Criando espaços e problematização o artista pensa as origens, pensa os pensamentos à procura de pintores, pensa o problema da humanidade e do humano e o artista comove-se com os males do mundo. O corpo transfigurado e a ideia de ciclicidade e de eterno recomeço, revelam o medo da perda e surgem como forma de superar o temor do tempo, como tentativa de recordar o começo.

Ao privilegiarmos no nosso trabalho o vértice estético, o nosso interesse de aprender

com esta experiência não se fica só pela obra artística, já que o psicoterapeuta trabalha também ele com o estético. Se o pintor inscreve emoções, sensações, respirações no palco da tela, também o psicoterapeuta na sua prática clínica inscreve sentidos ausentes, no palco interno do seu paciente para que este possa pensar os dramas humanos da sua condição de vida, e para que em cada sessão os fragmentos da associação livre levem à criação de uma melodia.

O artista ao emprestar o corpo ao mundo transforma o mundo em pintura, com o seu corpo e as suas mãos lida com o visível, mas como todo o visível está preso ao invisível (Novalis) assim, ele dá unidade de significação aos conteúdos dispersos. Também o psicoterapeuta lidando com o visível da queixa visa o invisível, dá nome e significação aos conteúdos dispersos e inomináveis. É pelo processo de simbolização que reunindo a invariante e as suas variáveis permite interpretar e dizer que há sentido, há sentidos e mais sentidos.

A tentativa de encontrar no quadro a contribuição do pintor é a mesma tentativa do psicoterapeuta de encontrar no paciente ali presente, tudo isso que é neutro e que só pode ser visto, só pode ser percebido se este fôr capaz de ver com outros olhos se fôr capaz de usar o vértice estético. Toda a relação, quer a do pintor com a tela, quer a amorosa, quer a terapêutica, é sempre uma relação estética, onde a metáfora ajuda à transformação, num processo de contínuo desnudamento para a beleza da verdade e da subjectividade, verdade que é sempre bela, por mais agreste que seja. Verdade que o cientista também procura, não escudado pela lei teórica ou estatística, mas sem memória, sem desejo e sem compreensão. O modelo estético privilegia o imaginário, está em função de um vértice que aumenta a capacidade de percepção e de sensibilidade. O pensamento artístico é criador pela emoção que tem dentro, e o artista cria, sendo e usando a linguagem de arte do ser e como todo o criador está dentro do que cria.

Neste trabalho, procurámos estudar os invariantes na obra pictórica do pintor surrealista Vespeira. Artista da fragmentação e do objecto combinado, a sua pintura atinge

uma grande versatilidade e criatividade. Auto didacta, nunca teve uma aula de pintura, atravessou várias correntes: neo-realismo, surrealismo, abstraccionismo geométrico e lírico, e ancorou definitivamente no surrealismo. A sua obra dá testemunho de um itinerário artístico próprio, a par de outros artistas modernos.

Neste trabalho usámos o referencial psicanalítico, e como instrumento a entrevista na qual o pintor fala da sua obra e da sua vida para estudarmos os invariantes da pintura de Vespeira.

CAPÍTULO 1

A ARTE E O MUNDO

« O que eu tento traduzir-vos é mais misterioso, incrusta-se nas próprias raízes do Ser, na fonte impalpável das sensações.»

(Cézanne)

1.1 - Dos sentidos da Arte

A arte é, no seu sentido expressivo, um reflexo da vida, muito embora ela pareça como na arte moderna, tão afastada e tão pouco inteligível. A arte tem os seus próprios caminhos traçados menos pela personalidade dos artistas que pela força dos problemas internos de expressão quer picturais quer de outro qualquer género, caminhos que, evoluem de acordo com a conjuntura histórica e o momento evolutivo da própria arte.

Como tudo que é humanamente vivo, a Arte, está sempre em constante transformação, e em cada época teve de lutar para se impor contrariando os hábitos do gosto. No impressionismo assistimos a uma espécie de revolução, tanto na técnica como na estética, que preparou novos caminhos. O cubismo recusou a cor e a atmosfera tão

exaltadas pelos impressionistas e paisagistas. O surrealismo com a sua poética exploração do imaginário, contribuiu para um arte menos fiel ao real.

Do tempo das cavernas à actualidade, a Arte parece ser uma necessidade de realização e de contemplação. Desde sempre, o homem se maravilhou com o génio criador do artista e se interrogou sobre os alicerces em que se funda esta actividade do sentir e da expressão humana. Contudo, ainda nenhuma teoria conseguiu explicar a genialidade criativa de artistas como Picasso, ou Mozart.

Apesar de algumas obras de arte continuarem a ser apreciadas em épocas posteriores à sua realização, as tentativas para explicar o que faz com que determinado objecto seja considerado uma obra de arte, foram sempre parcelares e insatisfatórias. O discurso da validade artística e dos seus objectivos tem variado com o tempo e com a pirâmide cultural de onde surge e se insere esse mesmo discurso.

Das pinturas do Paleolítico à pintura moderna, a arte foi sofrendo transformações não só em relação à sua expressão como à maneira com é entendida e apreciada pelo homem. O artista do paleolítico pintava nos tectos das grutas, normalmente superfícies em abóbada, aproveitando as características naturais da superfície das paredes, conjugava ambiente real com ambiente criado. Estas grutas sagradas eram, provavelmente, palco de danças rituais, e as cenas pintadas representavam animais copulando o que sugere uma magia reprodutiva ligada ao mito da criação.

Para Arnold H. Modell, M.D. (1973), a arte paleolítica constitui uma prova de um salto quantitativo na capacidade mental que estabelece a superioridade adaptativa do *Homo Sapiens*, para quem a arte exercia uma função mágica religiosa essencial à vida em virtude da proximidade da morte que rondava a sociedade primitiva. Na pintura das cavernas a vida é tanto criada como destruída. A arte rupestre funciona como ilusão criadora, fantasia que oferece através da representação simbólica do domínio das forças elementares da vida e da morte. A acção sobre o animal simbólico influenciava o animal real criando um mundo que não distinguia diferenças entre símbolo e objecto, um mundo

criado de acordo com desejos onnipotentes. O mundo mágico tem por detrás o desejo onnipotente da criação.

A Psicanálise deu uma contribuição valiosa para um melhor entendimento do fenómeno humano da Arte. Em Totém e Tabu (1913) Freud demonstrou o relacionamento do homem primitivo com o meio ambivalente, meio que propicia o ciclo de criação e morte, daí, a necessidade de refazer o que foi destruído, e o homem repara o dano causado às vítimas na caverna. Como observou Freud o que era público na sociedade primitiva sobrevive no mundo interior do homem na sociedade moderna, o público tornou-se privado.

Para Freud, o pensamento mágico exercia funções analógicas nos sintomas neuróticos e nas primitivas instituições sociais. Para Arnold H. Modell, M.D. (1973) o pensamento mágico não era apenas uma categoria formal de pensamento mas constituía um modo básico de relacionamento do ego com o ambiente humano e inanimado.

Dino Formaggio (1985) diz-nos que na Grécia, o termo originário para a arte era *techne* e estava relacionado com a ideia de construir, de produzir com habilidade. Homero acrescenta-lhe prontidão de espírito, artimanha e artifício. O poeta, no seu hino a Hermes, refere-se à hermeticidade da arte e à sua função metamórfica. Diz-nos Homero que Hermes foi concebido numa gruta habitada por Maia, ninfa de cabelos anelados a quem numa noite profundíssima, o supremo Zeus desceu a amar em segredo.

«Mas é ligando-se a Eros que Hermes entra, mais clara e especificamente nos caracteres da mediação real e criadora, imaginária e da técnica artística, como modelação metamórfica do mundo. Eros apresenta-se como signo a Hermes através do pai, Poros. Poros seria a via, filha da inteligência, e, ao mesmo tempo, o caminho de um devir universal que contém em si a cilada das estradas e a tendência para a realização, e para o complemento. Ataca, astuto como Hermes, e gera furtivamente Eros procurando Pénia, a mendiga dos banquetes, a penúria, a pobreza, a necessidade. O novo deus aventureiro que nasce desta união oscila entre a indigência da mãe, a necessidade em busca de

estratagemas e de sustento, e a astuta agressividade espermática e criadora do pai, viajante aventureiro. Assim nasce a Arte, a geração dos filhos e das obras, rica de necessidade e de aventura. Aqui, por intermédio de Eros, Hermes coloca-se nas origens da vida, como vida do mundo e vida das obras. Segundo uma certa tradição, o próprio Eros teria sido gerado por Hermes (mas já Poros é um dos caracteres de Hermes). O complemento e a totalidade são a finalidade do seu caminhar e da sua acção. A arte persegue a realização e complemento de todas as experiências, no seu fluir precário»(Formaggio, 1985, p. 24).

Nocturnidade, estratagema, clandestinidade eram já características herméticas da arte. «A noite é, um outro mundo, uma dimensão de espantosa e perigosa liberdade, plena de revelações e de ciladas, uma experiência solitária em que se aperfeiçoa, pelo estado de alerta, o sentido de atenção e de vigilância, e explode a imprevista invenção de todos os fantasmas e da imaginação. A alma do artista conhece, por vezes de um modo dramático, esta noite cheia de espera de Eros e de furtos, de fantasmas flutuantes. É a noite hermética, que se confunde com a noite da gestação e com a noite da morte»(Formaggio, 1985, p. 25).

Homero apresenta-nos Hermes como um imenso sistema sínio, um fantástico universo onde cada traço é uma parte vital de um complexo significativo. A arte parece ser constituída por conjuntos de sentido, em organização sínica, onde é possível identificar um universo de significados que se reflectem em significações teóricas e simbólicas. Contudo, é com a descoberta de Freud da linguagem simbólica inconsciente, e sobretudo com o emergir das teorias psicanalíticas da relação de objecto, que, se começou a abrir uma clareira neste universo de significações.

É pela emoção que contém que a arte é criação e transformação, o artista plástico tal como o poeta é um contentor e um transformador dos conteúdos emocionais. É a memória do caos original das sensações que é a fonte de onde sai algum do material criativo dos artista criadores. Diz Caeiro:

«Sou um guardador de rebanhos.

O rebanho é os meus pensamentos

E os meus pensamentos são todas as sensações.

Penso com os olhos e com os ouvidos

E com as mãos e os pés

E com o nariz e a boca.»

1.2 - Arte e Ciência

O conceito de Arte referindo-se à perícia e à expressão do imaginário como hoje o definimos só se encontra nos finais do Séc. XVIII, e surge relacionado com o aparecimento da classe média e com uma tradição profissional nas Belas Artes.

Nas cidades italianas do renascimento os artistas provinham da tradição artesanal, adquiriam com os mestres consagrados a mestria sobre toda uma série de convenções picturais, de pose, de anatomia, de domínio do claro-escuro e da perspectiva que lhes ensinavam a pintar a *verdade*. Aclamados homens de génio e frequentemente ligados às artes e à ciência, deixavam o seu nome ligado às obras e a Escolas que continuavam o seu estilo. Muitas vezes sustentados e protegidos pelos chefes da Igreja ou pelos homens poderosos de cada época, estes artistas eram preparados para pintar o mundo do ponto de vista da classe que serviam. Só raras excepções desafiaram esta aprendizagem rompendo com estas convenções.

O modernismo pode ser visto como uma ruptura, sendo Cézanne um pintor pioneiro, que ao recusar a perspectiva refaz de uma forma inovadora o espaço pictural. A partir de Cézanne os pintores modernos deixam de reproduzir o mundo externo, e pintam formas da área da experiência subjectiva.

O centro da grande Arte é agora o imaginário. Este apelo ao imaginário parece

decorrer de uma necessidade que tem que ver com a própria inserção no mundo, tão essencial quanto a verdade para uma plena integração do real. Longe do significado mágico das pinturas do Paleolítico, a modernidade reconheceu na Arte uma função transformadora do mundo e das experiências do real, ao mesmo tempo que reconheceu no trabalho do artista um processo cognitivo de modificação e de expressão de experiências do mundo que pretende atingir o espectador (Barbosa, 1995).

As grandes obras de Arte exigem uma longa aprendizagem e um considerável esforço mental não só para serem realizadas, mas também para serem apreendidas. O prazer que elas proporcionam envolve uma profunda implicação existencial com o mundo, com o real e com a vida, e está ligado à gratificação vital que o cientista tal como o artista tão bem conhece após o árduo esforço de realização.

Se a arte contém o mundo, o mundo contém a arte, ela é, a par da ciência, uma actividade de inserção e de apreensão do real, uma forma de conhecimento onde o imaginário (como verdade metafórica) desempenha função equivalente à da verdade da ciência experimental, ou à maneira de Baudelaire ela é a imagem da vida em constante mutação.

« Aos olhos do artista, as coisas são, em primeiro lugar, o que podem passar a ser num domínio privilegiado em que escapariam à morte - mas onde, por isso mesmo, perdem uma das suas características: na pintura, a verdadeira profundidade, na escultura, o verdadeiro movimento. Toda a arte que pretende representar implica um sistema de redução. O pintor reduz todas as formas às duas dimensões da tela, o escultor todo o movimento, virtual ou representado, à imobilidade. (...) Para que a arte nasça, é necessário que a relação entre os objectos representados e o homem seja de uma natureza diferente da imposta pelo mundo.(...) Mas artista e não - artista encontram-se muitas vezes num domínio equívoco, o do sentimento» (André Malraux, s/d, p. 25).

O enunciado Kantiano da *finalidade sem fim da Arte* remeteu-a para o lugar do lazer,

colocando-a numa posição inferior á da ciência, essa sim indispensável à compreensão e evolução do mundo. O positivismo, paradigma científico do Séc. XIX, dificultou o lugar para a arte e para toda a esfera do imaginário, ao absolutizar a noção de verdade, e, ao atribuir ao cientista um papel de observador racional dos espectáculos do mundo.

«O universo concentracionário do positivismo e do neo-positivismo fez arriscar a alguns homens da ciência a perda da audácia criadora. Presa no mito da demonstrabilidade, a construção hipotética estrangula-se a ela mesma na necessidade da sua verificação. Dado ao homem o poder de criar, imagem-sempre-mãe, a ele, ele mesmo lho tira, no afã de medir o que em si gera. A construção do real, diálogo sempre renovado entre representação e experimentação, fica deste modo ameaçada, já não pela certeza, mas pela garantia falsificável (mensurável) da própria hipótese. Se um dos “segredos” de Popper foi seguramente este, a saber, o de construir uma outra via para a ciência, que é o de se refutar a si própria para se reconstruir a si mesma, o outro dele proviria ainda; ao mostrar que a verdade não é adiada pelo conhecimento/desconhecimento, mas que aquele é sempre uma aproximação à verdade. Popper sem se dar conta introduz um novo paradoxo pela hipótese demonstrada/falsificável. A ciência não é mais o que mostra, e muito menos o que demonstra (Descartes), mas a que esconde o que mostra, mostrando o que se esconde. O manto diáfano da fantasia não esconde afinal a crueza da realidade, mas permite à realidade ver-se e ser vista» (Amaral Dias 1988, p, 21).

Assim, a ciência moderna postulou múltiplas concepções do conhecimento, abriu-se à noção de razão imaginante e permitiu ao homem a audácia da criação, tornando-o um construtor de modelos do mundo, já que, «a expressão do que existe é uma tarefa infinita» como diz Merleau Ponty (1960).

Doravante, ao falar de *criação científica*, o homem da ciência moderna dá cada vez mais relevo ao papel da imaginação e da intuição na formulação das suas hipóteses experimentais e no seu trabalho de interpretação do real. A *verdade* deixou de ser algo pré-existente que o cientista se limitava a descobrir, para ser um modelo de compreensão

concordante com os dados da experiência disponível num determinado momento. Assim, à noção de modelo acrescenta-se a noção de *criatividade*, e a arte começa a impor a sua validade e a ocupar o lugar de visão alternativa do mundo, consequência de um saber, concebido pela experiência.

«O conhecimento pós moderno será mais formativo que informativo, tanto na contemplação como na transformação do mundo, criador e não destruidor da competência social dos não cientistas, um conhecimento envolvido emocionalmente no alargamento e no aprofundamento da conversão da humanidade»(Boaventura Sousa Santos 1990, p.134). Sousa Santos defende uma interacção mais profunda e tolerante entre processos cognitivos e processos não cognitivos, entre ciência e emoção.

Também a ciência psicanalítica disso é paradigma. «Se o processo analítico fosse por absurdo redutível a um processo de investigação pura, aonde o analisando acesse a uma reconstrução histórica do seu passado, isto é, se a Psicanálise fosse apenas uma “cirurgia da alma” destinada a levantar reminiscências reprimidas, então seguramente que o lado estético do processo analítico seria dificilmente compreensível. (...) Por isso, o analista, tal como o artista, deve olhar para a sua prática (onde o envolvimento sonoro e musical da palavra, a função dramática da interpretação, a pictórica da imagem e a organização poética do discurso se sinalizam como linguagem comunicativa) como um limite ideal da procura da verdade. Aí, onde se encontram sonhos e palavras, silêncios e linguagens, o analista cria, pela presença poética que propõe, uma dimensão outra da comunicação, aonde, tal como a Fénix renascendo das cinzas, o analisando renasce para si e para dentro de si, na infinita interrogação do imaginário» (Amaral Dias, 1994, p.28).

Na modernidade, Arte e Ciência são aceites como visões distintas e complementares do mundo. Há na arte uma noção analógica e aproximada da «*verdade estética*», onde a noção de verdade ou de cognição substitui a noção de belo como parâmetro definidor da obra de Arte (Barbosa,1995). Ao longo dos tempos a noção de verdade também ela própria se transforma, as verdades de Ptolomeu e Copérnico

tornaram-se falsidades científicas, contudo, as falsidades dos universos imaginários da Odisseia, de Guernica, continuam com validade histórica e estética. «*A arte é a mentira que nos permite aceder à verdade*» diz Picasso. É pela imaginação que o artista transforma e apreende o visível e o invisível dos fenómenos do mundo.

«Por *Ficção ou Universo Imaginário* não entendemos algo que seja *contra a realidade*: ou seja, algo que se inventa por fraude com o intuito de fazer passar por verdade aquilo que o não é. Antes se deverá entender como algo que se imagina, se modela ou se recria, precisamente para dar a entender melhor a realidade. A evolução semântica da palavra *ficção* promove-a, digamos assim, de um sentido ético pejorativo a um sentido *ôntico*: e, enquanto *IMAGINÁRIO*, ela cauciona um funcionamento particular de semiose artístico-literária, ascendendo ao estatuto de reconstituição *sígnica* de um evento real ou fictício» (Barbosa, 1995, p. 37).

Assistimos em todos os ramos da ciência moderna a um interesse cada vez maior pela intuição, e pela linguagem artística. Freud, com a teoria Psicanalítica veio dar luz às trevas da criatividade, ao descobrir uma linguagem simbólica na linguagem nocturna dos sonhos, extensível à linguagem diurna da Arte.

«A paixão pelo imaginário, partilhada por analistas e por artistas, é afinal a essência mesma da atitude analítica. Por ela o analista se inclinou na escolha de uma profissão impossível. Por ela e em nome dela, quotidianamente o analista cria na êxtase relacional essa obra de arte, pela qual viver é criar e criar é viver. Se o artista escreve, pinta ou cria música, o analista inscreve e escreve no interior do seu analisando a significação compreensiva do psiquismo. Não na água, mas no tumulto imenso e belo do conflito e da vida interior» (Amaral Dias, 1986, p.28).

A Psicanálise começou pela arte da linguagem verbal, a palavra como expressão do não - dito e do interdito. Contudo, já que no dizer de Ramos Rosa «...*O inverno impregnou a madeira da linguagem e todos os seus flexíveis territórios*», a Psicanálise, tal como os

poetas modernos, interessa-se por outras linguagens, para que as palavras não se esgotem nem esgotem a multiplicidade do sentido.

Diz Henri Michaux: *«Estou farto da poesia! É o parente pobre de todas as artes... silenciosa e sem eco... o verbo é apenas uma alusão... Os artistas que trabalham com as suas mãos são bastante mais felizes... O objecto que criam possui um corpo visível, palpável; é um eco... Qualquer coisa de concreto que sai de nós, nos responde... O poema é mudo, não nos transmite nada. Só as artes plásticas têm um eco imediato. O que se cria com as mãos está fixado, existe realmente, evidente. É essa a razão porque pinto».*

1.3 - A arte como conhecimento do mundo

A Arte é uma nova via de conhecimento, ela é primeiro que a ciência uma actividade metafísica própria do homem. Enquanto a ciência manipula, a arte habita. Esta redime e anula pelo sublime o nada da existência humana e a queda no abismo do esquecimento. Diz Nietzsche na *Origem da tragédia* (1872/1994) que o conhecimento se revela misteriosamente e é pelo nascimento da Arte que o homem sai do êxtase mortal e passa à acção através desta praxis libertadora.

Para Adorno (1970), a Arte surge como lugar de encontro de um eu *«em imersão contemplativa»* com um mundo. O cientista fala sobre o mundo, o artista fala dentro do mundo, é desta relação de empatia de (*em pathos*) que parece brotar o conhecimento artístico. E o artista não esquece a sua consciência de *«ser situado no mundo»*, já que é no experienciar que está o conhecimento. A sua subjectividade, a sua originalidade, o seu estilo, adveêm da sua relação totalizante de ser (no) e (com o) mundo. *«Eu sou a minha experiência»*, experiência que para Kierkegaard é a verdade. O mundo contém o outro, a nossa imagem reflecte-se no outro e a valoração e a capacidade que temos de nos transformar nasce deste confronto. No estar no mundo o mundo adquire sentidos e o sujeito à

maneira de Pirandello, torna-se *Um* e adquire uma noção de plural, eu sou muitos, *Um, nenhum, e cem mil*.

Para os chineses, a Arte era já uma reflexão sobre a natureza e o mundo. Assim, a pintura nasce do próprio pincel e do rigor da escrita sendo as técnicas artísticas o resultado de uma requintada simplificação. A arte é revolução na sua dimensão de conhecimento. O signo ao contrário das ideias não trai. Esta nova intencionalidade artística revela a negação de uma artisticidade naturalista ao mesmo tempo que exalta uma reflexão libertadora: a arte no seu vértice de conhecimento. É nesta radicalização da constituição em signos e na reflexão de uma nova figura da artisticidade que reside toda a força da arte a partir do *Barroco*.

O século do Barroco é também o século da ciência moderna, Kepler e Galileu exploram a profundidade do universo físico e das suas leis enquanto Caravaggio e Rembrandt procuram na problemática pictórica da luz, uma lei ordenadora não só dos fenómenos psicológicos mas também da infinitude do mundo e dos mundos infinitos. A Arte, ao caminhar para os infinitos universos dos signos, apreende a esfera da liberdade e, sem limites, distancia-se e deforma a beleza clássica num movimento de re-significações. Doravante, o importante são as relações entre os signos. Esta tendência sintáctica do acto artístico traduz a modernidade do seu movimento, onde a emergência do nada e do infinito surge como força libertadora e desdogmatizante.

É no romantismo que o conhecimento artístico adquire toda a sua força explosiva. Hegel (1836) viu que efectivamente a grande e divina arte grega, arte dos deuses, chegava ao fim com o fim dos deuses. A indiferença burguesa depois de ter assassinado o mito e os deuses introduz a causalidade e a aleatoriedade dos objectos no mundo. Os objectos adquirem independência, as coisas têm o mesmo valor entre si e nenhuma lei, nenhuma necessidade, pode impedir o irromper do acaso no quotidiano.

A dialéctica de libertação e de auto consciência da infelicidade que Hegel reconhece

na vida da sua época, este avanço do conhecimento leva ao fim da arte teológica e da ideia de beleza que lhe era inerente. Esta nova liberdade, anarquia dos objectos, das matérias e das técnicas aliada a uma auto reflexão da arte, conduz, a um novo processo de verdade e de auto reconhecimento. E com o problema da verdade entra em cena o problema da significação, da passagem do ser a significado. É no século do barroco, tempo de pobreza e crise social que, o homem, tendo como companhia a morte e a angústia aprende a conhecer-se como liberdade e como razão, realiza a obra de arte que ganha cada dia mais em verdade, na verdade da desalienação da naturalidade e do divino. O caminho da consciência artística é para Kierkegaard doravante o de uma ciência da arte onde a ironia desempenha um papel preponderante.

CAPÍTULO 2

«...Quanto mais poético mais verdadeiro...».

(Novalis)

O SIMBÓLICO E A ARTE

2. 1 - O pensamento simbólico

A analogia é a chave do pensamento simbólico. Para Júlia Kristeva (1969/1983) o dizer artístico não via o rigor do despojamento signio, pelo contrário, alimenta-se da energia concentrada no símbolo. O símbolo designa uma identidade desconhecida que ainda não ascendeu a conceito, ele é na arte tal como nos sonhos, disfarce portador de sentidos ocultos, que é preciso desocultar. É através do símbolo ou do mito *«que a noite do inconsciente emerge para a linguagem diurna da arte »*.

Para René Alleau (1982) um símbolo não significa, ele evoca e focaliza, reúne e concentra, de forma analógica e polivalente, uma multiplicidade de sentidos. A riqueza do símbolo deve-se a esta ambiguidade de conotações. A realidade externa revela-se ao artista pelos objectos percebidos pelos sentidos, que funcionam como símbolos evocadores.

Diz Paul Ricouer (1976, p.43) *«Os símbolos têm raízes, mas a metáfora contém o*

poder simbólico. As metáforas são a superfície linguística dos símbolos e devem o seu poder de relacionar a superfície semântica com a superfície pré semântica nas profundidades da experiência humana à estrutura bidimensional do símbolo». O símbolo gráfico representa afectos, pulsões, emoções que não vêm só do interior, que são filtros e catalisadores, que desencadeiam sínteses e dão significados. Diz Braque: *"Eu adoro a regra que corrige a emoção, e a emoção que corrige a regra"*.

Freud (1917), na sua teoria das pulsões ligou a arte à sublimação. A Arte para Freud é um instrumento de reconciliação entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, é um mecanismo simbólico de adaptação à realidade. A Psicanálise descobriu na linguagem da Arte a linguagem do inconsciente. O imaginário artístico e o imaginário onírico assentam na pluralidade simbólica, ambos vêem o símbolo como máscara que oculta o sentido. Na Arte, o sentido subterrâneo do símbolo é a manifestação do inconsciente na linguagem do consciente, inconsciente que o surrealismo explora sistematicamente pela escrita automática e pelo método da associação livre. Breton atribui ao surrealismo o sentido de super realismo onde a realidade e o sonho se enlaçam.

Simbolizar é copular, eu e tu. Diz Julia Kristeva (1983) que no princípio era o amor. *"Pintar é o verbo amar"* diz Vespeira. O self que pensa vai pro-criar sua própria linguagem, assim, poetas e pintores falam em nome próprio.

Para Bion (1965) pensar é um universo em expansão, símbolos que remetem a outros símbolos. Na Arte o universo onírico caminha para o simbólico, na pintura o pintor cria metáforas onde todos os sentidos se reduzem ao ver, onde tudo se transforma em indício de outra coisa que não está ali. E se *"Pensar é estar doente dos olhos"*, como diz Alberto Caeiro às vezes é preciso cegar para se ver melhor.

Para Breton (1962) é a metáfora, imagem de todas as imagens, que permite libertar totalmente a imaginação poética, é através dela que os surrealistas re-criam a *charada poética* dos seus sonhos. O simbólico que para Lacan (1966) é o registo da língua,

intercâmbio social e intersubjectividade radical, é o lugar exacto do diálogo. O simbólico só pode ser encontrado como um rasgo no tecido do imaginário depois de quebrar o espelho. O imaginário é feito de imagos, imagem inconsciente ou cliché que orienta preferencialmente a forma como o sujeito percebe o mundo e os outros, sendo que o outro percebido é pelo menos em parte uma projecção. Seria este estádio do espelho o ponto decisivo onde o corpo despedaçado se torna imagem totalizante do corpo, um proto self. O que parece preceder o estádio do espelho é simplesmente uma projecção ou um reflexo já que não há nada do outro lado do espelho.

Para Lacan (1966) na arte enlaçam-se o Imaginário, o Simbólico e o Real. O Imaginário através das encenações figurativas do corpo, de sonhos, de devaneios. O Simbólico presente nos códigos pessoais e nos ícones do tempo. O Real que os surrealistas interrogam incessantemente na procura obstinada da *representação mental pura* já que para os surrealistas a representação não é a coisa. A arte ocupa o espaço que medeia entre o dizível e o indizível, o visível e o invisível, e o artista criador, em analogia com Deus cria a partir do *nada*, a partir do vazio da causa do desejo, desejo que quer a coisa, que não se satisfaz com representações, com recriações poéticas de sonhos, fantasias ou devaneios.

Em relação ao pensamento artístico Bion (1970) introduz um conceito de α -dream-work aproximado à ideia de fantasia inconsciente de Freud. É algo que faz parte da actividade mental e que está sempre em acção. A mente é um universo em expansão e a memória é o futuro que se projecta no tempo e cria o seu próprio tempo. Através da memória recriamos as condições do tempo e do espaço em que nos encontramos. A capacidade de α -dream-work é a capacidade de criar elos associativos que a todo o momento estruturam a própria condição de pensar. Se a mente está carregada de elementos β , elementos extremamente sensorializados é preciso pôr em funcionamento um α -dream-work. São os estímulos sensoriais externos que povoam a mente e que provocam uma resposta, uma contra partida ideacional, que vai dar uma narrativa pessoal pela

representação da palavra ou da imagem. É a actividade mental que se faz entre significante e significado (Amaral Dias, 1996).

Bion (1965) fala da penumbra associativa ou da falha associativa na sua teoria fisiológica do bombardeamento sensorial que sendo inicialmente caótico, se organiza num segundo momento de um modo significativo. A mente inquieta é a que permite um bombardeamento caótico das impressões que se passam durante a noite no cérebro e que num segundo momento os organiza numa unidade de significação. O próprio sonho resulta do bombardeamento de traços menésicos, a nível caótico que se organizam num plano narrativo que é a própria estrutura do processo do sonho e quanto mais criativo é um artista, mais investigador é, mais sonhos faz.

O pré consciente em Freud é o lugar que está próximo da percepção consciente mas que trabalha na repressão das palavras, não das coisas, e é dominado pelo processo primário e secundário. A estrutura da narrativa faz-se sempre de acordo com os engramas pessoais. «*As palavras são apenas do homem que as pronuncia*» diz Wittgenstein. A palavra pode partir a associação pelos aspectos emocionais que lhe estão ligados ou esta pode ser partida pelo desconhecimento da sua colocação na penumbra associativa.

Para José Gil (1996) a linguagem artística é uma articulação de elementos pictóricos que organiza uma maneira de ver e constrói um mundo, onde cada quadro é um mundo contido noutro mundo que é a obra do artista. Quando em cada forma, quadro ou fase se reconhece a mesma maneira de ver, a mesma presença da totalidade, podemos dizer que nasceu um estilo. É a linha de estilo que dá a unidade, a singularidade e a originalidade a cada mundo. «*O estilo é aquela maneira subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação*» (Herberto Helder).

Os pintores modernos adoptam uma multiplicidade de linguagens que marcam fases da sua pintura, linguagens diferentes que se sucedem ao longo da sua obra criando mundos diferentes, de que são exemplo entre outros Picasso, Klee, Vespeira, como se

cada pintor se transformasse num outro, em múltiplos outros que são heterónimos.

Para José Gil (1996) a arte moderna suprimiu o rosto e é o vazio que ocupa o lugar do ícone tradicional. O rosto íconico que reflectia o olhar do espectador, deu lugar a outra maneira de olhar e a uma transformações na relação figura/fundo. Na arte moderna o movimento das formas reenvia para algo ausente, o *irrepresentável* que não age mais sobre o olhar mas sobre o mundo interior. O *nada* inscreve-se como ausência e presença, pelo que toda a forma transporta no seu movimento uma figura e um sentido que é preciso decodificar.

Na arte abstracta, sem a evidência da figuração, é o conceito que se desliga da representação, se autonomiza e age sobre os elementos oferecendo a forma e o sentido à composição abstracta. Conceito que está presente mas não é visível, e é preciso desocultar. Diz Duchamp (1975) « Esta presença particular do conceito - como conceito da formação da forma - substitui a evidência de sentido da figuração; e introduz um vazio essencial, não só nesta evidência, mas no próprio ser da pintura, como se esta última doravante nunca mais pudesse bastar-se a si própria ».

A arte moderna não figurativa induz a um movimento vertiginoso de invenção de formas. É um vazio que tem o seu ponto culminante na descontextualização e no antifuncional do *ready-made* de Marcel Duchamp ou do *Quadrado Negro* de Malevitch, vazio que desassossega, inquieta e agita as formas e o olhar impelindo a uma procura constante de novos planos de expressão.

Para José Gil (1996, p.166) « A linguagem da arte moderna não diz nada, diz que não diz nada graças ao conceito. Porque este último, se dá o nexa, retira-o acto contínuo (suscitando um vazio, um branco, disjunções, rupturas, intervalos inassimiláveis pelo olhar só por si). A relação vazio-forma faz doravante parte da linguagem do pintor; as variações nesta relação criarão outras linguagens, outros pintores no interior de um pintor, «heterónimos». O que permite passar de um heterónimo a outro, de um período a outro,

não é a semelhança das formas, mas o que marca a diferença única e singular que atravessa a pintura de um autor, a sua maneira de produzir descontinuidades e intervalos: tal é o seu estilo, a diferença que sustenta o parentesco entre as formas visíveis.”

2.2 - Símbolo e psicanálise

Freud viu nos sintomas histéricos uma expressão simbólica de fantasias subjacentes reprimidas. Para Freud, é através do simbolismo que a fantasia inconsciente se expressa, seja em sintomas, em sonhos ou em relacionamentos e esforços humanos comuns. Diz na *Interpretação dos Sonhos* (1900, p.351), «Devemos restringir-nos aqui à observação de que a representação por meio de um símbolo se encontra entre os métodos indirectos de representação, mas todos os tipos de indícios nos advertem contra englobá-la com outras formas de representação indirecta sem que sejam capazes de formar qualquer quadro conceptual claro de suas características distintivas».

Jones (1916) no artigo *A teoria do simbolismo* baseado nos trabalhos de Freud, começa por diferenciar entre simbolismo consciente e o simbolismo inconsciente. Segal (1918/1993) resume as ideias de Jones dizendo que quando um conflito nos leva a abrir mão de um desejo e reprimi-lo, esse desejo pode expressar-se de forma simbólica; e o objecto do desejo do qual temos de abrir mão pode ser substituído por um símbolo. Para Freud, «os símbolos frequentemente possuem mais de um ou mesmo vários significados, e, como ocorre com a escrita chinesa, a interpretação correcta só pode ser alcançada em cada ocasião a partir do contexto» (1900, p.353). Assim, deve haver alguma diferença entre o simbolismo que dá origem a sintomas e o que é expresso na obra de Arte.

Klein (1975) fez uma nova abordagem do simbolismo ao usar o conceito de *simbolismo da forma* como foi originalmente utilizado por Freud e ao compreende o brincar da criança na relação terapêutica como expressão simbólica de conflitos, desejos e

fantasias inconscientes subjacentes. Klein atribuiu grande importância ao papel do simbolismo no desenvolvimento intelectual, e equacionou as inibições intelectuais a uma inibição da função simbólica. À medida que o seu trabalho se desenvolveu ela deu importância à agressividade, e à ansiedade e à culpa resultantes.

Klein (1975) concebia a ansiedade e a culpa como alguns dos agentes motores da formação de símbolos. A pulsão epistemofílica da criança com componentes libidinais e agressivas dá origem a desejos e fantasias de explorar o corpo materno. A ansiedade e a culpa oriundas dos componentes agressivos sofrem um deslocamento para outros objectos, dotando assim o mundo de significado simbólico. Contudo, se a ansiedade é excessiva, todo o processo é inibido e se a simbolização não ocorre, todo o desenvolvimento do ego fica comprometido.

Segal (1993) diferencia dois tipos de formação de símbolos e de função simbólica: um, que chamou equação simbólica e que subjaz ao pensamento concreto esquizofrénico, em que o símbolo está tão equacionado ao objecto simbolizado que os dois são sentidos como idênticos, no segundo caso do simbolismo verdadeiro, ou representação simbólica, o símbolo representa o objecto, contudo, não é inteiramente equacionado a ele.

Klein (1975) associa o simbolismo, a projecção e a identificação. Diz concordar com Ferenczi para quem o simbolismo se inicia com a projecção de partes do próprio corpo do bebé para dentro do objecto. No entanto, o seu trabalho sobre simbolismo está principalmente centrado na introjecção e na reprojecção. A criança introjecta e simboliza o corpo materno deslocando para o mundo externo essa mãe interna. Mais tarde, o seu conceito de identificação projectiva lançou nova luz no problema do simbolismo.

É com a posição depressiva, e graças à capacidade da criança de reconhecer a ausência do objecto, que se entra no mundo simbólico. O vínculo com o objecto ausente sustém-se através dos objectos internos e dos seus substitutos simbólicos no mundo externo. A construção de símbolos e os deslocamentos simbólicos, permitem a constituição

de cadeias significativas por substituição, de tal modo que a criação de símbolos se converte numa capacidade reparatória, sublimatória e objectivante, uma vez que é a substituição simbólica que permite ir dando relevo e valor aos objectos do mundo externo.

O universo simbólico em Klein difere da ordem simbólica lacaniana, já que não se trata de sistemas e combinatórias pelo reconhecimento do significante uno, mas de substituições simbólicas pelo significado. Porém, símbolos e não equações de uma ordem imaginária já que há mediação e distância entre o símbolo e o simbolizado e não há imediatez nem especularidade. Espaço simbólico que Klein sustém e mantém como privado do inconsciente pré verbal, fora do universo da linguagem. Klein (1975) reivindica o valor dos significados e desvincula o valor da significação do tema da representação, com o qual, vai mais além de Freud. O objecto analítico de Klein não é um objecto representacional mas sim o objecto da fantasia. O enlace entre a sua teoria das relações de objecto e a hipótese da fantasia inconsciente, dá sentido ao postulado sobre as posições que se definem segundo a ansiedade específica que sofre o eu (persecutória ou depressiva) e que surgem de acordo com o tipo de relação fantasiada que esse eu mantém com os seus objectos em cada momento particular.

Segal (1993) no seu trabalho dá conta de que o simbolismo concreto prevalece quando a identificação projectiva predomina. O simbolismo é uma relação tripla : o símbolo, o objecto que ele simboliza e a pessoa para quem o símbolo é símbolo do objecto, pelo que na ausência de uma pessoa não pode haver símbolo. Esta tripla relação não se mantém quando predomina a identificação projectiva e a parte mais importante do ego está identificada com o objecto. Assim, não há diferenciação suficiente com o objecto, as fronteiras perdem-se; não há diferenciação suficiente entre o ego e o objecto em si, parte do ego é fundido com o objecto, e o símbolo, que é criação do ego, é confundido com o que é simbolizado. Diz a autora (1993, p.54) «Só com o advento da posição depressiva, da experiência de separação e perda, é que a representação simbólica entra em funcionamento. O objectivo da identificação projectiva primitiva é negar uma realidade

psíquica interna livrando-se de uma parte de si mesma, e simultaneamente, possuindo e controlando o objecto. Uma mudança gradual ocorre com a formação e o uso de símbolos na posição depressiva. As identificações projectivas são pouco a pouco retiradas e o sentimento de separação entre o sujeito e o objecto fica mais firmemente preservado. Disso decorre uma maior consciência da própria realidade psíquica e a diferença entre o interno e o externo. Em tal situação a função do simbolismo gradualmente adquire outro significado. Os símbolos são necessários para superar a perda do objecto que foi vivenciada e aceite assim como para proteger o objecto da agressividade do sujeito. Um símbolo é como um precipitado do luto pelo objecto».

Para Segal (1993) os artistas, quando bem sucedidos, combinam uma enorme capacidade de uso simbólico do material para expressar as suas fantasias inconscientes com um senso extremamente apurado das características reais do material que utilizam. Falhando essa segunda capacidade, eles não poderiam utilizá-lo de forma efectiva para comunicar o significado simbólico que desejam corporizar. Segal resume (1993, p.55): « Na equação simbólica o símbolo-substituto é sentido como sendo o objecto original. As propriedades intrínsecas do substituto não são reconhecidas ou admitidas. A equação simbólica é usada para negar a ausência do objecto ideal ou para controlar um objecto persecutório. Ela pertence aos primeiros estádios do desenvolvimento. O símbolo propriamente dito, disponível para sublimação e propiciador de desenvolvimento do ego, é sentido como representando o objecto. Suas características próprias são reconhecidas, respeitadas e utilizadas. Ele surge quando os sentimentos depressivos predominam sobre os esquizoparanóides, quando a separação do objecto, a ambivalência, a culpa a perda podem ser vivenciadas e toleradas. O símbolo não é usado para negar a perda, mas para superá-la. Quando o mecanismo da identificação projectiva é usado como defesa contra ansiedades depressivas, os símbolos já formados e que funcionam como símbolos podem reverter a equações simbólicas. A formação de símbolos governa a capacidade de comunicação, pois toda comunicação é feita por meio de símbolos. Os símbolos são

necessários não apenas para a comunicação com o mundo externo mas também na comunicação interior».

Para Segal (1993) toda a arte incorpora elementos simbólicos concretos que conferem a uma obra de arte o seu vigor imediato; e ela tem um impacto concreto sobre as nossas experiências desde que esteja incluída noutra tipo de simbolismo mais evoluído, sem o qual não seria mais que um bombardeio sem sentido. Uma das grandes conquistas da posição depressiva é a capacidade do indivíduo de integrar e conter aspectos mais primitivos da sua experiência, incluindo as equações simbólicas primitivas.

2.3 - O símbolo no imaginário surrealista

O surrealismo deu a conhecer um novo olhar sobre o homem e as suas relações com o mundo. É uma maneira nova de o homem se dizer e se pensar na exigência do aprofundamento da experiência pela procura do inconsciente e do acaso objectivo, pelo amor, a caminho da libertação total do homem. Proclama André Breton no seu Manifesto Surrealista (1962, p.16), « Querida imaginação o que mais amo em ti acima de tudo é que não perdoas... » e continua (1962, p. 26) «...creio na resolução futura destes dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer. É à conquista dela que eu caminho, certo de não conseguir, mas suficientemente despreocupado com a minha morte para não calcular um pouco as alegrias de tal posse».

O surrealismo, a arte da revelação e da expressão do pensamento puro, proclama, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão e para além de qualquer preocupação estética ou moral, a exploração do humor, do sonho, do acaso, da associação livre, numa entrega total aos mistérios da imaginação poética. Nora Mitrani na "Razão Ardente (1950, p.16) escreve: «Os surrealista sempre consideraram o sonho como um

processo de conhecimento e, ao mesmo tempo, de resolução de certos conflitos do estado de vigília. Contudo a passividade, o estado de distração do sonhador não são um primeiro dado, mas uma conquista obtida, à medida da necessidade, por meios artificiais. O homem, “esse *sonhador definitivo*” pela simulação da loucura, do desejo, da subversão total do espírito, provoca o seu sonho. Este princípio de provocação generalizada é o motor essencial da atitude surrealista. O surrealismo deixa então de ser uma atitude; torna-se, no sentido mais agressivo da palavra, uma aventura” (...) O surrealismo espia a passagem da flecha venenosa apta a conseguir a metamorfose, transmutação, transformação, transformação que é conquista; mas a flecha não nega a mão que a dirige; prolonga-a, como a terra descoberta de novo se junta à antiga para que ainda mais se alargue o campo das explorações possíveis. Conquista do irracional, não para chegar a um irracionalismo mas a um surracionalismo, conquista de novas dimensões, criações de outras necessidades e de outros objectivos para que se torne livre a circulação entre o mundo, o nosso, o demasiado humano, e os mundos, os outros, os que fascinam e apavoram, tal é a empresa surrealista. Esta necessidade de agir sobre o mundo exige um denominador comum entre o exterior e o interior; secreta resposta a um apelo, é o desejo tão eficiente que não podemos de deixar atingir os seus fins».

A experiência surrealista ultrapassa o grupo surrealista, já que a surrealidade é a procura da verdadeira realidade. Para Rimbaud na medida em que coincide com a experiência poética, a experiência surrealista existiu sempre. O objectivo da poesia foi sempre o de conhecer o mundo, e só há um modo de verdadeiro conhecimento: a descida em si mesmo, à região subterrânea do ser.

A arte surrealista longe da tradição greco-latina define a beleza como convulsiva, diz Breton (1966, p.42): «A beleza convulsiva tem de ser erótico-velada, mágica-circunstancial, explosiva-fixa (...) da aventura surrealista jamais se volta o mesmo, alguns ficam nela para sempre. Quando o mundo real já não responde à natureza da alma, esta pode reagir. Diante da impossibilidade de viver além da morte, da loucura ou da fuga, resta o humor.

Humor, que é a recriação de um universo, que pode ser a construção de um todo, insólito em relação ao real, neste caso o humor traduz o desprezo do impossível pela criação, animação e aproximação de seres impossíveis, e é uma procura e uma descrição do maravilhoso. (...) Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito do qual a vida e a morte, o real e o imaginário, o comunicável e o incommunicável, o passado e o futuro, o alto e o baixo deixam de ser contraditoriamente apercebidos. É em vão que se procurará para a actividade surrealista um outro móbil do que a esperança de determinação deste ponto».

A pintura agora libertada da preocupação de reproduzir formas do mundo exterior, tira partido da representação interna, do acaso. «*Não procuro, encontro*», diz Picasso. Neste encontro poético o pintor apreende o objecto na sua totalidade e transforma-o. Para Breton este caminho poético de transformação considera o objecto na sua relação com o mundo interno. O pintor lança na tela traços, manchas que induzem e impõem formas e movimentos, criando a imagem pura despojada de significação, porque separada das palavras que dão o sentido.

A imagem subjectiva é o lugar privilegiado da associação poética, onde as sensações se revelam, se atraem e fundem, criando ritmos e ambiências poéticas. A força da onda do oceano simbólico arrasta e dirige o movimento. «*Amar a onda branca de cegar e cegamente saber continuar*» escreve Vespeira. Nesta ambiência o pintor transforma, cria e re-cria, abre-se ao horizonte do acaso, onde os ritmos e as forças da imagem só obedecem à força avassaladora do desejo. Diz André Malraux :

«A arte não é uma submissão é uma conquista!

Conquista de quê?

Dos sentimentos e dos meios de os exprimir.

Conquista a quê?

Ao inconsciente, quase sempre e muitas vezes à lógica»

É graças às associações com as representações verbais ou imagéticas que na arte uma coisa se torna pré-consciente. A representação por imagens é a própria subjectividade, é por isso que o imaginário é sinónimo de projecção e se caracteriza por um modo de pensar característico do sonho. Contudo a reverie, o fantasma, a ilusão, o jogo, a transferência são variantes da actividade onírica enquanto o imaginário é algo que se constrói mediatizado pela relação.

Diz Breton «O Surrealismo não permite aos que se lhe dedicam que o abandonem quando lhe apetece. Tudo leva a crer que ele age sobre o espírito como os estupefacientes; tal como eles, cria um certo estado de necessidade e pode levar o homem a terríveis revoltas. É ainda, se quiserem, um paraíso bem artificial, (...) sob muitos aspectos o surrealismo apresenta-se como um vício novo, que não parece dever ser apanágio de alguns homens; tem, como o haxixe, com que satisfazer todos os delicados» (1962, p.44).

Para Baudelaire acontece com as imagens surrealistas o mesmo que acontecia com aquelas imagens do ópio que o homem já não evoca, mas que «se *lhe oferecem, espontaneamente, despoticamente*» e a vontade já não tem forças para as mandar embora.

CAPÍTULO 3

*«Os corpos são pensamentos precipitados e cristalizados
no espaço»*

(Novalis)

O CORPO E O ESPAÇO SIMBÓLICO

3.1. O corpo criador de sentidos

Diz José Gil (1996, p.168): «Se o espaço é que permite situar um objecto, nele todo o objecto vale por um signo se for possível reportar esse espaço a um outro espaço. Num espaço simbólico ou onírico cada imagem se refere a um objecto num espaço real, mas o espaço artístico tem de particular o facto de só remete para si próprio. A pintura abstracta mostrou que toda a pintura é fundamentalmente auto-referida: cria mundos, espaços auto-suficientes que encerram infinitos em totalidades abertas. A representação figurativa forma um mundo que não se refere senão a si próprio e cuja relação com o referente real passa por esta relação consigo».

É pelo corpo que no acto de criar o pintor empreende uma verdadeira relação camal com as coisas, coisas que não servem só para serem vistas, mas que solicitam, vêem e falam. «*Deus como o artista contempla no próprio interior*» diz Nietzsche. O

desenho e a pintura são o imaginário que transforma o invisível no visível, são o interior do exterior e o exterior do interior que torna possível a duplicidade do sentir.

Para Merleau Ponty (1960) o olho realiza a proeza de abrir à alma o que não é a alma. É pela visão que caminhamos ao encontro das coisas, saímos de nós e participamos para além da nossa solidão no espectáculo do mundo. A visão movimenta o corpo em direcção ao mundo, « *vejo o mundo pelo interior porque nele penetro, porque dele sou* ». É trazendo o seu corpo que o pintor transforma o mundo em pintura. Se ver é ter à distância, a pintura alarga este poder a todos os aspectos do ser, e o artista não foge ao ser.

O gesto nomeia pela expressividade corporal, e cada gesto transporta um começar e um continuar. O corpo ao dançar-se conquista espaços e inaugura sentidos desde as primeiras pinturas nas cavernas até à pintura moderna. É no *gesto expressão* que Merleau Ponty funda a pintura, gestos escrita do corpo criador de sentido. O corpo ao mesmo tempo que é estrutura de carência, já que, sozinho está nu e necessitado, é também fonte de todas as florescências de sentido e de signos, ao temporizar-se, desenvolve as correlações da esfera intuitiva entre percepções, memória e imaginação. Em Zaratrusta diz Nietzsche: «por detrás dos teus pensamentos e dos teus sentimentos irmão, existe um forte dominador, um sábio ignorado que se chama Tu mesmo, ele habita no teu corpo, é o teu corpo: a razão do teu corpo é maior que a da tua maior sabedoria».

O reconhecimento e a atribuição de sentido inicia-se com os primeiros movimentos do corpo do recém nascido. O movimento de *rooting*, movimento de exploração e de procura da cabeça do bebé em torno do seio materno, inaugura a história do corpo como matriz semântica. Mais tarde, o gesto de recusa que se desenvolve do *não*, dá acesso ao conhecimento corporal e adquire uma multiplicidade de sentido, e parece ser o primeiro signo que sofre a transformação da função gestual para a função semântica e comunicativa do pensamento.

O reconhecimento do corpo e dos objectos do mundo surge das explorações

motoras e perceptivas. É pela projecção do corpo no mundo que o mundo adquire sentido, as relações intencionalidade e a percepção, a memória e a imaginação encontram redes de sentido. Estas sabedorias imaginativas do corpo, fruto de *conhecer fazendo* enchem o mundo de signos e fantasmas. O corpo no seu movimento, inicia continuamente sentidos e semeia por toda a parte os signos do seu reconhecimento do mundo. É com o movimento que o corpo traça o seu próprio caminho onde cada direcção se especifica de significado e se torna espaço e tempo carregados de emotividade, é esta também a caminhada do artista.

O corpo armazena experiências, desenvolve historicamente um esquema dinâmico de corporeidade e de movimento, está sempre numa história que é a sua. Para Marx (1973) o sensível tem uma história própria feita de variações, de sedimentações, de acentos e ritmos no plano da praxis humana. Sentir é também organizar num espaço e num tempo. Ao transformar e coisificar as ideias, o corpo faz-se presente no tempo, sente e é sentido, fala e é falado, está no mundo e contém o mundo, faz nascer em si a palavra e a forma. A arte está ligada ao perceber com os sentidos, num tempo que nos pertence aqui e agora. Exige uma sincória (coron=espaço) e uma sincronia temporal onde os vários elementos se ordenam dramaticamente numa encenação rítmica.

3.2. O corpo no espaço imagem

Merleau Ponty no *L'Œil et l'Esprit* (1960), ao esboçar uma teoria do imaginário, considera a imagem como um tecido que atapetaria o avesso do corpo visível e o imaginário nasceria na *charneira* da percepção e dos movimentos corporais correspondentes, na fronteira entre a visão exterior e a visão interior.

Para José Gil (1996, p.171) é «Porque as características da imagem são idênticas às do espaço interior, que se desenvolve a partir do cruzamento entre o vivido (psíquico) e

o visto (corporal): a zona charneira abre-se, alarga-se, autonomiza-se em relação aos puros vividos e ao exterior objectivo e transforma-se em espaço imaginário ou, antes, espaço de imagem. Um espaço cujos traços essenciais se ligam à sua plasticidade e ao seu poder de infiltração nas duas outras regiões que a bordam: a psique e a extensão. (...) A constância da imagem distingue-se portanto da do percebido, infinitamente mais rígido: a imagem não deixa de ser ela própria através de todas as espécies de deformações espaciais, torções, reversões, estiramentos, cortes, retraimentos. Flutua no espaço de imagem, absolutamente dinâmico, atravessado por correntes (de forças, de afectos) : espaço de sem peso. (...) Se a imagem é plástica é porque o seu *elemento* se define assim, como textura espacial dobrável, deformável e sem gravidade; como um *material* susceptível de se moldar e de misturar a outros espaços; por fim, este material propriamente imagético tem a propriedade de engendrar formas: o movimento permanente que o agita desdobra-se em morfogénese».

Para José Gil (1996), o espaço imagem tem uma primeira fase que faz nascer a forma invisível de uma força, força essa que dá o sentido. Ao movimento de produção de imagens a partir de um elemento neutro, é necessário além de um agente móvel, um ponto de origem que Paul Klee denomina *ponto cinzento*. Todo o movimento supõe um *corpo ponto* que se desloca ou transforma, mas que ao mesmo tempo se mantém imóvel em si próprio e por referência a si próprio.

O corpo não goza da mesma liberdade do *ponto-corpo*. O *ponto-corpo* traduz a presença do corpo na nossa imaginação, está por detrás dos movimentos das imagens e, muitas vezes, por detrás dos movimentos do pensamento. É por isso que estes movimentos fazem sentido. O movimento do *ponto-corpo* compreende o espaço porque é feito de espaço, torna-se nas cores, nas superfícies, nas texturas sensíveis, é a instância que permite ligar a obra a um pintor. O movimento do *ponto-corpo* - a *imaginação* - está para além do sujeito, está fora da consciência (no pré-consciente). Algo do artista anima as formas de um movimento que o *corpo-ponto* do artista descreve sem nele estar.

Para José Gil (1996), o espaço interior é um espaço do mundo ao mesmo tempo

infinito e limitado, que contém em germe outros mundos e se reproduz pela sua plasticidade. Cada espaço de imagem forma um mundo que por sua vez pode gerar outro no seu interior, e outro e outro. Constitui-se como totalidade infinita ao produzir outras à sua imagem e funda a representação simbólica do corpo a partir do seu espaço interno. Corpo continente de outros corpos e ao mesmo tempo conteúdo de si próprio. O corpo está ligado ao imaginário que nele descobre o seu alimento e dele se serve como espelho e suporte das metáforas e dos jogos retóricos das imagens. Espaço interior lugar do desejo, desejo desencadeador e inquietador da imaginação.

Franz Alexander (1909) escreveu no seu ensaio *Ponto de vista Psicanalítico sobre a Arte Contemporânea* que a heterodoxia das relações de espaço nos desenhos e pinturas contemporâneas expressa com propriedades não o espaço empírico que nos é fornecido pelos sentidos, mas sim o tipo de espaço que aparece nos sonhos.

Para Alexander existe no modernismo uma redução ao branco e o *Quadrado negro sobre fundo branco* de Malevitch datado de 1913 era a última consequência lógica da tendência para se ignorar o universo circundante. Existe uma diferença abismal entre esta arte geométrica e as obras de Cézanne e Van Gogh que introduzem, segundo Alexander, novos princípios de organização visual no mundo real. Com Malevitch surge um processo de kenosis ou de auto - esvaziamento da tradição das Belas- Artes.

Rudolf Otto no seu livro *The Idea of the Holy* (1917) mostrava que estava consciente do difícil esforço e da universal fermentação do tempo, para a moderna e inovadora arte poética e plástica. Assemelhando a arte à religião escreve (1917, p.85) « Há não só pinturas que não têm *quase nada* pintado, não só se reputa como uma forma essencial de estilo de produzir uma forte impressão com escassas pinceladas e com os meios mais reduzidos, como também há muitas pinturas - nomeadamente as que estão relacionadas com a contemplação - que deixam no observador a sensação de que o vazio é um tema possível de pintar e até um dos grandes temas da pintura. Podemos perceber isto lembrando... o *nada* e o *vazio* dos místicos... e o encanto e a magia exercidos pelos *hinos*

negativos. Porque o *vazio*, tal como a escuridão e o silêncio, é uma negação, mas uma negação que afasta o *isto* e o *aqui*, com a finalidade de tornar actual o *todo outro*».

Bertram D. Lewis no seu livro *The Psychanalysis of Elation* (1951), descreve os símbolos correlacionados de silêncio, calma, e nada e elabora-os numa relação com o seu conceito de *écran do sonho*, écran onde se podem, imaginativamente, situar as imagens visuais do sonho. Lewis considerava esse écran como símbolo do sono e do seio. Como sabemos na infância o sono vem a seguir à satisfação oral, e o tal écran representava o desejo de dormir enquanto as imagens visuais representam os desejos que perturbam o sono.

Lewis fala também de um *sonho branco* no qual o sonhador está convencido que teve um sonho mas que este não teve conteúdo visual. E Lewis notando que tais sonhos podem ser acompanhados por um orgasmo, interpretava esta visão de uma brancura uniforme como uma imagem persistente do seio.

O écran do sonho não é uma componente de todos os sonhos, mas sim dos sonhos daqueles que entram numa fase maníaca: simboliza a sensação maníaca da fusão extática com o seio e a negação da hostilidade para com este. Todavia, aceita a coexistência dos processos imaginativos e racionais, emanados respectivamente dos processos primários e secundários, complementares entre si, mais que opostos. Ao contrário de Freud que nada percebia de *sentimentos oceânicos* ou da experiência estética, afirmava que as pessoas criativas pareciam ser aquelas que não se esquecem do imaginativo no meio do racional.

Marion Milner (1950, p.154) escreve: « Alguns analistas relacionaram experiências deste género com o sono satisfeito da criança junto ao seio da mãe. De facto, tais experiências, mormente as que têm a ver com êxtase e com ilação, cabem num padrão científico coerente. Mas não perderemos nós algo de importante se para eles olharmos como se tratasse de um produto acabado, de um regresso alucinatório a um lugar onde nunca nos foi dado desejar estar? Não será possível que o branco, a perda de atenção, se

transformem no começo de qualquer coisa, como o pode ser o reconhecimento da depressão? Não será possível que o branco se torne numa fase essencial de uma nova criação física? Não poderão estes momentos de imersão numa não diferenciação ter como resultado (se tudo correr bem) uma reimersão numa nova divisão do eu-não-eu, em que há mais do que o “eu” no “não-eu” e mais do “não-eu” no eu? ».

3.3. A Abstracção e o Espaço Potencial

Winnicott (1951) fala-nos das experiências pré verbais da criança e da criação de um *espaço potencial* importante para o desenvolvimento, para a experiência, e, mais do que tudo, para a vida criativa e que define como : « A área hipotética que existe (mas pode não existir) entre o bebé e o objecto (a mãe ou parte da mãe) durante a fase do repúdio do objecto enquanto não eu, ou seja, quando chega ao fim a imersão neste mesmo objecto » (1951, p.108).

Quando a criança apreende a diferença entre os fenómenos do eu e do não-eu, o desenvolvimento do ego segue um processo que, em certo sentido pode ser considerado uma recusa defensiva da separação: a criança identifica-se com a mãe, forma interiormente representações da mãe e posteriormente outras de alguns objectos que a cercam. Diz Winnicott (1951, p.118) «Este espaço potencial está no ponto de união entre o ser eu-e-nada-a-não-ser-eu e o ser objectos e fenómenos fora de um controlo onnipotente. A capacidade de explorar e de investigar este *espaço potencial* numa situação de segurança, permite ao indivíduo desenvolver o seu sentido interno de lugar e integração, o seu sentido de realidade externa e a sua capacidade de agir sobre esta imaginativa e criativamente. O *espaço potencial* nega a ideia de separação entre o bebé e a mãe a sua exploração está intimamente relacionada com a capacidade de jogar. O jogo pertence simultaneamente ao

mundo interior e exterior: situa-se entre a fantasia e a acção. Nesta fase os objectos transitivos a que as crianças se ligam e através dos quais exploram e por vezes recusam alegremente a separação são a relação entre elas e a mãe, (ou parte da mãe, o seio) e o mundo ».

Para Winnicott a experiência deste *espaço potencial* parece estar relacionado com a presença fiel, atenta, e cuidadosa da mãe, que desde os primeiros dias evoca na criança um sentido contínuo do ser e que mais tarde se torna a base de confiança, para que a criança se torne livre para alegre e criativamente, se encontrar a si mesma, mediante uma cada vez mais consciente e imaginativa recusa da separação. Winnicott privilegiou a capacidade de estar só, que para ele era o mesmo que estar dependente «da experiência de se estar só, como uma criança pequena na presença da mãe».

As primeiras ansiedades, os primeiros medos da criança andam associados ao receio de uma interrupção do processo a que Winnicott chama *procura ser*. A criança sente o receio de uma aniquilação ou fragmentação do ego incipiente que Winnicott descreve como «uma ansiedade que na sua descrição inclui a palavra morte». Um dos desenvolvimentos do espaço potencial era para o adulto o estabelecimento da própria experiência cultural. É nele que vivem as experiências criativas individuais e que podem criar transformações imaginativas do mundo, não já como meras fantasias mas como produtos culturais que possam ser vistos e apreciados pelos outros. Se para Winnicott o jogo é o paradigma da actividade cultural, então o objecto transitivo é o paradigma da obra de arte.

Como diz Khan (1955, XX) «Winnicott estava perfeitamente consciente de que este conceito de objecto transitivo tinha as mais íntimas correspondências com alguns conceitos literários e artísticos. Por exemplo: as colagens cubistas de Braque e de Picasso tinham distintamente a qualidade do objecto transitivo, uma vez que assimilavam o dado ao criado, o imaginado ao concretamente descoberto num espaço - o da tela - e isto conferia-lhe uma nova unidade e realidade... É por esta razão que Winnicott, nos últimos tempos de vida,

estava muito mais interessado no modo como a cultura e todo o seu vocabulário de símbolos e actividades simbólicas ajudam o indivíduo a descobrir o modo de se realizar».

O conceito de objecto transitivo ajudou o pensamento psicanalítico a avaliar de maneira inovadora o papel da cultura como incremento positivo e construtivo na experiência humana. Para Peter Fuller (1980) a teoria do *espaço potencial* de Winnicott reveste-se de importância fundamental para o entendimento da experiência estética. Ela explica porque é que às vezes parece haver uma *emoção estética* ligada a certo tipo de experiências, que parece não ter relação alguma com outro género de emoções adultas face ao mundo.

Para Milner (1980) na relação do pintor com o seu mundo há um problema de necessidades e um problema de reciprocidade entre o tu e o eu, que originalmente significam mãe e filho. O espectador ao olhar uma obra extrai dela uma história, começa por assistir a uma representação e acaba como actor participante. A superfície sedutora em que as figuras e o fundo parecem um todo indefinido, dá lugar a um encontro com um espaço infinitamente íntimo, onde a pintura toca áreas familiares da experiência. Este espaço ilusório contido no interior da pintura é conscienciosa e pensadamente construído com áreas de cor sobrepostas, num oceano de luz e cor. Peter Fuller (1980) diz que se de facto Winnicott tem razão, as actividades culturais são aquelas em que as experiências do espaço potencial ainda continuam operantes.

Winnicott (1974) descreveu o modo como as fantasias (ou representações mentais) podem funcionar como actividade compulsiva com vista a preencher e a escurecer um vazio dentro do qual o ego receia a submersão e a aniquilação, um vazio que, era mais uma ausência do que um estado benéfico de aquiescência. Para Winnicott o «vazio é um pré-requisito para o preenchimento», só da não existência se pode partir para a existência.

No âmbito da tradição das *relações de objecto* Andrée Green (1975) fala de um *narcisismo primário absoluto* que é a não existência antes de ter começado a existência da

consciência, aquele vazio ou branco que está na base do nosso ser psicológico. Os aspectos negativos *deste narcisismo primário absoluto* manifestam-se em estados limites e nas psicoses em sujeitos que lutam não só contra os medos persecutórios primitivos e contra o receio da aniquilação, mas também «contra a confrontação com o vazio» como nas célebres *psicoses brancas*.

Ao recriar o *espaço potencial* na pintura o pintor consegue *continuar a ser*, é esta a possibilidade que o pintor tem de transformar o mundo e de se transformar a si próprio. Recentemente muitos trabalhos psicanalíticos dão grande importância à natureza do espaço interno e às suas realizações negativas e positivas. As formulações kleinianas estão dependentes da imagem visual de um espaço contendo toda a espécie de objectos. No meio desses objectos e desse espaço, era suposto que os pacientes projectassem as partes da sua personalidade que estivessem fragmentadas. O grau de fragmentação e de desintegração do que assim era projectado podia ser relacionado com o grau de perturbação individual.

3.4 . O espaço mental

Bion conseguiu uma elaboração de conceitos importantes para o estudo da arte moderna. Sugere (1970) que certos conceitos geométricos «como as linhas, os pontos e o espaço» derivam originalmente não de uma realização de um espaço tridimensional mas de «realizações da vida emocional». Para Bion (1970) o conceito geométrico do espaço deriva de uma experiência do «espaço onde alguma coisa estava» e pode por isso ser aplicado para significar ideias como a de que «a sensação de uma depressão é o lugar em que estava um seio ou outro objecto perdido» ou então aquele espaço é «onde costumava estar a depressão de outra emoção qualquer». Bion refere que apesar da sua associação íntima, há diferenças essenciais entre o espaço geométrico e aquele em que prevalecem o

domínio das imagens mentais. Há um número infinito de linhas que pode passar por um ponto, mas se alguém tentar representar uma tal imagem visual por pontos e linhas numa folha de papel, o numero de linhas e pontos será finito. Para Bion é essa *qualidade limitativa* que é inerente a todas as realizações de espaço tridimensional que se aproximam dos pontos, linhas e espaço geométricos, limitação que não é inerente ao espaço mental quando se faz a tentativa de o representar através de um conceito verbal.

Bion (1970) considera o espaço mental como *uma coisa em si* que não é cognoscível mas pode ser representada embora sujeito a certas limitações, por ideias. Refere-se a uma certa categoria de pacientes que não conseguem tolerar o grau de frustrante limitação implicada pela transição do espaço mental para as ideias - quer através do processo de verbalização quer do de realização geométrica. Destes pacientes se pode dizer que carecem de equipamento que os poderia ajudar a delinear a realização do seu espaço mental. Em tais casos, sugere Bion, o processo de projecção de parcelas do eu que Klein descreve tem lugar num espaço mental que não tem imagens visuais para preencher as funções de um sistema coordenado; nem o *sólido facetado* nem «a figura multidimensional e multilinear das linhas que se intersectam num ponto» são possíveis. Nestas circunstâncias, comenta Bion (1970, p.12): «A realização mental do espaço é por isso sentida como uma imensidade tão grande que não pode sequer ser representada pelo espaço astronómico, que já não pode ser representada de modo nenhum».

Em tais condições a projecção é necessariamente explosiva, violenta e desintegradora e é acompanhada de tamanho medo que o paciente só consegue exprimi-lo por um súbito e completo silêncio. Bion diz que o estado resultante só pode ser expresso utilizando o choque cirúrgico como modelo metafórico. O espaço mental escreve Bion (1970, p.12) «é tão vasto quando comparado com qualquer outra realização de espaço tridimensional que a capacidade de emoção do paciente pode exaurir-se e sumir-se na imensidade». Para o paciente este espaço afigura-se «tão vasto que os seus confins temporais e espaciais escapam a qualquer definição». Bion sustenta depois que, nestas

circunstancias, mesmo que o paciente o não consiga, o analista pode utilizar as ideias euclidianas dos pontos, linhas e espaços, para investigar o estado mental do paciente. De facto boa parte do processo terapêutico é a capacidade que o paciente tiver de usar os conceitos de ponto, linha e espaço, para compreender o espaço emocional.

Para Bion todo o pensamento é transformação, todo o pensamento é metáfora transformada de uma outra pré existente, processo similar ao do pintor, que re-cria transformando o real. Quer no pensamento, quer na criação artística há elementos que por maior que tenha sido a transformação permanecem inalterados, elementos a que Bion chama de invariantes. O ciclo de transformação inicia-se a partir de O que representa o incognoscível, ou seja, a coisa em si, sendo a intuição um dos modos de aproximação à realidade psíquica ou científica.

Na teoria do pensamento de Bion, é a função α que vai transformar as impressões sensoriais da visão, tacto e audição, e as primeiras experiências emocionais (prazer ou dor) em elementos α , de modo a poderem ser pensados. Os elementos β são as impressões sensoriais e as experiências emocionais que não foram transformadas, e que devem ser evacuadas, por não servirem para a função de pensar. Diz Bion no *Aprender com a experiência* (1991, p.25): «A experiência emocional vivida durante o sono não difere da vivida durante a vigília, pelo que as percepções da experiência emocional só se utilizam como pensamentos oníricos depois de elaboradas pela função α . A função α actua sobre as impressões sensíveis quaisquer que sejam e sobre as emoções que o paciente percebe. À medida que a função α actua, produzem-se elementos α passíveis de se armazenar e corresponder aos requisitos de pensamentos oníricos. Se a função- α se perturba (por falta de convicção que exista objecto que satisfaz) e por isso não actua, as impressões sensíveis que o paciente percebe e as emoções que experimenta, permanecem inalteradas, dou-lhes o nome de elementos β . Ao contrário dos elementos α , os elementos β não se experimentam como fenómenos, mas como coisas- em- si.».

Para Bion os pensamentos β não se utilizam como pensamentos oníricos, produzem actuações, eles não são memória mas sim factos indigestíveis, são objectos a evacuar. Quer o sujeito esteja adormecido ou acordado, se consegue converter a sua experiência emocional em elementos- α , esta ou é consciencializada ou permanece-lhe inconsciente. Se adormecido converte a experiência emocional em elementos- α é capaz de pensamentos oníricos, ficando apto a acordar e descrevê-la pela narrativa conhecida como sonho, ou actividade artística com sobretons e subtons de significação. O sonho para Bion apresenta muitas funções de censura e resistência que não são produto do inconsciente mas dispositivos pelos quais o sonho delimita e diferencia consciência de inconsciência. Semelhante discriminação advém da acção do sonho que sob forma narrativa combina pensamentos oníricos a pensamentos oriundos de combinações de elementos α no sono ou na vigília, a função α transforma as impressões sensíveis da experiência emocional em elementos α , formando a barreira de contacto. Esta em processo contínuo de formação, indica contacto e separação entre elementos consciente e inconsciente e a sua diferenciação. «A natureza da barreira de contacto depende da qualidade de suprimento de elementos α e modo de sua mútua relação. Aglutinam-se. Conglomeram-se. Ordenam-se sequencialmente em aparência de narrativa (pelo menos na forma da barreira de contacto no sonho). Organizam-se logicamente. Dispõem-se geometricamente..» (Bion, 1991, p. 39).

«A natureza da transição do consciente para o inconsciente e vice-versa e portanto a natureza da barreira de contacto e seus elementos α componentes influenciam a memória e as características de qualquer lembrança» (Bion, 1991, p.40). A experiência emocional transforma-se em elementos α , que possibilita o pensamento onírico, o pensar inconsciente da vigília e o armazenarem-se na mente (a memória).

Winnicott fala-nos de um espaço de ilusão em que estas transformações se dão. Quer a pré concepção de Bion, quer o espaço de ilusão de Winnicott, remetem para um estado de espera por uma realização criativa, espécie de espaço de transição do

protomental para o mental.

No seu livro *The Painted Message*, Billig e Burton-Bradley (1978) defendem que a criatividade e a doença mental são duas facetas inteiramente diferentes do funcionamento humano. Estabelecem uma distinção muito clara entre os processos criativos, por muito radicais e bizarros que eles se apresentem, e a emergência de estruturas patológicas inarticuladas e incoerentes. Dizem (1978, p.80) «Quando a personalidade se desintegra, os limites que separam o indivíduo do seu meio rompem-se. Este fica privado de energia emocional com que vestia a realidade. Se tal desintegração foi muito severa, a ordem que dá coesão à realidade desintegra-se também; o mundo toma a forma daquele estado mitológico e sonhado que supostamente existia antes da criação. O espaço começa a ficar vazio; com o progresso da doença, torna-se ilimitado, infinito, chato, sem profundidade. Os objectos, incluindo as outras pessoas, perdem a significação e a plasticidade. Os pacientes podem ficar transtornados por serem incapazes de se relacionar com o mundo fugaz e vazio que os rodeia; são atemorizados pela sensação de isolamento e pela inaptidão para serem parte do mundo».

«A energia ou não energia de uma pintura depende, pelo menos em larga medida, da transformação operada pelo artista sobre os dados de que dispõe e que incluem as convenções picturais (que lhe são transmitidas pela ideologia) e os materiais físicos (tintas, telas, etc.): o modo de transformação é em si mesmo um material e um processo amplamente físico. Deve ser por estas formas da prática expressiva afectiva estarem tão intimamente relacionadas com o corpo que uma obra de arte consegue sobreviver ao momento histórico em que é produzida» (Peter Fuller, 1980, p.251).

A evolução do modelo da mente tem os pontos nodosos marcados na progressão Freud - Abraham - Klein - Bion. O modelo kleiniano realizou a modificação evolutiva da ontogenia que recapitulava a filogenia sobre a base de uma posição fortalecida pelos processos de identificação e por dentro de uma visão do desenvolvimento que enfatizava a relação com os objectos. A transformação bioniana divide a vida mental em espaços

simbólicos e não simbólicos (função α e elementos β) e põe a sua ênfase na mente como instrumento para reflectir sobre as experiências emocionais. A ubiquação do pensamento criativo no processo onírico inconsciente, como estabelece Bion, provoca um golpe decisivo na equação: razão e consciência.

Marion Milner no seu livro *On Not Being Able to Paint* (1950, p.40) escreve sobre a sua experiência de aprender a desenhar em perspectiva e da sua descoberta do papel preponderante da imaginação: «Era como se a mente quisesse exprimir sensações que tivessem mais a ver com o sentido do tacto e com o movimento muscular do que com o sentido da vista. Era quase como se nos recusássemos, quando desenhámos, a sentir aqueles factos de afastamento e separação que surgem quando a vista observa a partir de um determinado ponto fixo, vendo nitidamente apenas o que se situa ao nível do olhar, ficando as linhas horizontais esbatidas. Temos a impressão de que é possível desejarmos ter com os objectos uma relação muito mais íntima do que esta.(...) Era uma espécie de busca, talvez um recuo, mas um recuo à procura de algo que poderia ter real valor para a vida do adulto, se acaso fosse possível recuperá-lo (...) Tornou-se deste modo claro que, se a pintura tem a ver com sensações comunicadas pelo espaço, terá também a ver com os problemas de ser um corpo separado num mundo de outros corpos que ocupam diferentes parcelas de espaço: de facto, tem profundamente a ver com as ideias de distância e de separação, de posse e de perda. Assim a pintura exige que cada um olhe para certos factos que lhe dizem respeito como quem olha para um ser separado» .

Milner afirma que os contornos colocam os objectos no seu lugar e nisto reside a grande dificuldade. Escreve: (1950, p.35) «notei que o esforço necessário para ver os limites dos objectos tal como eles realmente se apresentam suscita um medo obscuro, o medo do que pode acontecer quando se deixa a resistência mental ultrapassar o contorno que mantém todas as coisas separadas e colocadas no lugar. Os contornos são a única coisa não realista, não imitável de todo o mister de pintar. Agarrando-nos a ele protegemo-nos do mundo da imaginação».

CAPÍTULO 4

« ...O desejo é a desfasagem que há sempre entre
ele mesmo e sua causa....»

(Freud)

O DESEJO

4.1. Da dialéctica do desejo

O desejo faz parte do percurso do pensamento. Para Hegel (1836) o desejo desempenha um papel importante na evolução da autoconsciência, ele manifesta-se na intimidade de um absoluto e é parte de um universal que não se sabe universal. Hegel (1836) fala em *teoria geral da vida* ou em *vida universal*, e toda a dialéctica do desejo visa chegar à constatação de que: «eu sou eu». Contudo, o processo debate-se de início com uma realidade opaca, com um em-si que não se sabe, que é justamente a vida universal.

Esta situação hegeliana do homem ou a auto consciência ser um ser - na - vida situa o ponto de partida do processo dialéctico da inserção do homem na vida em geral, inserção vivida de maneira que não se sabe inserção. Para Hegel o homem está na vida, sem saber esse estar, já que esta é vivida inicialmente como um em-si. O advento da experiência da

separação decorre da consciência e é a partir daqui que se move o processo dialéctico. A separação acontece como separação da vida universal e como particularização do desejo numa sequência de desejos separados. A separação, ou a negatividade, é a mola propulsora da dialéctica. Ao ter consciência, a consciência separa o homem da vida universal e o desejo deseja.

E Hegel introduz o tema da morte no seu pensamento ao afirmar que o homem deseja e consome aquilo que deseja, num itinerário que parece não conhecer fim. Num primeiro tempo o desejo vive à custa da afirmação do objecto: ele quer o objecto, contudo, ao consumi-lo nega esse mesmo objecto. O desejo afirma-se como desejo através do objecto desejado; mas destruindo o desejado, suprime a sua própria razão de ser. Este processo aparentemente interminável de desejo e morte, leva, em verdade, a um novo momento do processo dialéctico antítese do anterior. Esta contínua repetição da alteridade através do consumo faz com que a consciência se dê conta de que o que ela realmente deseja não é o objecto, mas sim o próprio desejo. O desejo deseja o objecto tão somente para poder desejar. De tanto desejar instala-se uma espécie de vício que exige que o desejo seja desejo de si mesmo, e o objecto é tão somente um meio para que o desejo possa ser. O processo dialéctico concentra-se agora justamente nessa absolutização do desejo, desejo que está concentrado em si mesmo.

O desejo é necessariamente desejo de algo e o que se transforma neste momento está precisamente no sentido desse algo. Esvai-se o sentido da multiplicidade de endereços que define todos os desejos particulares. A particularidade como que se esgota, tornando-se pretexto, e o que o desejo passa a desejar é algo que não pode alcançar: a vida universal que passa a ser um para-si. O homem ao tomar plena consciência da vida, distancia-a, e funda o berço da autoconsciência. E Hegel na "Fenomenologia" encerra o estudo da autoconsciência: a consciência infeliz quer uma vida que lhe é negada pela distância. A conclusão da dialéctica do desejo está justamente no adensamento da autoconsciência que se contrapõe à vida como para si. No caso, a síntese dialéctica não vai

além de um aguçamento da contradição. A alteridade vai assumir os papéis de mestre e de escravo.

Para Marx (1973) o homem é corpo, e um corpo com a especificidade do humano, que deseja suprimir não só as suas necessidades como exige também a renovação. O desejo para Marx dá-se dentro de coordenadas históricas e sociais bem determinadas. O desejo é desejo - no - mundo e transforma-se com esse mesmo mundo ao assumir a sua própria iniciativa, o desejo está sempre activamente presente nos processos de transformação do mundo e da sua história.

4.2. Da necessidade ao desejo

Freud elaborou a teoria do desejo a partir da *Interpretação dos Sonhos* (1900), relacionando desejo e memória, numa permanente procura do restabelecimento da primeira situação de satisfação. É pelo desejo que o sujeito responde ao apelo do ser e do querer e o obscuro objecto do desejo não é mais que um sistema de signos que formam o fantasma.

Freud situa a essência do desejo e a natureza do seu processo nas primeiras experiências de satisfação. A criança está numa situação de necessidade e o objecto é-lhe proposto para a satisfazer sem que esta o procure e sem que lhe seja dada uma representação psíquica desse mesmo objecto. Aqui o processo pulsional desta primeira experiência de satisfação é da ordem de uma necessidade, que ocasiona um prazer imediato ligado à redução do estado de tensão originário da pulsão. Esta experiência primeira de satisfação deixa um traço mnésico ao nível do aparelho psíquico, na medida em que doravante a satisfação irá encontrar-se ligada à imagem/percepção do objecto que proporcionou esta satisfação. É este traço mnésico que constitui a representação do processo pulsional para a criança.

«Quando o estado de tensão pulsional reaparecer o traço mnésico será reactivado.

Mais precisamente, é a imagem/percepção do objecto e o traço mnésico deixado pelo processo de satisfação que serão reinvestidos. Após a primeira experiência de satisfação, a manifestação pulsional não pode mais com efeito, aparecer como uma pura necessidade. É necessariamente uma necessidade ligada a uma representação mnésica de satisfação. De modo que, no decorrer da experiência de satisfação seguinte, esta representação, reactivada pela excitação, vai ser identificada pela criança. Mas a criança irá confundir, num primeiro tempo, a evocação mnésica da satisfação passada com a percepção do acontecimento presente. Dito de outra maneira, ela confunde a imagem mnésica ligada à primeira experiência de satisfação com a identificação da excitação pulsional presente. A confusão, portanto, dá-se entre o objecto representado da satisfação passada e o objecto real susceptível de proporcionar uma satisfação presente; pois, segundo Freud, um investimento exagerado da imagem mnésica provoca o “mesmo índice de realidade que uma percepção real» (Joel Dor, 1989, p.112).

E continua Joel Dor (1989, p.113): «A criança tende a satisfazer-se, num primeiro tempo, sob a forma de uma satisfação alucinatória. Somente após uma certa repetição das experiências sucessivas de satisfação, a imagem mnésica de satisfação será distinguida da satisfação real. Correlativamente, a criança irá utilizar essa imagem mnésica para orientar as suas buscas em direcção ao objecto real de satisfação, na medida em que este objecto real de satisfação está supostamente em conformidade com a imagem mnésica, ao mesmo tempo esta constitui-se como modelo do que será procurado na realidade para satisfazer a pulsão». Assim, a experiência de satisfação é mítica e é neste sentido que se pode falar de desejo em psicanálise.

Para Freud o sonho é a realização do desejo. É a essa *corrente* que parte do desprazer e se dirige para o prazer, tentando reconstruir a primeira experiência de satisfação que Freud chama de desejo e ao reaparecimento da percepção realização do desejo e o investimento total da percepção, a partir da excitação da necessidade, é o caminho mais curto em direcção à realização do desejo. É a alucinação, segundo Freud,

que leva à emergência do desejo. A procura da repetição daquela percepção que está ligada à satisfação da necessidade. Assim, com o fim de deter este processo regressivo no interior do aparelho psíquico, começa a actuar um processo secundário que efectua a substituição do desejo alucinatório pelo acto de pensar. Tende-se assim, a uma identidade de pensamento resultado do domínio exercido pelo processo secundário, que possibilita obter a satisfação.

Freud (1900) explicou através do atraso do desenvolvimento do processo secundário, a constituição do ser por impulsos de desejo, impulsos esses que o processo secundário tentará orientar sem conseguir eliminá-los. Assim é o desejo que nos constitui nas camadas mais profundas. Diz Freud que o nosso aparelho anímico só pode ser incitado ao trabalho pelo desejo, e é ele que está na origem do processo primário e secundário.

Freud reformula a sua tese e diz que o sonho é a realização «disfarçada» de um desejo (reprimido, recalcado) que provém da infância. Com o aparecimento do mundo das pulsões Freud repensou de um modo mais satisfatório a ligação do desejo ao mundo das necessidades biológicas. Nas *Novas lições introdutórias sobre psicanálise* (1933), afirma que em todos os sonhos é representada a realização de um desejo pulsional. E Freud estabelece uma relação entre pulsão sexual e fantasia, que se evidencia nos jogos infantis e nos sonhos diurnos. As fantasias são originadas em desejos insatisfeitos, desejos que constituem as forças pulsionais da fantasia, passando estas assim a ser uma realização de desejos, uma compensação para uma realidade que não satisfaz.

Entre a necessidade e o desejo, Freud interpõe o termo pulsão, que introduz uma quantificação erótica. Para Freud somos originária e constitutivamente desejo, sendo o nosso inconsciente constituído por moções de desejo que aspiram a derivar o seu investimento. Freud na *Traumdeutung* vê no desejo uma força, uma “corrente” dirigida para o ilusório, ao serviço da fantasia que descure a transformação do real.

Para Freud o desejo nasce de um reinvestimento psíquico de um traço mnésico de

satisfação ligado à identificação de uma excitação pulsional. Não existe uma realização do desejo na realidade, a dimensão do desejo esgota-se na realidade psíquica. É a pulsão que encontra (ou não) um objecto de satisfação, o desejo mobiliza em relação ao objecto pulsional.

Em *Para além do princípio do prazer* (1903), Freud supôs que todos os impulsos são impulsos para retornar a um estado anterior. Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) declarou que nos objectos do desejo é sempre reencontrado um objecto de satisfação anterior. Contudo, as defesas da nostalgia sugerem uma transgressão de retorno, um desejo por um objecto desconhecido infundido no passado. Para Freud é devido ao recalque que o desejo não conheceu seu objecto, não tem ideia do seu desejo. Mas é claro que o recalcado já foi consciente e o desejo é pelo retorno de um objecto cuja ideia não está disponível para o sujeito.

Em Freud o desejo situa-se entre Eros (no sentido da vinculação a outro) e libido (no sentido da quantidade que alguém pode investir em um outro). A pulsão para Freud não aponta para nenhum objecto, mas, através da sua trajectória busca gozar sob qualquer condição. O desejo opõe-se ao gozo, já que está sempre em referência a um não ter, ele é sempre uma nostalgia, que se satisfaz em cada sonho, contrariamente ao que acontece com a pulsão que para se satisfazer necessita gozar. Para Freud, o desejo só se satisfaz no sonho. Na origem do desejo está sempre uma falta, o objecto perdido, e se o sujeito se dirige a um objecto é para preenchê-la. Há uma desigualdade fundamental entre o objecto do desejo e o objecto reencontrado que nunca é adequado, há sempre um equívoco. Há uma decalagem entre a sua causa e o objecto desejado. A satisfação é antinómica ao desejo. O desejo é insatisfação, razão pela qual a histeria tem um papel na Psicanálise.

4.3. Da falta ao desejo

Para Lacan (1966) a pulsão escora-se sobre a necessidade orgânica e sobre o funcionamento metabólico, introduzindo aí uma quantificação erótica. Sendo canalizada pela zona erógena, a pulsão é sempre parcial se a compararmos à falta vital básica da criança ao nascer, à necessidade orgânica que a funda num aquém. Reenvia também a uma vivência de falta radical, conseqüente à separação do corpo materno.

Para Lacan a falta é o vazio, o zero, o aquém pulsional, referindo-se à ausência do complemento anatómico e induz a necessidade orgânica. Assim a falta é o que precede a pulsão expressa, canalizada para a zona erógena e a letra. Precede também ao desejo expresso num significante. A falta expressa mais a ideia do drama de estarmos irreversivelmente incompletos do que a ideia de um apelo erótico, é a angústia radical no homem que advém da sua condição humana, e é o desejo que vira a pulsão quando alienada num significante.

Lacan (1966) assemelha a passagem da falta ao desejo à entrada do sujeito na linguagem. É no movimento que a criança traduz a sua necessidade numa forma qualquer, ela se aliena no significante e trai sua verdade primeira. O objecto real da falta, da necessidade e da pulsão está perdido para sempre, rejeitado no inconsciente. O sujeito divide-se em duas partes: a sua verdade inconsciente e sua linguagem consciente, que reflecte parcialmente esta verdade. É esta a razão da incapacidade do homem em encontrar o que quer que seja que possa satisfazê-lo.

Para Lacan o desejo está além e aquém do pedido, transcende-o, é eterno porque impossível de ser satisfeito, enquanto o pedido vem lembrar a falta para ser, falta radical que o desejo subentende. O desejo é como que invadido, ultrapassado pelo pedido, do qual, aliás renascerá, já que nenhum pedido é capaz de satisfazê-lo plenamente.

Diz Lacan (1966, p.629): «O desejo produz-se no além do pedido, pelo facto de que, articulando a vida do sujeito em suas condições, expurga a necessidade. Mas cava-se outrossim no seu aquém pelo facto de que, pedido incondicional da presença e da

ausência, evoca a falta para ser sob as três figuras do nada que constitui o fundo do pedido de amor, do ódio que chega a negar o ser do outro e do indizível que se ignora na sua petição».

Assim, todos os objectos do desejo do sujeito serão sempre a re-evocação de uma primeira experiência de prazer, de uma cena vivida passivamente, e remeterão a essa vivência, por laços associativos cada vez mais complexos e matizados no fio do tempo. A propósito de todo cenário fantasmático, há uma escolha imposta pelo inefável de certas marcas, inscritas no discurso inconsciente como significantes do desejo. É preciso um objecto para unir estes pontos dispersos. Daí o curso metonímico do desejo, sempre insaciável, pois reenvia ao inefável, ao desejo inconsciente e à falta plena que ele oculta. No crescendo da alienação do desejo, o desejo sexual é um tipo de suspensão. A palavra do pai (no Édipo), interditando a mãe ao filho, coloca-o na instância de derivar o seu desejo para outra coisa, aceitando a Lei.

O desejo reproduz a relação do sujeito com o objecto perdido. Diz Lacan (1966): «Freud revela-nos que é graças ao Nome-do-Pai que o homem não permanece ligado ao serviço sexual da mãe, que a agressão contra o pai está no princípio da Lei e que a Lei está a serviço do desejo que ela institui pela interdição do incesto. Portanto, é a assunção da castração que cria a falta pela qual se institui o desejo. O desejo é desejo de desejo, desejo do Outro, ou seja, submetido à Lei. É o falos por falta que faz o montante da dívida simbólica» (29, p.852).

A castração é o nome fundamental dessa falta desde que o objecto descoberto por Freud, como faltante, e que marca a sua ausência no inconsciente é o falo. Lacan diz que para preencher essa falta dão-se crianças às mulheres e existem os fantasmas que são uma forma de satisfação alucinatória do desejo. Fantasmas e mitos são da ordem do símbolo e pretendem fornecer nos seus temas uma solução aos problemas fundamentais do sujeito, mais ainda, pela mediação de um cenário, dão conta da inserção do sujeito no simbólico.

O futuro sujeito deseja ser o falos da mãe, isto é, ser tudo para ela. O pai intervém como autor da Lei, representante da ordem simbólica e interdita a união dual da criança com a mãe. A pulsão vê-se recalcada à posição de desconhecida e é substituída por um símbolo. O sujeito empenha-se então na ordem do simbolismo, da linguagem, e sua pulsão primitiva (ser tudo para sua mãe) torna-se desejo de ter, de conhecer de possuir. Através de sublimações sem fim, deslocamentos múltiplos de um significante a outro, o desejo inconsciente primeiro aliena-se no pedido: é a referenda.

Diz Lacan (26, p.642): «No momento em que o sujeito passa do ser ao ter na busca do falos, inscreve-se essa *Spaltung*, pela qual o sujeito se articula com o logos. Todo o objecto de desejo, como todo o objecto de identificação alienante revelar-se-ão necessariamente efêmeros e destinados a ser suplantados, porque incapazes de obturar a falta, que desde a origem está impressa. Ao mesmo tempo, todo objecto de desejo é um compromisso onde a verdade do sujeito permeia, e onde se evoca o objecto indenominado e recalcado pela lei: o falos».

Escreve Lacan (p. 835) dos *Écrits*: «O desejo, fazendo leito no corte significante onde se efectua a metonímia, a diacronia (dita histórica) que se inscreveu no *fading*, faz retorno na espécie de fixidez que Freud discerne no desejo inconsciente».

E Lacan continua (p.817): «Em Hegel é ao desejo à *Begierde*, que compete a responsabilidade pelo mínimo de ligação que o sujeito precisa guardar com o antigo conhecimento, para que a verdade seja imanente à realização do saber. A astúcia da razão significa que o sujeito, desde a origem e até ao fim, sabe o que quer. É aí que Freud reabre, na mobilidade de onde saem as revoluções, a junção entre verdade e saber. Pois nela se vincula o desejo ao desejo do Outro, mas nesse circuito reside o desejo de saber. Um saber que não comporta o menor conhecimento, já que está inscrito num discurso. Assim, ali onde se trata do desejo, encontramos em sua irredutibilidade à demanda a própria mola do que também impede de reduzi-lo à necessidade».

Contrapondo o gozo ao desejo diz Lacan (p.836): «Mas não é a Lei em si que barra o acesso do sujeito ao gozo, ela apenas faz de uma barreira quase natural um sujeito barrado. Pois é o prazer que introduz no gozo os seus limites, o prazer como ligação da vida, incoerente, até que uma outra proibição, esta incontestável, se eleve da regulação, descoberta por Freud como processo primário e pertinente lei do prazer. (...) É a simples indicação desse gozo na sua infinitude que comporta a marca da sua proibição e, para constituir essa marca implica um sacrifício: o que cabe num único e mesmo acto, com a escolha de um símbolo, o falo. Essa escolha é permitida porque o falo, ou seja, a imagem do pénis, é negativizado em seu lugar na imagem especular. É isso que predestina o falo a dar corpo ao gozo, na dialéctica do desejo. É preciso, portanto, distinguir do princípio do sacrifício, que é simbólico, a função imaginária que a ele se sacrifica, mas que o vela ao mesmo tempo que lhe dá o seu instrumento. A função imaginária é aquela que Freud formulou como presidindo o investimento do objecto como narcísico. Foi a isso que nós mesmos voltámos, ao demonstrar que a imagem especular é o canal adoptado pela transfusão da libido do corpo para o objecto. Mas, desde que fique preservada uma parte dessa imersão, concentrando em si o que há de mais íntimo no auto-erotismo, a sua posição *em ponta* na forma a predispõe à fantasia de caducidade em que vem incluir-se a exclusão em que ela se acha da imagem especular e do protótipo que esta constitui para o mundo dos objectos. Assim é que o órgão eréctil vem a simbolizar o lugar do gozo, não como ele mesmo nem tão pouco como imagem, mas como parte faltante na imagem desejada».

Para Lacan a castração significa que é preciso que o gozo seja recusado, para que possa ser atingido na escala invertida da Lei do desejo. Uma parte retirada da falta pela falta, através da qual o sujeito reencontra no desejo do Outro sua equivalência ao que ele é como sujeito do inconsciente. O sujeito realiza-se na perda em que surgiu como inconsciente, mediante a falta que produz no Outro, de acordo com o traçado que Freud descobriu como sendo a pulsão mais radical, e que ele denominou de pulsão de morte.

O seio especificado na função do desmame, prefigura a castração. O desmame está situado desde a investigação kleiniana, na fantasia da partição do corpo da mãe, é entre o seio e a mãe que passa o plano de separação que faz do seio o objecto perdido que está em causa no desejo.

Diz Lacan (p.962): «O sujeito falante tem o privilégio de revelar o sentido mortífero desse órgão, e através disso, sua relação com a sexualidade. Isso porque o significante como tal, barrando por intenção primeira o sujeito, nele faz penetrar o sentido da morte. (A letra mata, mas só ficamos sabendo disso pela própria letra.) Por isso é que toda a pulsão é virtualmente pulsão de morte. O importante é apreender como o organismo vem a ser apanhado na dialéctica do sujeito. Esse órgão do incorporal no ser sexuado é aquilo do organismo que o sujeito vem estabelecer no momento em que se opera sua separação. É por meio dele que ele pode realmente fazer de sua morte objecto de desejo do Outro. Mediante o que vier para esse lugar o objecto que ele perde por natureza, o excremento, ou então, os suportes que ele encontra para o desejo do Outro: seu olhar, sua voz. É em revolver esses objectos para neles resgatar, para restaurar em si sua perda original, que se empenha a actividade que nele denominamos de pulsão (Trieb)».

« A libido em Freud é uma energia passível de uma quantimetria tão mais fácil de introduzir na teoria quanto é inútil, já que nela só são reconhecidos alguns *quanta* de constância. Sua coloração sexual, tão formalmente afirmada por Freud como inscrita no que há de mais íntimo em sua natureza, é cor-de-vazio: suspensa na luz de uma hiância. Essa hiância é aquela com que o desejo esbarra nos limites que lhe são impostos pelo princípio ironicamente chamado de princípio do prazer, por estar remetido a uma realidade que, por sua vez, podemos dizer, é aqui tão- somente campo da praxis. É justamente desse campo que o freudismo recorta um desejo cujo princípio se encontra essencialmente em impossibilidades» (Lacan, p.865).

E continua: « Se o medo da castração está no princípio da normatização sexual, não nos esqueçamos de que, ao referir-se sem dúvida à transgressão que ela proíbe no Édipo,

ela afecta igualmente nele a obediência, detendo-o em sua inclinação homossexual. Assim, é antes a assunção da castração que cria a falta pela qual se institui o desejo. O desejo é desejo de desejo, desejo do Outro, como dissemos, submetido á Lei. (...) A pulsão divide o sujeito e o desejo, o qual só se sustenta pela relação, que ele desconhece, dessa divisão com um objecto que a causa. Tal é a estrutura da fantasia».

4.3 O estranho objecto do desejo

Com Lacan, a dimensão do desejo aparece ligado a uma falta que não pode ser preenchida por nenhum objecto real. Assim, o objecto pulsional só pode ser, um objecto metomínico do objecto do desejo. Nascido de uma perda irreparável do objecto, proibido pela censura ou pela lei, como instância simbólica, o desejo é a busca indefinidamente repetida dessa perda presenciada por outros objectos, sob aspectos aparentemente irreconhecíveis. Procurando enganar a censura imposta ao desejante e ao desejado, poder de que dispõe graças à potência significativa do corpo, por isso o desejo não se confunde com a necessidade ou com o apetite vital, sempre dirigidos a algo presente, destinados a ser suprimidos pelo consumo imediato do que lhes traz satisfação.

No seu Seminário *Les quatre concepts fondamentaux da la psychanalyse*, Lacan (1973), examina a noção de pulsão a partir dos quatro parâmetros propostos por Freud para definir o seu princípio: a fonte, a pressão, o alvo, o objecto. «Após ter insistido no facto de que Freud designa a pulsão não somente como “conceito fundamental”, mas ainda como “convenção”, Lacan evidencia, primeiramente, que a pulsão parece ter de ser distinguida da necessidade. Enquanto a necessidade é uma função biológica ritmada, a noção de pulsão proposta por Freud aparece, sobretudo, submetida a uma constância da pressão» (Joel Dor, 1989, p.215).

Para Freud a satisfação da pulsão é a de atingir o seu alvo, Lacan objecta a essa

tese todo o problema da sublimação. «De facto, a sublimação é apresentada por Freud como sendo um dos destinos possíveis da pulsão, onde a pulsão encontraria uma solução de satisfação que a subtrairia ao destino do recalque. No entanto, paradoxalmente, na sublimação a pulsão é inibida quanto a seu alvo, o que coloca em questão a ideia da sua satisfação. É este problema que conduz Lacan a destacar uma observação geral sobre o sentido da satisfação pulsional: a pulsão não seria necessariamente satisfeita pelo seu objecto» (Joel Dor, 1989, p.217).

Diz Lacan em *Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973, p.151): “Está claro que estes com que lidamos, os pacientes, não se satisfazem, como se diz, com aquilo que são. E, no entanto, sabemos que tudo o que eles são, tudo o que vivem, seus próprios sintomas têm a ver com a satisfação. Eles satisfazem alguma coisa que, sem dúvida, vai de encontro àquilo com que eles poderiam se satisfazer, ou, melhor ainda, satisfazem alguma coisa. Eles não se contentam com seu estado, mas, ainda assim, estando neste estado tão pouco contentor, contentam-se. Toda a questão é saber o que é este se que é aqui contentado».

O desejo constitui-se como temporalidade, aptidão do sujeito para protelar indefinidamente a satisfação, desligando-se do dado presente, encontrando mediações que o remetem ao ausente e abrindo-se para o que conhecemos como imaginário e simbólico, como forma da nossa relação originária com o outro, já que afinal não desejamos o outro, mas desejamos ser para ele objecto de desejo.

Desejamos ser desejados: o desejo é desejo do desejo do outro “transforma-se o amador na coisa amada/ por virtude do muito imaginar/não tenho, logo, mais que desejar/pois em mim tenho a parte desejada” diz Camões. O desejo é manifestação concreta do fogo elementar, é o mais activo de todos os elementos porque tem o poder de converter todos os outros, nele mesmo. Sob o signo da carência e da falta, a modernidade repõe o desejo com os traços de Eros.

No campo da palavra, a insatisfação fundamental do desejo é que jamais podemos dizer o desejo. O desejo aponta para uma impotência da palavra e mais além para uma impossibilidade, já que a palavra é a morte da coisa, e o desejo também: coisa que é e não é.

Para Lacan (1966) é o simbólico, a norma (o nome do pai) que preside à estruturação, e é o objecto ausente, o que não dá, que é o provocador do desejo. O desejo estrutura-se como um desejo do desejo do outro dentro do enfoque da intersubjectividade. Tal como para Bion é o ausente, o seio ausente, que se transforma no primeiro pensamento.

Ao distinguir a pulsão da necessidade diz que o objecto pulsional só pode ser um objecto metonímico do objecto do desejo. Escreve nos *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (p.151) «Se distinguirmos, do ponto de vista da dialéctica da pulsão, a Not da Bedürfnis, a necessidade da exigência pulsional, é justamente porque nenhum objecto de nenhum Not, necessidade, pode satisfazer a pulsão».

Sendo assim, então o objecto de uma pulsão susceptível de preencher esta condição não poderia ser o objecto da necessidade. «O único objecto que poderia responder a esta propriedade só pode ser o objecto do desejo, este objecto que Lacan designará como objecto a, objecto do desejo e ao mesmo tempo objecto causa do desejo, objecto perdido. Assim, o objecto a, enquanto eternamente faltante, inscreve a presença de um vazio que qualquer objecto pode ocupar. Assim, segundo Lacan tal objecto pode encontrar o seu lugar no princípio da satisfação de uma pulsão, desde que aceitemos que a pulsão o contorne, à maneira de um circuito. O alvo da pulsão não é, pois, outra coisa senão o retorno em circuito da pulsão à sua fonte, o que permite entender que uma pulsão pode ser satisfeita sem atingir seu alvo» (Joel Dor, 1989, p. 143).

A génese do desejo pressupõe para além da necessidade, a presença do Outro. O desejo só pode inscrever-se no registo de uma relação simbólica com o Outro e através do

desejo do Outro. «É no quadro de uma tal experiência que o desejo encontra tanto a condição de possibilidade da sua génese, como a de sua inevitável repetição. Mais precisamente, a dimensão do desejo irá contribuir para garantir à criança, cativa de um organismo submetido à ordem da necessidade, a promoção do estágio de objecto ao de sujeito, na medida em que o desejo parece só poder inscrever-se no registo de uma relação simbólica com o Outro e através do desejo do Outro» (Joel Dor, 1989, p.144).

A criança que nasce está submetida à ordem das exigências da necessidade, que se traduzem por estados de tensão do corpo, a incapacidade da criança se bastar a si própria justifica a presença de um outro. Estas manifestações corporais tomam o valor de signos para esse outro que lhes atribui um sentido.

Ao nível destas primeiras manifestações corporais não existe da parte da criança nenhuma intencionalidade de comunicação, mas na medida em que estas manifestações fazem sentido ao outro, a criança é então mergulhada num universo de comunicações, onde a intervenção do outro se constitui como uma resposta a algo que foi suposto como uma demanda.

Na sua intervenção o outro refere a criança a um universo semântico que é o dele. O outro que inscreve a criança num referente simbólico, investe-se junto desta como um outro privilegiado: o Outro. A mãe eleva-se à categoria do Outro e responde com o objecto da necessidade, objecto que é assimilado pela criança, cujo corpo reage por «um repouso orgânico» que é outra vez investido de sentido pelo Outro. Assim, a criança fica inscrita no universo do desejo do outro, na medida em que é cativa dos significantes do Outro.

É a resposta do corpo da criança, «o repouso orgânico», que fará a criança gozar, para além da satisfação da necessidade. Assim podemos circunscrever o lugar de uma satisfação global onde o a-mais do gozo suportado pelo amor da mãe vem apoiar-se na satisfação da necessidade propriamente dita, é por esta experiência de satisfação que a criança passará a ter condições de desejar através da mediação de uma demanda

endereçada ao Outro. Com esta demanda estabelece-se a comunicação simbólica com o Outro, que encontrará mais tarde uma resolução através da metáfora do Nome-do-Pai, com o domínio da linguagem. É pela demanda que a criança testemunha a sua entrada no universo do desejo, desejo que para Lacan se inscreve sempre entre a demanda e a necessidade.

Quando a necessidade se manifesta a criança pode então utilizar, por si própria, o sentido dado à vivência psíquica da primeira experiência de satisfação, é este o processo descrito por Freud em que o surgimento do desejo é sustentado pela reactivação de um traço mnésico na altura da excitação pulsional. A imagem mnésica reinvestida pela moção pulsional molda-se a partir de agora numa vivência alicerçada pela rede significativa do outro.

A demanda é antes de mais expressão do desejo, contudo é uma demanda dupla, já que para além da demanda de satisfação da necessidade existe a demanda do «a mais» que é antes de tudo demanda de amor. Na qual a criança deseja ser o único objecto do desejo do Outro que satisfaz as suas necessidades. De uma maneira geral, a demanda é, sempre formulada e endereçada a outrém.

Este desejo do desejo do Outro corporaliza-se no desejo de um «re-encontro» da satisfação originária em que a criança foi satisfeita sob a forma de um gozar que não demandou nem esperou. Contudo, na segunda experiência de satisfação a criança tem de demandar para fazer ouvir seu desejo, é conduzida a tentar significar o que deseja.

A mediação da nomeação introduz inadequação entre o que é desejado e o que se faz ouvir desse desejo na demanda, sendo esta inadequação que dá a medida do impossível re-encontro do gozo primeiro com o Outro. Este Outro que permanece inacessível e perdido devido à cisão introduzida pela demanda, torna-se a Coisa - *das Ding* - da qual a criança deseja o desejo, mas que nenhuma das suas demandas deverá significar. A Coisa é inominável, e a sua essência está votada a uma «impossível saturação

simbólica» na medida em que a designação torna impossível a relação com a Coisa. De demanda em demanda o desejo estrutura-se como desejo de um objecto impossível que se encontra além do objecto da necessidade; objecto impossível que a demanda se esforça por querer significar.

«O desejo renasce inevitavelmente idêntico a si próprio, sustentado pela falta deixada pela Coisa, de tal forma que este vazio constitui-se tanto como o que causa o desejo, como aquilo a que o desejo visa. Além do facto de que esse vazio circunscreve um lugar a ser ocupado por qualquer objecto, tais objectos irão sempre constituir-se como objectos substitutivos do objecto faltante. Neste sentido, não existe, na realidade, objecto do desejo, a não ser que se designe tal objecto como “objecto eternamente faltante” (Lacan). Lacan designa este objecto simultaneamente objecto do desejo e objecto causa do desejo como *objecto a*. O objecto a, por ser testemunha de uma perda, é, pois, em si mesmo, *objecto produtor de falta* na medida em que essa perda é impossível de ser preenchida» (Joel Dor, 1989, p. 146). O desejo que necessariamente se separa da necessidade, por ser antes de tudo falta a ser para além da demanda, inscreve a criança numa relação indefectível com o desejo do Outro.

O sujeito para Lacan é castrado, privado do falo, e não pode assim nunca satisfazer o desejo. O desejo é um ramo daquela parte da necessidade que «se encontra alienada», quer dizer «saudoso da pátria», (E, 690; S 286; FS 80) . Nostalgia é o desejo por algo indefinido *le desir d'on ne sait quoi*. É no final da dialéctica edipiana, que a criança reconhece a falta no Outro S (A) e abandona a posição de objecto do desejo do Outro, em favor da posição de sujeito desejante, onde adquire a possibilidade de ter para si objectos eleitos como objectos substitutivos de desejo colocados metonimicamente no lugar do objecto perdido.

CAPÍTULO 5

«O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo.

O que há é pouca gente para dar por isso.

óóóó – óóóóóóóóóó – óóóóóóóóóóóóóóóóóóóó

(O vento lá fora).»

(Fernando Pessoa)

A ESTÉTICA

5 1 - Espiritualistas e materialistas

O estético que assenta num padrão de «beleza» e num juízo de «gosto», não se restringe ao âmbito da obra de arte, ele pode aplicar-se a todos os campos da esfera do vivido. No quadro contemporâneo o estético é tão vasto que ao longo do tempo abandonou uma abordagem axiológica sobre o Belo e sobre o Gosto, em favor de uma abordagem fenomenológico ou analítico sobre a Obra de Arte.

Toda a obra de arte é um objecto estético na medida em que é um produto humano, resultado de um acto comunicativo intencional e ao mesmo tempo, fonte produtora de estados estéticos. «Todas as tentativas de definição da experiência estética são inúteis porque não só não há quaisquer moldes psicológicos comuns a todas as formas de experiência estética, como não há também maneira de determinar as condições de todas

as experiências estéticas nem critérios comuns a todos os juízos especificamente estéticos. Por outro lado os efeitos que se estruturam no interior daquilo a que chamamos *estético* não são os mesmos em todos os períodos históricos»(Osborn, 1978, p.12).

Kant na sua obra *Crítica da Faculdade de Julgar* (1965) estudou a imagem nua, como representação a que faltava o conceito da finalidade do objecto representado. Produzidas pela abstracção, as imagens nuas tornam-se decisivas para a determinação da natureza da percepção estética, uma vez que se torna necessário que alguma coisa do lado do objecto, possa suscitar o jogo harmonioso das faculdades que conduz ao juízo do gosto.

No séc. XVIII as normas de avaliação das artes plásticas eram os cânones de beleza elaborados na Grécia antiga. Foi o desenvolvimento do conceito de *sublime*, em contraste com o de *belo*, que precedeu e acompanhou o reconhecimento da “estética” que englobava os dois conceitos.

Peter Fuller (1980) refere-se a dois géneros diferentes de experiência estética que eram no séc. XVIII identificados como o *belo*, por um lado, e o *sublime*, por outro. Cada um deles pode ser relacionado com um aglomerado de conceitos e categorias, que, embora tomando diferentes formas em diferentes momentos históricos, com um a predominar temporariamente sobre o outro, ainda hoje persistem. O *belo* relaciona-se com o clássico, com os contornos, com a ordem e a inter-relação, a forma discreta, os modos de esculpir. O *sublime* tem a ver com o romântico, com a cor, com a difusão do conjunto num tom emocional, imersão, modos de modelar. Para Fuller a categoria de estético só pode vir a ser reconhecida como tal, na história, quando se colocar a maior ênfase no sublime de um modo secular.

Para lá disso, o tipo de «beleza formal» da experiência pode ter relação com as reacções ao objecto materno (e aos seus objectos parciais) e ser portanto mais claramente explicável em termos da clássica teoria da sublimação psicanalítica; é de lembrar que Burke sustentava ser a beleza formal caracterizada pela pequenez, a brandura, a ausência de

ângulos que, longe de ter de ver com a dureza do diamante, sugere realmente o seio.

A variedade sublime da experiência, essa, terá origem na relação com o meio materno e daí talvez a peculiar associação entre o *sublime* e a paisagem. Por certo que os fenómenos envolventes e aparentemente ilimitados do *sublime* e a profundidade afectiva que lhes é atribuída (incluindo o terror residual da auto aniquilação total) mostram-se compatíveis com esta leitura.

Burke (1948) elaborou um estudo aprofundado sobre o *sublime* e concluiu que este se caracterizava pelo vazio, a escuridão, a solidão, o silêncio e o infinito descrevendo-o como «tranquilidade com laivos de terror». Sobre a pintura escreve que «uma judiciosa obscuridade contribui bastante para o efeito da pintura, já que na arte como na natureza, imagens obscuras, confusas, incertas, exercem um grande poder sobre a fantasia, levando-a a formular paixões mais sublimes do que as já classificadas e bem definidas». Do seu ponto de vista o *sublime* era a mais forte emoção que a mente é capaz de sentir. Desde a origem da sua formulação a categoria do estético continha dois modos contrastantes: o belo e o sublime, cuja relação entre si e entre a arte não era nem clara nem clarificável.

Kant tentou sistematicamente justificar e universalizar o juízo do gosto, não só em relação à arte, mas também em relação «às condições de percepção dos sentidos». Para Kant era o gosto que ajuizava se a obra de arte era ou não bela. Assim, todos os juízos provindos do gosto seriam estéticos pelo facto da sua causa determinativa ser o sentir do sujeito mais do que uma concepção do objecto. Kant rejeitou a procura de um princípio ou padrão universal da beleza, classificando-a de fadiga vã, e sustentava que toda a ideia estabelecida mediante conceitos determinados era uma contradição. Estabeleceu uma distinção entre o arbitrário e o subjectivo na arte e no juízo artístico e rejeitou a necessidade de quaisquer regras prévias. Distinguiu entre arte e ciência, arte e natureza, sensação e imaginação e acentuou o carácter espontâneo e original do génio que provoca a arte, contudo confundiu arte e beleza.

Para Peter Fuller, surge no século XIX uma forma de estética a «Ciência do Belo» fortemente comprometida com a ideologia visual dominante. Pelo que, nesta procura, o *belo* perde muitas vezes o seu carácter sensual e afectivo e torna-se ideologia, de tal modo que nos anos 80 e 90 a dimensão estética torna-se um protesto aberto contra as limitações que a ideologia impunha à arte.

Peter Fuller (1980, p.208) afirma que «o movimento romântico e o do primeiro modernismo do séc.XIX implicam o despertar de potencialidades de experiência sensual e afectiva, mediante a apropriação de *estético* (especialmente na sua forma de sublime), em desafio contra as in-estetizações das ideologias artísticas dominantes, nomeadamente através da ênfase dada à cor em detrimento do contorno como até aqui tinha acontecido».

Diz Cézanne «É isso o que a pintura tem de nos dar, uma harmonia quente, um abismo em que o olhar se perca, uma germinação secreta, um colorido estado de graça. Não é verdade que todos estes tons circulam no sangue? Sentimo-nos reviver, renascer num mundo real, reencontramo-nos, tornamo-nos pintura. Para se amar uma pintura, temos, primeiro, de a beber sofregamente. Perder a consciência. Descer com o pintor até às obscuras e intrincadas raízes das coisas, e erguermo-nos depois, cheios de cor, mergulhados na sua luz».

Milner (1980) dizia ter consciência de que existe um pavor desconhecido neste encontro com o mundo da cor e no mergulho na experiência imaginativa da mesma e reconheceu que as buscas à volta da cor têm relação com um calor, um fulgor e um gozo que vêm de dentro, ditados não por manifestações exteriores, mas por algo que existe, se move e transforma pelos seus próprios meios.

Berenson (1949) descreveu o momento estético como aquele momento veloz, quase intemporal, em que o observador se confunde com a obra de arte e a pintura, a estátua, ou o acto estético deixam de lhe ser exteriores e ambos se tornam numa única identidade. É a fusão estática com o meio. Berenson parece relacionar a capacidade que a

pintura tem de dar prazer estético com a sua aptidão para evocar as primeiras experiências infantis da separação do eu.

Com Marx mudaram os debates sobre a arte. A interpretação «espiritualista» deu lugar à «formalista» para quem a obra de arte estava para além da história e residia menos nos aspectos dos valores espirituais que representava e mais nas características formais que apresentava. Surgiu desde então um aceso debate entre espiritualistas e formalistas.

Para Roger Fry (1924) a emoção estética é uma emoção operada pela forma e a forma de uma obra de arte tem um significado próprio e dá, por isso só, origem em muita gente a uma emoção especial que não depende da associação da forma com qualquer outra coisa.

A crítica formalista do pós Segunda Guerra Mundial, na Inglaterra e na América, limitou-se a repor a argumentação de Fry. Peter Fuller (1980) admitiu que os motivos pelos quais uma obra de arte pode ser transposta da formação social das suas origens se relacionam com o facto de ela ser de algum modo solúvel na própria cultura. Foi Freud, com a teoria psicanalítica que ajudou a perceber a estética de maneira materialista ao mesmo tempo que a distinguiu das ideologias a que o marxismo estruturalista a quis reduzir.

5.2 - A emoção estética

Na primeira metade deste século travou-se uma disputa entre estetas e analistas sobre o *estético*. Para Roger Fry (1924) o que na pintura dava o prazer estético não era o conteúdo literal, narrativo ou temático da pintura, mas, a sua estruturação formal em termos de espaço pictural, um prazer derivado da contemplação das relações e correspondências da forma.

Os debates sobre a estética sucederam-se e Roger Fry (1924) criticou Freud na

Sociedade Britânica de Psicanálise, por este não ter dado importância à experiência estética em si e questionou a ideia de simbolismo na arte e a ideia de satisfação de desejo argumentando que Freud se concentrava no conteúdo, enquanto a essência da arte era a forma.

Ao que Freud descreveu como emoções despertadas pela arte, Fry e Bell chamaram *emoções associativas* e não uma emoção estética propriamente dita. Contudo, admitiam existir independentemente destas, uma emoção particular: a experiência estética. Bell diz (1925) que há um tipo particular de emoção «a emoção estética» provocada por obras de arte visuais. E se pudermos descobrir alguma qualidade comum e particular a todos os objectos que a provocam, teremos resolvido o que ele considera ser o problema central da estética. Teremos descoberto a qualidade essencial de uma obra de arte, qualidade essa que a distingue de todas as outras classes de objectos. Bell chama às relações e combinações de linhas e cores «forma significativa» que é para ele a qualidade comum a todas as obras de artes visuais. Contudo não é fácil definir a natureza do prazer estético.

Para Roger Fry (1924) há algo de objectivo e desinteressado na emoção estética e algo semelhante, à procura da verdade pelo cientista.

Wolheim (1973) nos seus artigos sobre a estética diz que todos os trabalhos de Freud sobre arte são anteriores à sua teoria estrutural da mente. Assim, Freud não usou a sua noção de elaboração (*working through*) de um conflito inconsciente, o que lhe teria possibilitado considerar a arte como trabalho (*work*) e não como devaneio.

Para todos os defensores da autonomia do estético, a expressão «forma significativa» sugeria que estes novos modos de ordenar a pintura significavam alguma coisa que ultrapassava o campo da arte. Estavam assim em total desacordo com Freud que considerava a apreciação da forma artística (que ele nunca apreciara nem conseguira entender) como uma espécie de engodo ou como ele dizia, «um prazer preliminar» destinado a abrir o apetite do espectador para o seu «real» significado que ele situava no

conteúdo manifesto e no simbolismo.

A par do discurso da irredutibilidade da emoção à forma, Fry sugere uma qualidade afectiva de certos sistemas de proposta formal e afirma que existe prazer no reconhecimento da ordem e da inevitabilidade nas relações. «Mas há na arte, julgo eu, uma qualidade afectiva que se situa para além disso. Não se trata de um mero reconhecimento da ordem e da inter-relação. Cada parte, assim como o todo, é diluída no tom emocional. Ora, segundo a nossa definição de beleza pura, o tom emocional não se deve a qualquer reminiscência reconhecível ou a qualquer sugestão das experiências emocionais da vida; mas cheguei já a pensar se ele não extrai a sua força do facto de despertar certas reminiscências profundas, vagas e imensamente generalizadas. É como se a arte tivesse acesso ao substrato de todas as cores emocionais da vida, a qualquer coisa que está subjacente a todas as emoções particulares e específicas da vida actual. Parece haver uma energia emocional que deriva das condições da nossa existência, através da revelação de uma significação emocional no tempo e no espaço. Ora é muito provável que a arte seja capaz de despertar certos resíduos deixados no espírito pelas diversas emoções da vida, sem com isso despertar as experiências actuais, sendo assim possível captar o eco das emoções, sem as limitações e as distorções que a experiência podia atribuir-lhes» (Fry, 1924, p.19).

Para Peter Fuller (1980) o género da «beleza formal» da experiência estética pode ter origem nos sentimentos de separação, enquanto o sublime se relaciona com os de fusão estética. Fuller faz correspondência destes géneros de experiência estética com as emoções oscilantes do espaço potencial de que falava Winnicott, já que da relação com o meio materno depende não só a sensação de bem estar mas o próprio sentimento de continuar a existir. Foi a psicanálise sobretudo com as teorias das relações de objecto que, ajudou a compreensão deste género de experiência visual e estética.

5.3 - O conflito estético

Para a Psicanálise, a unidade mãe bebê desempenha o papel de protótipo de todos os objectos estéticos. Para Meltzer (1990) a experiência estética que o bebê tem da relação de alimentação através do peito, parecia dar vida, ao que Bion descreveu como um percepto inato. Um conceito e dois objectos de natureza combinada bebê/peito, pénis/peito que avança a sua sombra para terminar numa imagem de uma cama nupcial do coito parental oculto e essencialmente misteriosa.

«Um aspecto indispensável da conceptualização é que esse coito seja encoberto pela criança atrás de um véu de temor admirativo e de assombro para ser descoberto na idade madura através das elaborações da identificação projectiva, no contexto de uma relação apaixonada (ódio-amor-saber). Estes três objectos: bebê e peito, peito e pénis, parilha parental em sua câmara nupcial têm a extraordinária qualidade de ser tanto concretos como simbólicos, ou seja que sirvam como continentes de um significado de constante aumento» (Meltzer,1990, p.187).

Meltzer (1990) diz que a mãe para o bebê é enigmática. A aparição e desapareção do peito, a luz nos seus olhos, as emoções que se passam na sua cara, tudo isto é desconhecido para o bebê e é este para Meltzer o conflito estético. Conflito enunciado no impacto estético do exterior da mãe bela, a disposição dos sentidos e o interior enigmático que deve ser construído pela imaginação criativa. O elemento trágico na experiência estética reside não na transitoriedade mas no carácter enigmático do objecto. Ao destruir este protótipo o sado masoquismo destrói pelo menos temporariamente a capacidade de apreender a beleza e de ser afectado pelo conflito estético.

A tolerância a este conflito que constitui o cerne da fortaleza egóica, reside para Bion (1963) na «capacidade negativa», capacidade para se manter na incerteza, ou para suportar o não saber, sem irritavelmente se esforçar por chegar ao facto e à razão. Esta

capacidade para tolerar a incerteza é constantemente invocada na paixão das relações íntimas e está no centro do conflito estético.

A formulação de Bion (1963) sobre a dor mental e o prazer mental, implica que o conflito intrínseco, tanto dos vínculos emocionais positivos como negativos, que rodeia o desejo e o interesse, esteja sempre presente no nível apaixonado, nível em que a vida onírica segue o seu rumo e onde o prazer e a dor estão inextrincavelmente unidos. Porém, este conflito essencial a partir de cuja matriz evoluciona o «aprender com a experiência» para produzir a mudança estrutural oposta à informação aumentada, deve encontrar a sua representação simbólica na função α e assim estar disponível para os pensamentos oníricos, a transformação em linguagem verbal (ou outras formas simbólicas como as artes) e a elaboração através da abstracção, da condensação, da generalização e outros instrumentos do pensamento sofisticado.

Para Meltzer (1990) a mente humana constrói um mundo interno no qual o significado se mostra figurativamente e onde prevalece a justiça, a fé suplanta o facto e a fantasia desaloja a memória. Assim, cada bebé sabe por experiência própria que a sua mãe tem um mundo interior, mundo que ele habitou e do qual foi expelido ou escapou segundo o seu ponto de vista. A bela mãe abnegada comum representa para seu bebé comum um objecto complexo de incrível interesse tanto sensual como infra sensual. Sua beleza externa concentrada no seu peito e na sua cara, sobretudo nos olhos, bombardeia o bebé com uma experiência emocional de carácter apaixonado, consequência de estar capacitado para poder ver esses objectos como belos.

Para Bion (1963) o vínculo K, desejo de saber mais do que o de possuir o objecto do desejo, aponta o valor do desejo como estímulo para o conhecimento, não simplesmente como ânsia de gratificação e controle sobre o objecto, mas porque o desejo torna possível dar ao objecto a sua liberdade, mudança essencial de PS para D.

A mudança implica como diz Klein (1975) a transformação do interesse do self pela

comodidade e bem estar próprios, pela preocupação do bem estar do objecto amado. Na interacção de alegria e dor que engendra os vínculos de amor ambivalente (L) e ódio (H) está a busca do entendimento vínculo K que salva a relação do impasse. É este o ponto em que se exerce a capacidade negativa, onde se encontra a beleza e a verdade.

«A mente é a função geradora de metáforas que usa o grande computador (que é o cérebro) para escrever a sua poesia e pintar os seus quadros de um mundo cintilante de significados. E o significado é, em primeiro lugar, a manifestação fundamental das paixões que têm relação com a beleza do mundo. Uma vez que adoptámos a descrição de Bion de *uma experiência emocional* como o facto evolutivo primário, é evidente que os seus conceitos (vazios) da função α e dos elementos β estabelecem, essencialmente, uma distinção entre a formação de símbolos e o pensamento por um lado, por outro, uma computação que usa signos e formas simples de extrapolação a partir de experiências passadas e ideias recebidas. A criação de símbolos idiossincráticos como opostos à manipulação dos signos convencionais, marca a divisão entre os transtornos da personalidade e a adaptação. A tensão entre ambas é a essência do que Freud rotulou de resistência à indagação» (Meltzer, 1990, p.20).

Adrian Stokes em *A luxúria e a necessidade da pintura* (1961) descreve a resposta estética em geral como evocando e sustendo a «sensação de um sonho». Diz Stokes que a apreciação é um modo de reconhecimento, reconhecemos, porém não podemos nomear, não podemos evocar mediante um esforço da vontade, o conteúdo que nos chega nos termos da forma estética tem a sensação de um sonho, que de outra maneira, é esquecido.

Para Stokes é no centro da apreciação estética que reside o problema de conter e reconhecer a sensação do sonho, a que é evocada entre o sonhador e o objecto estético (seja qual for a forma que adopte). Como diz Stokes é devido à natureza corpórea dos objectos internos do adulto, que o sonho pode depositar um resíduo de sensações de forma tal como a arte a mais geral percepção dos objectos internos. Na arte, a experiência do

artista, encarna em forma de arte e serve como modelo para a mentalidade estética, não só proporcionando um objecto estético como coisa em si mesmo, como também exemplificando o processo de formação de símbolos que é o que torna possível que o espectador sustenha o sonho em sua mente, debaixo de observação, até ao momento em que se torne significativo.

CAPÍTULO 6

«As semelhanças são ausências.

As revelações são presenças.»

(Vespeira, 1960)

A PSICANÁLISE E A ARTE

6.1 - Freud e a arte

A psicanálise deu um contributo importante para a compreensão da Arte. Freud considerava que a criação artística era uma parte do funcionamento mental estreitamente relacionada com a formação dos sonhos. Para o inventor da psicanálise, a criatividade estava saturada pela elaboração consciente dos resíduos das experiências quotidianas, especialmente as que são reprimidas no inconsciente.

Freud, ao descobrir o “inconsciente”, interessou-se pelo mundo interno e pela linguagem do sonho e em muitos dos seus escritos fez referência a obras de arte. Para Freud (1907), a linguagem do inconsciente é a linguagem do irrepresentável que se vai construindo e re-construindo numa incessante procura da verdade. Na abertura do seu artigo *Escritores criativos e devaneio*, (1907, p.143) escreve: “Nós , leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade - como o Cardeal que fez uma pergunta similar a Ariosto - em

saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, extrai seu material, e como consegue produzir em nós tal impressão com ele e despertar-nos emoções das quais, talvez, nem mesmo nos julgássemos capazes».

O fascínio por esta actividade exclusiva do homem levou Freud a interessar-se pela psicobiografia de alguns artistas, não como reconstrução da infância, mas porque Freud acreditava que a obra do artista incorporava conflitos e fantasias inconscientes do seu autor. Assim, no livro *Leonardo da Vinci e uma lembrança da infância* de 1910, Freud utilizando alguns dados biográficos, uma lembrança de infância e duas das suas pinturas: *A Mona Lisa* e *Sant'Ana, a Virgem e o Menino*, procurou reconstruir o desenvolvimento psicosexual de Leonardo. Para Freud, no sorriso de *Gioconda*, Leonardo da Vinci ressuscita a expressão do sorriso da mãe, e em *Sant'Ana, a Virgem e o Menino* integra a mãe e a madrastra, o que também se reflecte no aspecto piramidal da pintura.

Freud também analisou algumas obras literárias. Em *Dostoievski e o parricídio* faz uma leitura do tema universal do complexo de Édipo e do parricídio. Em *Os irmãos Karamazov* descreve a cisão da personalidade. Noutros trabalhos Freud voltou-se para temas que ilustram problemas universais, sem os associar directamente a uma psicobiografia do autor. Interpreta por exemplo *Cordélia*, em *Rei Lear*, como símbolo da morte e a reconciliação das personagens como uma reconciliação com a morte.

No mesmo artigo (1907), Freud comparou o escritor criativo e todos os artistas com o devaneador e ligou a criatividade ao princípio do prazer-desprazer e ao princípio da realidade. Para Freud, o que devaneia ignora a realidade e ao desenvolver fantasias de desejo liberta o princípio do prazer-desprazer tal como o artista que cria um mundo de fantasia no qual pode satisfazer seus desejos inconscientes. Mas o artista difere do que devaneia, uma vez que encontra um caminho de volta à realidade na sua criação artística.

Freud compara a obra artística ao brincar das crianças. Tal como a criança, o artista cria de acordo com os seus desejos um mundo de fantasia que ele sabe que só em certos

sentidos é real. Quando se instala o princípio da realidade, a fantasia como funcionamento mental, desaparece. Alguns autores criticaram Freud por, nesta formulação, ele não deixar claro se estava a referir-se ao fantasiar profundo, inconsciente, ou ao fantasiar consciente.

Freud (1907) propõe três condições que segundo ele são a causa que nos faz apreciar este mundo de fantasia: por um lado, a fantasia do escritor deve perder o carácter puramente egocêntrico e aproximar-se de algo universal, por outro lado o desejo está parcialmente disfarçado de modo similar aos disfarces do sonho, e por fim, o artista dá-nos o prazer estético que nos distrai do pensamento oculto. Freud compara o prazer estético ao prazer preliminar no sexo. Escreve Freud (1907,p.153)«Denominamos gratificação de incentivo ou prazer preliminar a um género de prazer como esse, que nos é oferecido para possibilitar a libertação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas».

Diz Segal (1993, p.90): «No seu artigo de 1907 Freud fala de desejo inconsciente e repressão, mas no ensaio sobre Dostoievsky (1928) deixa claro que a obra de arte tem de conciliar objectivos contraditórios do id e do super ego. Se há na arte satisfação do desejo - e deve haver, já que há satisfação do desejo em todas as actividades humanas - não se trata de uma simples satisfação onipotente de um desejo libidinal ou agressivo, trata-se da satisfação de um desejo de elaborar um problema de um modo particular, e não do que se entende por satisfação do desejo, ou seja onipotência» .

Para Segal a obra de arte é uma expressão da elaboração do ego inconsciente. A natureza do conflito psíquico e o modo pelo qual o artista procura resolvê-lo em seu ego inconsciente podem lançar luz sobre a forma significativa.

E Segal continua (1993, p.90): “Além disso, o conteúdo e a forma e a emoção associativa e a emoção puramente estética não podem ser separados sem que se empobreça a experiência estética. A *Guernica* de Picasso, por exemplo, faz um apelo calculado e forte a todas as emoções mobilizadas pelo bombardeio de Guernica. Não

podemos separar as emoções associativas desse tipo do mérito estético. Há um caminho condutor a partir da emoção associativa imediata: da Guerra Civil Espanhola para todas as guerras, como nas pinturas escuras de Goya. Essas emoções, ao contrário das emoções associativas incidentais, são universais, e o artista visa evocá-las consciente ou inconscientemente. Numa obra de arte o caminho leva não só da guerra em curso para a guerra em geral, mas também para o que essas guerras representam em nosso inconsciente. Assim, por exemplo, é provável que a cabeça do cavalo morrendo nas pinturas de Picasso desperte as fantasias mais arcaicas de sadismo oral, com a experiência de ser tanto o agressor como o agredido. O cavalo é uma vítima agonizante, e no entanto seus enormes dentes é que sobressaem, simbolizando, creio, sua própria - e nossa própria - agressividade oral. As linhas partidas e a apresentação fragmentária das figuras humanas e dos animais também correspondem a fantasias inconscientes de objectos fragmentados, vítimas do sadismo. O poder do impacto deve-se à capacidade de Picasso de mobilizar, por via das emoções associativas, emoções inconscientes mais profundas. E isso torna a obra viva muito tempo depois dos eventos concretos a ela associados em nossas mentes».

E Segal continua: «Os artistas abstractos, por outro lado procuram evitar toda a emoção associativa, mas eles também só obtêm êxito por intermédio da forma pura se conseguem expressar algumas emoções inconscientes mais profundas. Se não o conseguem, sua obra torna-se puramente decorativa e, ainda que possa proporcionar prazer, não consegue despertar emoções estéticas profundas».

Para Segal (1993) o prazer primário é o próprio prazer estético em si e não uma libertação prazerosa da inibição como pensava Freud. Numa reunião em Viena em 1908 Freud lançou luz sobre o tema da forma ao afirmar que: «Um conteúdo tem, como regra, sua história, e em relação à arte poderíamos correctamente dizer que a forma da arte é um precipitado de um conteúdo mais antigo».

Mas em relação ao que torna a forma significativa, não chega dizer que é uma combinação particular de linhas e formas, a noção de simbolismo inconsciente é crucial.

Não o simbolismo consciente protagonizado pela escola formalista, mas um simbolismo dinâmico inconsciente. Para Segal a arte incorpora, simboliza e evoca no receptor certa espécie de emoção arcaica do tipo pré verbal. *Nas Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (1933) Freud deixa claro que a arte está enraizada na fantasia inconsciente profunda e que o artista tem intenção de despertar no espectador a mesma constelação mental que nele produz o ímpeto de criar.

Para Segal o artista difere do devaneador pois enquanto este evita o conflito por meio de uma fantasia de satisfação onipotente do desejo e de uma negação das realidades externa e psíquica, o artista busca localizar o seu conflito e resolvê-lo na sua criação. Freud não conseguiu chegar à questão fulcral de saber as fontes do material criativo, nem como esse mesmo material consegue produzir em nós emoções, contudo, os seguidores da sua teoria possibilitaram novas compreensões.

6.2 - Arte e os objectos internos

Melanie Klein desenvolve os estudos de Freud e cria a Teoria da Relação de Objecto. Descreve (1975) um mundo interno que vai influenciar a percepção do mundo externo, que é constituído por figuras internalizadas que podem ser vivenciadas como persecutórias, se predominam sentimentos negativos ou amorosas se dominam os sentimentos positivos. Assim, o espaço mental é povoado por pessoas ou partes de pessoas internalizadas pelo sujeito, e por partes do próprio self também estas más ou boas, que vão interagindo entre si criando narrativas onde podem coexistir o passado, o presente e o futuro.

«A criança vive num mundo de objectos parciais: o seio da mãe, as mãos, os olhos, os braços, objectos parcelares que na mente da criança se dividem em bons e maus: A criança agita-se entre um estado de satisfação e deleite, no qual se sente unida e fundida

com os seus objectos ideais, e um estado de ódio e perseguição em que sente que os objectos são maus. O seu amor é dirigido para os objectos maus concebidos como fontes de dor e medo» (Segal, 1973, p.80).

Segue-se a posição depressiva em que a criança aprende a aceitar a ambivalência e a reconhecer que o bom e o mau são dois aspectos de um mesmo todo da mãe, objecto externo que a criança ama e odeia simultaneamente. «A posição depressiva tal como Melanie Klein a descreve, é atingida pela criança quando reconhece a mãe e outras pessoas, entre elas o pai, como pessoas reais. As suas relações de objecto sofrem uma mudança fundamental. Onde primeiro via "objectos parciais" passa a ver pessoas completas; em vez de objectos de "divisão" idealmente bons ou então perseguidores opressivos - passa a ver um objecto total, simultaneamente bom e mau. Esse todo é amado, sujeito a introspecção e passa a formar o cerne de um Ego integrado. Mas esta nova constelação anuncia uma nova situação de ansiedade; onde antes a criança temia um ataque contra o ego movido pelos objectos perseguidores, fica o receio dominante de poder perder o objecto amado no mundo externo e dentro de si própria. Neste estágio, a criança é abalada por impulsos sádicos e incontroláveis. Na sua fantasia, o objecto amado é constantemente atacado com fúria e ódio, é destruído, despedaçado, mas não é só o objecto externo que é atacado, também o é o objecto interno: é afinal, o mundo interno no seu todo que se sente destruído e dilacerado. Podem alguns pedaços do objecto destruído voltar-se contra os perseguidores e nasce o receio de uma perseguição interna, bem como o pesar pela perda do objecto amado e por se lhe ter movido o ataque. A recordação da boa situação quando o Ego da criança possuía o objecto amado na totalidade, e a ideia de que tal situação se perdeu devido aos próprios ataques dão origem a um sentimento intenso de perda e culpa e a um desejo de recuperar e de recriar o objecto amado que se perdeu, tanto fora como dentro do Ego» (Segal, 1952, p.197).

Surgem então os impulsos de reparação, um desejo ardente de recriar, reconstruir e recuperar o que se perdeu. Os impulsos de reparação são dirigidos não só ao corpo da

mãe mas também secundariamente a outros «objectos internos» que sinta ter destruído, incluindo ambos os pais. O desejo e a capacidade de recuperação do objecto bom seja ele interno ou externo são considerados algo de fundamental em toda a criatividade artística.

Para Segal, o artista age sobre o efeito da posição depressiva infantil e procura reparar com a sua actividade artística um mundo interno harmonioso que pressente ter possuído e que perdeu devido à sua agressão, mas não lhe basta recriar qualquer coisa no seu mundo interno correspondente à recriação dos seus objectos internos. Faz também por exteriorizar o objecto recriado e comunicar-lhe a sua própria vida no mundo externo.

Meltzer (1990) diz que, nas teorias de relação de objecto, está implícito que para um objecto ser amado deve ser único e ter qualidades de beleza e bondade susceptíveis de evocar no eu os sentimentos de amor e devoção. O objecto interno correspondente que experimenta um desenvolvimento paralelo à integração do eu, alcança essas qualidades quando chega a uma complexidade plenamente humana. Para isso exige vida própria, liberdade de acção e o direito ao crescimento e ao desenvolvimento. Em relação a um objecto assim surge o sentimento de amor, é despertado o desejo, o impulso para assumir a responsabilidade por todas aquelas partes do self que são hostis e perigosas para o objecto. Em essência esta é a base do impulso que faz a integração das diversas partes do self hostis e perigosas para o objecto.

Para Meltzer (1990) o amor à verdade está estreitamente associado à capacidade de apreciar a beleza e bondade do objecto já que as defesas maníacas, e a regressão à posição esquizoparanóides tem os seus fundamentos no ataque á verdade. Na medida em que o processo criativo é inteiramente privado, Meltzer considera que o artista representa, na sua obra de arte, tal como através dos seus sonhos, o processo contínuo da relação com os seus objectos internos, incluídas todas as vicissitudes do ataque e da reparação. No processo criativo existem fases de ataque e fases de reparação, de alguma maneira de relação rítmica, o que implica que para o artista em qualquer momento do processo criativo, os seus objectos estão num estado relativo de integração ou fragmentação,

consequentemente experimenta um estado relativo de integração ou fragmentação entre os componentes infantis do seu eu que estão em relação com os seus objectos. Deve admitir-se que este processo implica uma grande ansiedade e aí temos o espectro das ansiedades persecutórias e depressivas.

Adrian Stokes (1967) fala da projecção comum de objectos internos, e da forte projecção dentro do artista de formas escondidas que o obsessionam. Utiliza o conceito de «objecto mínimo», lugar desnudo, generalizado, às vezes quase geométrico, em geral ideal, em que se produz grande parte da obra de arte. No qual se faz a luta pela integração, característica da posição depressiva, a respeito da qual em concordância com a formulação de Segal que prova a mise-en-scène para a criação estética, na sua opinião este mecanismo otorga segurança ao objecto. Já que nas relações de objecto não existe uma segurança susceptível de ser encontrada no carácter do objecto mesmo. Assim, em contraste com os processos característicos da posição esquizóide, em que a idealização trata de aliviar o objecto do âmbito dos processos interpessoais, sujeitos a raivas e ciúmes, ou onde os mecanismos de exclusão tratam de reduzir o objecto a um ponto no qual o impulso de atacá-lo e fragmentá-lo se vê diminuído. Para Meltzer a arte reflecte a luta pela integração e por um objecto integrado em que há alternâncias de estados integrados e desintegrados no processo de fazer arte e é um triunfo da integração ao nível depressivo .

Para Adrian Stokes (1967) outro pioneiro da teoria Kleiniana, a obra de arte reúne o real e o perfeito, e é considerada uma individualidade, um objecto auto suficiente, nada menos do que uma figuração do Ego. «Nós só somos intactos na medida em que os nossos objectos o são. Toda e qualquer arte dá testemunho de objectos intactos, mesmo quando o tema básico é a desintegração. Seja qual for a forma que assuma, é sempre a conservação e restauração do corpo da mãe» (Stokes, 1967, p.120). Continua Stokes (p.100) «Qualquer que seja a introjecção de compulsões... qualquer que sejam as relações primitivas e envolventes que se obtenham, a reconstrução e restauração do objecto total, exterior e independente (expressão igualmente da coordenação do Ego), seja ela inteiramente

fundada, ou apenas em parte, naquilo a que chamei um mínimo de concepções generalizado ou ideal e pessoal, continua ser a função principal da arte).

Stokes encontrou elementos pertencentes à posição depressiva, mas também à posição esquizo-paranoide tanto na criatividade artística como na experiência estética, para ele o artista não só trabalhava numa posição depressiva, mas exprime também o sentido da fusão com o seio da mãe e o ataque sádico contra ela, característica do primeiro estágio.

Para Stokes (1967) é sempre possível descobrirmos, partindo da experiência estética, aquele sentido de homogeneidade ou fusão combinados em diferentes proporções com o sentido da alteridade do objecto. Assim, as expressões negativas podem com êxito figurar na arte, quando existe um «núcleo compensatório».

Escreve Stokes em *Form in Art* (1967, p.406): «Ao definir forma estética, mostrei que o tema é organizado sob o domínio de duas imagens ou experiências prototípicas que foram antes objecto de introjecção: a primeira é a sensação de união com o seio e, logo, com o mundo; a segunda é o agudo reconhecimento de um objecto separado, originalmente a pessoa total da mãe cuja perda era lamentada na posição depressiva infantil. O segundo postulado está de acordo com a análise da dra. Segal, isto é, da busca de uma interpretação estética para a solução de phantasias depressivas».

Stokes (1967) fala de fusão primitiva, sensação oceânica, mas para Segal a reparação maníaca manifestada na arte, levaria segundo a sua visão, ao sentimentalismo, à pieguice, a um sentido de irrealidade, à fácil idealização. Stokes (1967) ia ao ponto de associar duas formas de arte - a tradição de modelar e a de esculpir, respectivamente - com as duas posições, a esquizo-paranoide e a depressiva.

Rickman (1940) outro adepto de Segal acentuava que os impulsos ocultos de destruição fornecem um substrato à arte e à experiência estética, além de serem processos compensatórios. Segal já afirmava que o prazer estético deriva de uma identificação inconsciente com a luta depressiva do artista e com o bom resultado dessa luta diz que

para haver verdadeira reparação tem de se admitir a destruição original de outro modo só haveria negação.

Peter Fuller no ensaio sobre a Vénus de Milo (1980, p.133) refere em relação ao interesse que a estátua provocou «o desaparecimento dos braços da estátua começou por libertar o corpo da estátua do sistema significante específico dentro do qual foi originalmente; mas estamos agora em boa posição para explicar a aparente superioridade estética da actual versão mutilada relativamente ao original (...) Parece-me que a soma de estragos que a estátua sofreu acabou por operar uma mudança relativamente drástica no próprio significante: a estátua torna - se não já na representação de uma mulher, ou numa mulher idealizada, isto é, uma deusa do amor carnal, mas também numa vivida exteriorização de um dos mais comuns objectos internos. Os estragos que a estátua sofreu permitem que a completemos interiormente e vem aumentar o prazer que dela auferimos».

Alguns autores kleinianos deram ênfase aos «impulsos de destruição ocultos». Para Rickman (1940) a phantasia do acto agressivo permanece inconsciente, enquanto o efeito de medo ou horror se liga com o objecto externo, a ponto de a pessoa não realizar o seu desejo secreto. A componente da mutilação é um incremento da experiência estética para os kleinianos, através da admissão de uma destruição original e de uma luta depressiva. Para Rickman a Vénus mutilada evoca no espectador os afectos relacionados com as suas phantasias primitivas que têm a ver com a crueldade para com o corpo materno e com os processos compensatórios que se lhe seguem.

6.3 - Arte e posição depressiva

Melanie Klein no seu primeiro artigo sobre arte datado de 1929 *Situações de ansiedade infantil reflectidas numa obra de arte e no impulso criador*, tomando como referência a biografia da jovem pintora sueca Ruth Kjärr, que sofria de depressões

recorrentes nas quais sentia seu interior ser invadido por um espaço vazio, estabelece uma relação entre a necessidade de reparação e a origem do impulso criador.

Segal em 1952 escreve no seu artigo *"Uma abordagem psicanalítica da estética que o impulso artístico está especificamente relacionado à posição depressiva*. O artista tem necessidade de criar o que sente nas profundezas do seu mundo interno. O sentimento que o seu mundo interno está estilhaçado, é, segundo Segal o que leva o artista a necessitar de recriar um mundo novo. Todo o artista cria um mundo que pertence à obra. A arte é para Segal busca de expressão simbólica. Diz (1952, p.97): «Sustento que a criação desse mundo interno é também a recriação inconsciente de um mundo perdido».

Alguns criadores estão perto do que diz Segal, por exemplo o Elstir de Proust diz «só se pode criar aquilo a que se renunciou». O que para Segal está de acordo com algumas das concepções de Freud sobre sublimação, quando Freud enfatiza a necessidade de inibir o fim pulsional - uma renúncia. Renúncia, que do ponto de vista das relações de objecto levaria à renúncia da posse de um objecto. Freud sustenta que não se pode abdicar de um objecto sem o ter internalizado, internalização que torna o objecto parte da realidade psíquica, da realidade que o artista tem de representar.

Em *O Moisés de Michelangelo* Freud (1914) diz que o que o artista visa reproduzir no seu trabalho é a mesma constelação mental que nele produz o ímpeto de criar. Comenta Segal (1957, p.99) «Se esta é a constelação mental que consegue fazer com que nos identifiquemos e revivamos, ela explicaria as profundezas de satisfação e a qualidade de elevação que toda a experiência estética nos dá. Ela permite-nos participar num acto criativo». E Segal continua: «Penso que a ideia de Freud que o artista visa evocar no receptor da sua arte a mesma constelação de sentimentos inconscientes que o motivou sugere que as emoções devem ter algo em comum para despertar a emoção chamada *experiência estética*. E se estou certa ao pensar que a constelação específica a que se visa, no fundo, relacionar-se com uma tentativa de resolução de um conflito depressivo, incluindo aí a sua constelação edípica arcaica, então os meios devem traduzir tanto o

conflito como a tentativa reparatória de resolução». Contudo, o trabalho de reparação do artista nunca é concluído, para Picasso um quadro nunca está terminado, é preciso saber quando parar e dizer o resto na obra seguinte.

Há na obra de arte um trabalho constante de integração que estabelece relações, cria todos formais, encontra um ritmo, o que transforma a fragmentação em objecto de beleza. A verdadeira reparação ao contrário da reparação maníaca deve incluir um reconhecimento da agressividade e do seu efeito. Não pode haver arte sem agressividade. Freud no artigo sobre *O Moisés de Michelangelo* considera que a experiência comunicada é a da superação da fúria, do desprezo e do desespero.

Adrian Stokes em "The invitation in Art (1965) descreve que o primeiro passo ao se iniciar o trabalho artístico é o de conter a agressividade. O mármore tem de ser cortado, martelado, o barro tem de ser amassado. Descreve a ansiedade do pintor antes de colocar o primeiro risco na tela virgem e a ansiedade do escritor perante a página branca. Logo que a primeira linha é escrita ou desenhada, algo é violado, e isso tem de ser reparado.

A obra de arte por mais bela e harmoniosa que seja comunica ao inconsciente do receptor uma tensão subjacente ao processo criativo, não há arte sem tensão. A obra precisa de ser completada internamente com a imaginação do receptor. O pintor Klee diz que para atingir a harmonia vital, o quadro deve ser construído de partes que são, elas mesmas, incompletas, postas em harmonia na última pincelada e que o produto acabado carrega traços dessa incompletude.

«A ligação que vejo entre o impulso criador e os meios de evocação da emoção estética é esta: o acto de criação, no fundo, tem que ver com uma memória inconsciente de um mundo interno harmonioso e com a experiência da sua destruição - isto é, com a posição depressiva. O impulso é de recuperar e recriar esse mundo perdido. Os meios para alcançar isso têm relação com o equilíbrio entre elementos "feios" e belos, de modo que possam evocar no receptor uma identificação com esse processo. A experiência estética do

receptor envolve trabalho psíquico. Isso é que a distingue do puro entretenimento ou do prazer sensorial» (Segal, 1993, p.103).

Diz Segal (1993, p.104): «É um paradoxo que a obra do artista seja nova e no entanto surja da ânsia de recriar ou restaurar. Este paradoxo é inerente ao simbolismo. Outro aspecto do facto de a criação do artista ser algo novo, embora se origine da fantasia de recriação, é o papel do simbolismo. A obra de arte é com frequência vivenciada pelo artista como um bebé simbólico. Também nesse aspecto ela é vivida como algo de novo. Toda a actividade reparatória tem um elemento simbólico. O que é único no tocante à criatividade artística é que todo o acto reparador está na criação do símbolo».

Para Segal a formação de símbolos desenvolve-se na posição depressiva, o símbolo não é equacionado ao objecto, ele resulta do trabalho psíquico do sujeito que como tal tem a liberdade do seu uso. «O símbolo não é uma cópia do objecto - é algo criado de outra forma. O mundo que o artista cria é criado de outra forma. Isso também tem que ver com uma reconstrução reparadora. É a restauração no mundo interno de um casal de pais criando um novo bebé (...) E a obra de arte é então sentida como algo dotado de uma vida que lhe pertence e que sobreviverá ao artista. Esta recriação simbólica é um acto psíquico. Ela tem conexão com todo o problema da relação do artista com a realidade interna e externa. Se o acto de destruição e fragmentação é basicamente um acto mental, e é percebido como tal, ele é sentido como algo que pode ser reparado na realidade psíquica» (Segal, 1993, p.104).

E Segal continua (1993, p.105): «Freud comparou o artista com um devaneador. E é verdade que o poeta é um devaneador - mas ele não é só um devaneador. Freud enfatiza que o artista volta à realidade. A meu ver, o artista nunca deixa inteiramente a realidade. Em primeiro lugar, ele tem uma consciência aguda das suas realidades internas, da realidade interna que busca expressar. Mas uma apreensão da realidade interna caminha sempre com a habilidade de diferenciar o que é interno do que é externo e, portanto, também com um senso da realidade externa - uma diferença básica entre criatividade e

delírio. O artista deve ter uma destacada percepção da realidade do potencial e das limitações de seu instrumento, limitações que tanto usa como tenta superar. Ele não é só um sonhador, mas um artesão supremo. Um artesão pode não ser artista, mas um artista deve ser um artesão. E por via da regra ele está vivamente ciente disso».

Mas para que algo se torne universal são segundo Segal precisas duas coisas: uma é a criação do símbolo, a outra o senso da realidade sobre os meios materiais por meio dos quais ele é expresso. Outro modo pelo qual o artista se relaciona com a realidade, é alcançando algo no mundo externo, essencial para o sentimento de ter uma reparação concluída. O artista retorna á realidade externa fazendo algo no mundo externo real e para esse mundo.

Um aspecto essencial da reparação na criança é que esta pouco a pouco renuncie às suas fantasias de controle onipotente e, aceite na sua mente, a existência independente da mãe, a relação desta com o pai, outras gravidezes e todas as simbolizações destas actividades. O artista ao elaborar a sua posição depressiva infantil, tem de recriar algo no seu mundo interno que corresponda à recriação do seu mundo e dos seus objectos internos e de externalizá-los, dando-lhes vida no mundo externo. Alguns artistas sentem de modo particularmente poderoso que a obra adquire existência independente. Junto com o terminar há um processo de separação, um aspecto importante da reparação é deixar que o objecto se vá. O outro aspecto reparador é sem dúvida a doação que o artista faz da sua obra para o mundo.

Para Segal (1993) o impulso criador nasce de ansiedades depressivas e como expressão dessas ansiedades. Envolve processos similares aos mobilizados na posição depressiva: a capacidade de simbolizar a percepção da realidade interna e externa e a capacidade de suportar a separação e consequente existência separada.

Para Rodin a beleza artística está em enfrentar percepções verdadeiras, externas e internas, e todo o malogro estético está na negação da verdade interna "Para um artista

digno desse nome, tudo é belo na natureza porque, se seus olhos aceitam sem titubear toda a realidade externa, ela reflecte sem falhas, como um livro aberto, toda a verdade interna”.

Diz Segal (1993, p.107) «Tenho acentuado o ímpeto para a criatividade artística nos impulsos reparadores da posição depressiva. Mas esta necessidade de integração de elaboração de estados mentais anteriores - a integração da percepção de caos e perseguição e de um estado ideal perdido no começo da integração. Há um anseio por recriar um estado mental e objectos ideais anteriores ao que é sentido como a devastação da posição depressiva. Frequentemente a busca é por recuperar um ideal perdido e incalculável».

Adrian Stokes (1967) em *Invitation in Art* assinala, que parte da dificuldade na arte é que ela deve satisfazer tanto o anseio por um objecto ideal e por um self fundido com esse objecto como a necessidade de restaurar um objecto inteiro realisticamente percebido, uma mãe superada não fundida com o self. Para ele o sentimento de ser arrastado para dentro de uma obra de arte e nela ficar envolvido contém elementos da fusão original pré depressiva com o objecto ideal. Contudo o artista tem também de emergir disso para ser de algum modo criativo.

A arte difere do sonho e do devaneio porque, ao contrário deles, é uma tentativa de traduzir a fantasia em realidade. A imaginação difere do devaneio típico, ela necessita de algum abandono da onipotência e de certo enfrentamento da posição depressiva, isso torna a imaginação mais rica e mais complexa do que um devaneio de satisfação de desejo, quanto mais profundas as camadas da mente que podem assim ser mobilizadas, mais rica, densa e flexível é a imaginação. A arte necessita da imaginação. A criatividade artística envolve muita dor, e a compulsiva necessidade de criar, não pode ser abandonada com facilidade. O abandono de um esforço artístico é sentido como fracasso, às vezes como desastre. No próprio trabalho criativo por maior que seja a alegria de criar há sempre também um elemento importante de dor. E isso necessita não apenas de trabalho psíquico

mas também de uma grande quantidade de trabalho consciente associado a um alto grau de autocritica, frequentemente muito dolorosa.

O artista deve despertar interesse e causar impacto no público, encontrar novos meios simbólicos de fazê-lo é a essência do seu trabalho. O artista necessita de uma capacidade muito especial para enfrentar os conflitos mais profundos e encontrar expressão para eles - para traduzir o sonho em realidade. Também alcança uma reparação duradoura na realidade, bem como na fantasia. A obra de arte é uma dádiva duradoura para o mundo - uma dádiva que sobrevive ao artista.

Para Meltzer (1990) a motivação para exibir obras de arte deriva de duas fontes: em primeiro lugar do desejo de ser entendido e apreciado por outros, elemento importante para reafirmar a capacidade de seguir em diante com a luta dolorosa até à posição depressiva, em segundo chega a um ponto de estabilização do mundo interno em que o elemento da posição depressiva que tem que ver com sentimentos de preocupação por todos os bebés da mãe passa a ser muito dominante. Quando se chega aqui, diz Meltzer, o impulso para exibir obras de arte que representa o progresso do artista que fez a reelaboração dos seus conflitos depressivos adquire uma forma que Meltzer chama «impulso de sermonário».

Neste sentido, cada obra de arte de um período de vida do artista tem a função de um sermão aos irmãos, um sermão que mostra o que foi realizado por este irmão, mas que também projecta nos irmãos, tanto o objecto restaurado como a capacidade para superar as dores depressivas alcançadas pelo artista no seu próprio desenvolvimento. Assim, a contemplação do espectador deriva não só na relação com o público da arte como representação do corpo da mãe e dos conteúdos do seu corpo mas também representa a relação com o artista como um irmão maior do qual se busca o tipo de alimento e de ajuda para lograr uma devoção e uma reverência suficientes pelo pai.

Ao conceito de sermão aos irmãos de Meltzer, Stokes contrapõe o de fraternidade, para fazer notar interacções de formas iguais não enfáticas de algumas das maiores obras

de pintura. Para Stokes as coisas feitas pelo homem agradam ou deprimem o esteta de forma mais íntima do que a contemplação da natureza e refere que a tarefa social primordial do criador, é a de ajudar os seus irmãos com os seus conflitos dentro de um ambiente contemporâneo, a identificar as tensões e suas resoluções com acentuações apropriadas para um meio ambiente particular tal como está forçado a fazê-lo cada indivíduo por si mesmo. Ao pintor interessa o valor que haja no mundo interno e no mundo externo, o valor de paisagem para ele e seus contemporâneos um valor que por vezes traz aparelhado a renovação de uma tradição estética deixada de lado, já que olha com novos olhos, condicionado por ideias actuais, não só a natureza como a arte do passado.

Durante o processo de reintegração da posição depressiva, os diferentes fragmentos do self relacionam-se mutuamente como irmãos. A reaparição de uma parte anteriormente cindida do self e a sua renovada disponibilidade à integração dentro da esfera dos bons objectos primários, seja vivida pelas partes já integradas do self como a aparição de um “novo bebe”. A resistência à admissão desse pequeno estranho à família do self integrado deriva do espectro de angústias e ciúmes característicos do nascimento de um irmão. Estas resistências são equilibradas pelo esforço dos objectos bons, a determinação das figuras parentais de nutrir a todos os filhos, sem importar as suas qualidades, desejosos de enriquecer os débeis empobrecidos e de pacificar os violentos. Esta é para Meltzer a dolorosa luta que tem lugar na realidade psíquica para lograr a integração das partes cindidas do self albergando a todos os bebés da mãe e do pai. A idealização do grupo de pertença e sua correspondente paranóia diminuem. Os sentimentos de responsabilidade, carregados de culpas, mesclados sempre com desdém dão lugar a um interesse mais genuíno e a um maior respeito pelas potencialidades dos outros. A arte ajuda-nos a recuperar o que perdemos.

6.4 - O valor social da Arte

Para Meltzer (1970), o enfoque Kleiniano na arte enfatizou um processo auto terapêutico, de elaboração e reelaboração dos conflitos infantis em relação com os objectos internos. A fase mais construtiva deste processo tenta estabelecer uma ponte mais firme desde a posição esquizo-paranóide e a depressiva, mediante as relações de objecto interno que consolidam e estabilizam o mundo interno. Por um lado há uma luta pela integração do self e dos objectos internos, pela qual a cisão e as relações exclusivamente de objecto parcial são superadas pelas qualidades de diferenciação e autonomia imputadas aos objectos. A transição requer não só uma mudança, mas também valores que vão desde a preocupação pela comodidade, gratificação e onipotência características da organização esquizo-paranóide, até ao tema central da preocupação pela segurança e liberdade dos objectos bons, em especial os internos, e particularmente a mãe, seus seios, seus bebés e sua relação com o pai.

Para Meltzer(1970) durante o processo criativo ao enfrentar as angústias inerentes ao fluído das relações com os objectos internos, o artista pode ver-se impelido em qualquer momento pela dor que sente no seu interior a procurar alívio através das identificações projectiva "excessiva". Excessiva em termos da integração sádica e destrutiva de projectá-la para outras pessoas, devido às complicações da culpa inerente, ou excessiva no sentido de pôr em perigo a natureza actual do seu próprio processo dinâmico.

Por outro lado diz Meltzer (1970) devemos reconhecer que o impulso a comunicar-se através da identificação projectiva, desempenha um papel central na relação normal com os objectos externos na posição depressiva, levando a cabo o desejo como enfatizou Bion de ser entendido pelos objectos no mundo exterior, especialmente quando estes estão estreitamente vinculados aos bons objectos primários do mundo interno: o impulso social implícito na criatividade artística que inclui o exhibir das criações deriva em primeiro lugar da tendência da identificação projectiva.

Para Stokes (1965) a visão académica da arte parece ser uma visão em que a gratificação oral ou anal, ineficazmente bloqueada mediante esforços conscientes, ou sob uma moralidade didáctica, se exhibe sob a pressão da adaptação social. Geralmente nesta arte não existe um conceito nem mudança psíquica. Aos falsos enfoques do anti-estético do que deveria ser visto correctamente, Stokes acrescenta a noção de “incompletude” da arte como se a sua função social fosse acalmar o intelecto da burguesia culta para completar-se a si mesmo; a noção de crítico ou o aspecto “normativo” de um artista que impõe certo “processo secundário ao processo primário da arte”, para mantê-lo em ordem; toda a crítica baseada na fantasia de desvelar “os segredos do inconsciente” (que por isso não utiliza nenhuma distinção entre segredo e mistério) e toda a crítica que não mostre nenhuma advertência da distinção entre sistemas de signos e formas simbólicas de maneira que se fala dos símbolos da arte como se eles fossem simplesmente uma manifestação dos supostos básicos da sociedade.

Stokes diz que o crítico consciente destas distinções que capta a qualidade estética do material que maneja, e se aproxima dele de maneira estética vê-se travado pelo peso da pedra que empurra, não só de convencer os outros como pela tarefa em si, sobrelevando “a carga do mistério”, tarefa análoga ao do artista que tenta desenvolver uma linguagem que seja capaz de conter as implicações e as reverberações de uma experiência emocional, sem o grau de talento para descobrir e expressar a vida mental através das formas simbólicas, o que constitui a característica mais essencial do artista. Na crítica estética o crítico depende grandemente da utilização de uma faculdade de congruência receptiva com as estruturas formais desenvolvidas pelo artista para conter “o significado” ou a “importância artística”, maneja os mesmos fenómenos misteriosos, a vida da mente em progresso; não obstante, devido á estrutura mais pequena fala-se debaixo de uma pressão maior e pode quiçá chamar em sua ajuda a onipotência infantil ou penetrar intrusivamente no mistério do objecto estético e explicá-lo suministrando a interpretação última. Nenhum crítico pode alcançar a mesma felicidade de expressão que o artista que é seu tema e guia.

Para Stokes o que esperamos do crítico que está autenticamente compenetrado da mentalidade estética é certa sensação abrumadora de que o seu encontro com a arte constitui uma das experiências formativas da sua vida usando os termos de Bion uma espécie de identificação com a evolução de “O”, donde “O” é a essência absoluta ou o aspecto central de uma situação emocional traduzida por Bion e outros como o equivalente ao “estado de estar enamorado”. A rede de identificações a que se vê arrebatado o espectador pelas invisíveis tensões e forças que se materializam nas formas estéticas, activa o coração da experiência apaixonada, origem da significação do mundo.

A linguagem da crítica de estética deveria, mediante sua própria metáfora sagaz, figurar com o objectivo de gerar novos âmbitos de significação através da exploração e do descobrimento baseado na congruência apaixonada entre as formas do self interno e as do objecto estético. O crítico da estética necessita responder ao que Stokes chama de «envolvimento» ou de «encaminhamento» em arte em vez de manter vigilância sobre as qualidades externas do objecto como se fosse uma peça de museu. O mundo do objecto permite ao mesmo tempo que os seus contornos se fundam e se mesclam com o próprio estado de ânimo, junto com a angústia, a excitação e a confusão concomitantes, esta penumbra de associações mais além das conotações lexicais das palavras, começa a fazer impacto no observador e este deixa de ser um simples observador, converte-se em participante e também em observado. Ao sentir-se arrastado dentro do objecto estético e ao responder às tensões psíquicas capturadas pelas qualidades formais a sua própria estrutura mental interna inevitavelmente se modifica.

Este aspecto de arrastar-se para dentro da experiência estética é descrita por Stokes (1965) como uma veemência mais alta de uma identificação com a estrutura realizada, sugerindo que a obra faz um processo em marcha de força transcendente no qual o espectador se pode fundir. Os aspectos da resposta estética, incorporação e envolvimento, observar e ser observado, suste e ser sustido são complementares e enriquecem-se mutuamente. Ao confrontarmo-nos com a obra de arte produz-se uma

experiência emocional que necessita ser integrada na mente sobre a forma de um símbolo recíproco de tal modo que o seu significado possa chegar a ser conhecido mas primeiro deve encontrar-se um continente para sustentar a experiência.

Na interacção entre a mente do espectador e o processo mental do artista encarnado na forma artística germina um novo acontecimento emocional, a que Bion chama de cesura, entre os mundos companheiros a que chega a vibrar com significado tal como quando se anuncia um descobrimento e toma forma a ideia de um “sentido comum” mutualmente penetrante. É importante poder construir um espaço em que isto possa acontecer, mediante uma luta tanto activa como passiva uma relação com algum poder inspiracional vivido como exterior ao self, urna ou campo de batalha que dê aos objectos internos uma possibilidade de alcançar a simbolização, o sonhador, o espectador ou crítico pode sentir-se desbordado por uma nuvem de ignorância e incapaz de sustentar o seu significado ou ser sustido pela sua carga de significação.

Para Stokes (1967) efectivamente no espaço perde-se toda a forma, até que se descubra outra zona em que opere a luz. Poetas e artistas encontram-se entre os nossos principais guias até na experiência estética o poeta tem a sagrada luz: a musa. As tentações de nos afastarmos da experiência estética são fortes especialmente quando não sabemos que fazer com ela. No entanto o bebe universal que cada um tem dentro não consideraria remota ou insignificante a experiência de voar através da obscuridade total e mediana ou do eco universal na retirada do divino rosto humano, ou do alimento para a alma tanto como para o corpo quando os olhos estão fixos lá dentro e a mente dilatada e plana.

Stokes (1967) descreve a vida mental como um desligar da força interior que rivaliza, por assim dizer com o mundo instantâneo do espaço e da interacção bebé-alma com os corpos espaços do mundo-mãe constituindo a formação da mente uma espécie de extensão do objecto sólido debaixo da luz que muda o dentro e o faz emergir para fora, fundindo-se e sustentando-se como um sonho.

Meltzer (1990) enfatiza o carácter e a centralidade primordiais do sentido estético que começa com o bebé ao peito ou inclusivamente antes, e que é o que separa a actividade «protomental» (nominativa, externamente factual, quantitativa) da verdadeira experiência «mental» simbólica e qualitativa, que está carregada de significado no sentido da significação imaginativa. Sob a égide da Madre/Musa a congruência estética é a origem e o fundamento de todos os desenvolvimentos do processo de pensamento, do saber essencial por cima e mais além do saber «acerca de» apoiada na simultaneidade do explorar e ser explorado.

Para Stokes (1967) esta consciência do ritmo de ataque e reparação revela-se na angústia do artista ao confrontar-se com a folha de papel ou a tela em branco, em que o primeiro passo na criação é a violação. Porém a principal postura de Stokes para a investigação do seu sentido arquitectónico dos mundos dentro dos mundos, das estruturas tridimensionais dos volumes espaciais e das linhas de força que ele reconhece como dramatizando tensões psíquicas: concentra-se na ressonância entre o dentro e o fora onde tem lugar a função dual de envolvimento e incorporação - a essência da apreciação estética. Stokes descreve simultaneamente tanto a reconstituição do «objecto bom exterior independente e auto suficiente como mostra relação com ele na medida em que evoluciona «contemplando e seguindo» sua rede formal de direcções: a forma em que nos pomos em contacto com um processo que parece produzir-se aos nossos olhos, um processo ao que nos juntamos como a uma alternância de objectos parciais».

CAPÍTULO 7

«Sentimos que mesmo depois de serem respondidas todas as questões científicas possíveis, os problemas da vida permanecem completamente intactos.»

(Wittgenstein)

METODOLOGIA

7.1 - A investigação em psicanálise

Neste trabalho usámos o referencial psicanalítico e a entrevista como metodologia para fazer o estudo dos invariantes, elementos que permanecem inalterados por maior que tenha sido a transformação (Bion), na obra do pintor surrealista Vespeira.

Freud, contemporâneo de Einstein e de Marx, inaugurou uma nova disciplina que tem como objecto o próprio aparelho de pensar: a psicanálise. Contudo, a histórica primazia do método científico na investigação e no conhecimento, tem originado inúmeras discussões acerca da cientificidade da psicanálise. Para alguns, ciência e psicanálise são modalidades incompatíveis no conhecimento e na investigação.

O surgimento da diferenciação e da especialização das ciências nas últimas décadas contribuiu para o desenvolvimento do pensamento humano e, veio mostrar que, a

observação altera o observado e que o sujeito e o objecto não se encontram tão radicalmente separados mesmo em ciências como a física quântica, paradigma das ciências empíricas.

Assim, os progressos na investigação demonstram que diferentes metodologias ajudam a atender melhor às especificidades dos diferentes objectos das ciências. Para Lino da Silva (1996), a psicanálise desde o seu início, estabeleceu-se como uma terapia e um método de investigação do psiquismo humano. Freud manteve um diálogo contínuo com a clínica para a elaboração e sistematização do seu pensamento sobre os fenómenos psíquicos. Foi através da aprendizagem contínua da prática clínica e das dificuldades encontradas ao longo deste processo que Freud manteve o edifício teórico que então procurava construir em permanente transformação e expansão.

Para a autora na origem e na história do desenvolvimento psicanalítico está o modelo de pesquisa em psicanálise: o diálogo permanente entre a teoria e a clínica. A psicanálise inaugura uma nova maneira de fazer pesquisa. A metodologia sofre então uma mudança radical abandonando o tradicional modelo sujeito/objecto da ciência positivista, no qual um sujeito pensava um mundo objectivo, externo, cujas leis de funcionamento se distinguem substancialmente das leis do pensar que o examinava, para considerar um relacionamento íntimo em que sujeito e objecto se criam mutuamente. O novo modelo do saber vai debruçar-se doravante não tanto sobre o objecto do conhecimento, mas principalmente sobre o aparelho que o realiza. Deixa de lado a concepção anterior da separação nítida entre sujeito-objecto, os grupos de controle, a busca da aparente confiança proporcionada pelos tratamentos estatísticos, para levar em conta a participação do sujeito no fenómeno que observa.

Para Freud, a psicanálise dedica-se à descoberta da realidade histórica do paciente, através de uma relação estabelecida entre duas pessoas: analisando e analista. Contudo, não há em psicanálise um saber que possa ser aplicado a todos os indivíduos. Cada pessoa apesar de compartilhar de angústias semelhantes com outros seres humanos, tem

o seu psiquismo estruturado de forma original. A cada análise o psicanalista necessita despojar-se do que já conhece teoricamente sobre o psiquismo humano, para poder perceber o original e novo que o seu paciente lhe apresenta.

«Porém, o fundamental, na análise, é o processo de comunicação específico da relação analítica, isto é, a sua dimensão transferencial e contratransferencial. Aquela pode de novo ser vista em dois planos: como repetição e como vivência. A transferência como repetição faz do analista, na sua neutralidade e impavidez, um receptor passivo e um decodificador do passado repetido. Como vivência, a transferência opera noutro registo: como projecção no interior do analista das partes do self do analisando, de forma a que aquele a possa compreender e mudar sob a forma de interpretação. O conceito de Bion de continente/conteúdo, aplicável em primeiro lugar à relação precoce (mãe-filho), ao ser vertida na relação analítica implica precisamente uma mudança qualitativa na compreensão da transferência e da contra transferência. O analista como continente do analisando procura, em termos de comunicação, recebê-lo integralmente no seu interior, realizando o que Bion designou por *at-one-ment*. A contratransferência é então pensar com, sentir com. A interpretação é a formulação verbal desta empatia. Através da capacidade de rêverie, o analista diz pela palavra o que primeiro pensou e sentiu, não do seu analisando, mas do seu analisando em si» Amaral Dias (1988, p.132). E prefraseando Green o analista desvenda um sentido ausente .

Diz Lino da Silva (1996, p. 19): «Vemos que a neutralidade científica é um dos mais caros mitos da modernidade, e mesmo o conceito de verdade objectiva, universal e atemporal vai cedendo lugar à noção de construção assinada e datada, o que resvala bem próximo a algumas concepções de fantasia. Levando em conta as descobertas da psicanálise, parece que o progresso, em termos de ciência, aponta para a renúncia à busca da Verdade, em nome de sua substituição pelo cuidado responsável na construção de hipóteses e teorias cada vez mais conscientes das distorções que o aparelho mental imprime à percepção. Isto para não trair nem o mundo nem o aparelho que o transfigura

para que corresponda ao seu desejo».

Diz-nos a autora que o objecto da psicanálise é o inconsciente, é a gama de significados emocionais possíveis que se organizam segundo um fio condutor que baptizámos de desejo. Contudo, o domínio desse campo do saber não se confina à terapêutica individual, Freud inventou-a maior: também uma teoria e um método de pesquisa, que Freud utilizou fora do setting, em todos os campos da experiência humana. Fábio Herrmann (1986) diz-nos que a psicanálise tem relação complexa com a cultura, já que entre outras coisas ela é uma espécie de exploração do continente da cultura humana no seu sentido forte, daquilo que faz com que o homem seja homem.

O próprio Freud analisou quadros, esculturas, livros, mitos, peças de teatro, assim como analisou seus próprios sonhos, lapsos e dados biográficos, o que mostra a contribuição da psicanálise para a compreensão não só de como se adquire o saber como de tudo que provém do funcionamento humano.

7.2 - A importância da entrevista

A Entrevista é um instrumento privilegiado de relação e de trabalho. «O uso da entrevista não corresponde a um mero saber fazer mas inscreve-se numa zona de conhecimento (...) Nas primeiras décadas do século, a referência expressa a Freud e ao seu contributo para a entrevista, parece-nos óbvia, uma vez que, mais implícita que directamente, toda a proposta psicanalítica estrutura uma teoria de interpretação dos comportamentos e das expressões verbais em que se valoriza tanto o que é dito como o que se omite. Nesse sentido, a psicanálise, proposta por Freud e desenvolvida em diversos aspectos e em diferentes direcções pelos seus discípulos, oferece um conjunto de categorias relacionais que deslocam o processo da entrevista, da indexação de factos de um certo tipo permitindo uma categorização, para uma relação específica que permite no

encontro de subjectividades o acesso ao próprio funcionamento psicológico. Ainda que por referência a quadros psicopatológicos, a herança psicanalítica oferece á entrevista um corpo teórico do qual decorre um conjunto de técnicas que, de resto, perduram até hoje» Leal (1999, p.19).

Lino da Silva (1996, p.17) cita Bleger sobre o estatuto científico da entrevista psicológica: «(...) as condições naturais da conduta humana são as condições humanas (...) Toda conduta se dá sempre num contexto de vínculos e relações humanas, e a entrevista não é uma distorção das pretensas condições naturais. Ao contrário: a entrevista é a situação “natural” em que se dá o fenómeno que justamente nos interessa estudar: o fenómeno psicológico». Assim, a teoria do conhecimento no enfoque psicanalítico procura ampliar a gama de produtos e processos a que se tem acesso.

Segundo Torras de Beá (1991), a entrevista é o primeiro passo para qualquer investigação e intervenção. A entrevista de investigação tal como a entrevista clínica, centra-se na pessoa do entrevistado e nos seus momentos significativos, na sua integridade e autenticidade.

O entrevistador procura criar uma ambiência que permita a esse outro que se desnuda e expressão das experiências emocionais e numa atitude continente de empatia (em-pathos), estabelecer uma relação interactiva e criativa ao mesmo tempo que vai ensaiando o esboço das linhas de força de um enredo significativo e compreendendo os inavariantes.

«Uma entrevista concebida como método de investigação implica um conjunto de pressupostos ou melhor de invariantes que estariam subjacentes à forma como o entrevistador irá codificar e re-significar os conteúdos ideativos, narrativas e mitos pessoais comunicados pelo entrevistado. Em primeiro lugar temos a natureza e a qualidade da fantasia, em segundo lugar a forma e modo estruturante das representações mentais acessíveis ao entrevistador. Neste sentido uma entrevista desta natureza não se afasta

significativamente de uma entrevista clínica, estrito senso já que compete quer numa quer noutra. Na entrevista de investigação, tal como na entrevista clínica, a meta-referenciação teórica do que é expresso, reporta-o a outro registo, reporta-o ao funcionamento psíquico e em seguida à forma e ao modo como o entrevistador comunica os aspectos da sua vida pessoal. Aí a narrativa proposta é decifrada nos habituais invariantes das teorias psicanalíticas, reportando obrigatoriamente aos aspectos convencionais (de convenção) a que se referem os objectos parentais. Neste sentido concordamos com a proposta de Bion em *Cogitum* quando num artigo não publicado, intitulado *Metateoria* afirma que: designações como pais, mães, seios, pénis, etc..., são na teoria psicanalítica abstracções com o mesmo nível que se deve recorrer a uma abstracção matemática. Dito de outra forma, são, prefraseando Bion, por exemplo, mãe no sentido da teoria psicanalítica uma pública acção articulada com a acção privada (mãe na história singular de um sujeito). Freud também recorre à própria obra do artista como figuração de um psiquismo em acção aplicando, também aí, um conjunto de regras de compreensão aplicáveis psicanaliticamente a tudo o que provém do funcionamento humano» (Amaral Dias 1999).

Neste trabalho, usámos como metodologia a teoria psicanalítica e como instrumento a entrevista para estudarmos os invariantes (Bion) na pintura de Vespeira, que nos permite isolar os elementos que permanecem inalterados e que estão em conjugação constante entre si. Bion em *Transformações* (1965, p.11) diz-nos que: «A despeito da transformação que o artista efectua sobre o que vê, para conseguir que tome forma pictórica, suponho que algo permaneceu inalterado, e, desse algo, vai depender o reconhecimento. Aos elementos responsáveis pelo aspecto inalterado da transformação, chamo invariantes. (...) Assim como há características geométricas que são invariantes, em prospecção, e outras não, também há características que são invariantes, em psicanálise, e outras não. Cumpre é encontrar, os invariantes, em psicanálise, e a natureza do relacionamento de um com outro.»

E Bion prossegue mostrando-nos que o matemático investiga os invariantes, comuns

por exemplo ao objecto circular e à elipse, representando-os pela geometria projectiva algébrica e ao investigar ele não encontra, nos teoremas de geometria projectiva, as afirmações sobre comprimento, ângulos ou congruência, embora façam parte da geometria euclidianas; assim os psicanalistas não ficam excessivamente desolados, se transparece não haver, em suas teorias, espaço para mensurações e demais exigências comuns às disciplinas consideradas científicas.

Assim consideramos tal como Bion, quer a psicanálise quer a pintura no grupo das transformações. «O tema do quadro ou experiência original, a realização, no exemplo do pintor, e, no caso do psicanalista, a experiência de psicanalisar o analisando, transformam-se, pelo pintar, em um, e pelo analisar, no outro, respectivamente, em quadro e descrição psicanalítica. A interpretação psicanalítica que se faz durante a análise, é desse mesmo grupo de transformações. Interpretação é transformação; por revelar invariantes, a experiência, vivida e exposta de um modo, é narrada de outro» (Bion, 1965, p.13).

Para Bion observam-se paralelismos entre o modelo e a experiência psicanalítica: a paisagem e a experiência psicanalítica; a tela e o escrito científico; as emoções que a paisagem e a sessão analítica despertam; as emoções que a tela e o escrito científico representam. «Graças ao talento artístico, o pintor transforma a paisagem, (a realização) em pintura (a representação). Os invariantes dependem da técnica empregada: assim, invariantes de escola impressionista não são os da pintura de alguém, digamos ligado à escola realista. Para Bion o analista usa, assim, teorias de cisão e de Édipo, para efectuar a transformação, cujos invariantes asseguram a compreensão do paciente. Suas teorias, transformações (ou grupos de teorias) e interpretação (ou grupo de interpretação) são análogas às técnicas, à transformação e produto final do artista. Assim como se considera o impressionismo, método de transformar paisagem em pintura, as técnicas analíticas reunidas, igualmente representam parte de transformação de experiências analíticas, em interpretação. Da maneira como diferem, as transformações do pintor, segundo a concepção que a sua pintura transmite, assim as transformações do analista variam,

conforme a ideia que visa comunicar» (Bion, 1965, p.15).

Em relação aos invariantes diz Bion (1965, p. 72): «Ao examinar a transformação, atento para os invariantes: em pintura, algo existe invariante na representação e no representado. A reacção produzida talvez seja o elemento comum ao objecto representado e à representação. Sente-se, entretanto, que algo mais se requer, além da reacção do observador - algo presente no objecto e em sua representação (...) Se os signos apenas representam o lugar onde o objecto estava ou estaria, nada dificulta supor usá-los para pensar a respeito de objectos na ausência deles. Escrevo o signo (.) onde preciso e risco outro como (- -) e manejo-os conforme a minha necessidade. Combino-os em configuração geométrica, letras ou desenho. Aqui, a produção artística reconhecível que se aceite que ela retracte apresentam características comuns denominadas invariantes, outros invariantes há, comuns à produção artística e à não - coisa, sinalizada a coisa por (.) onde a coisa não está. Aceita-se que existam normas que sejam obedecidas na comunicação verbal, na pintura, se a transformação de O, de tal maneira combina os invariantes que se consiga a comunicação com outrém.»

A entrevista é um momento privilegiado de encontro entre um Eu e um Tu. Neste estar com, onde o Eu, o sujeito que não sabendo, deseja saber e o Tu que no seu devir biográfico revisita as suas memórias, aventura-se uma re-significação do espaço interno que se amplia nas formas e nas cores e acontece história.

Tenho dentro de mim um saber teórico, pressupostos acerca da entrevista e um saber estar com o outro aprendido com a experiência dos anos de trabalho terapêutico que me ajudam a pôr entre parênteses os sons, os sabores, as imagens e os tons familiares, e sem memória, sem desejo, sem compreensão, defenir um vértice de entendimento e acompanhar a aventura do peregrinar do artista.

Das conversas gravadas com o pintor sobre a sua obra e a sua vida, recordo a escultura em espiral das cassetes acumuladas e os inúmeros papéis escritos. O conjunto de dados que surgiram espontaneamente, segundo o alinhamento das associações de

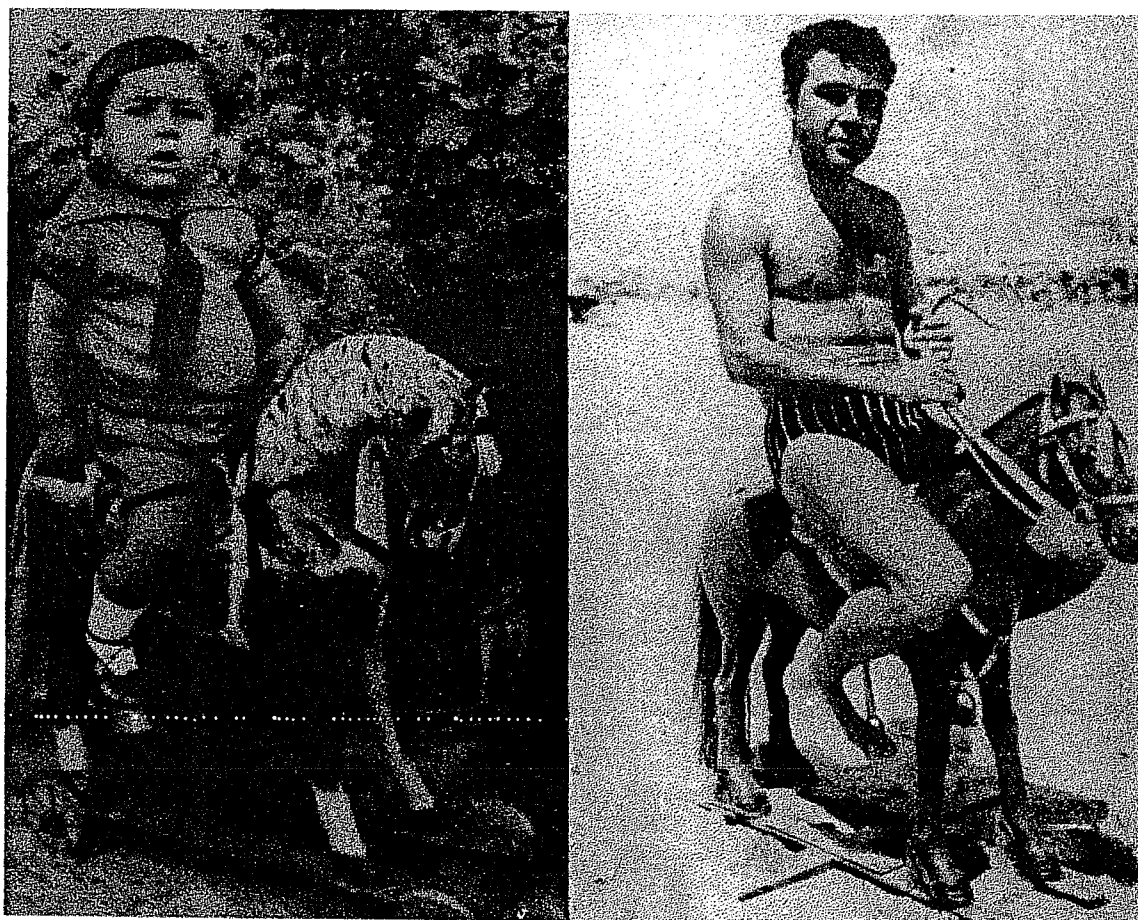
ideias exigiu um trabalho de elaboração, completado com consulta de catálogos, jornais e revistas sobre a obra de Vespeira, e um constante exercício de reflexão e aprendizagem.

Avesse a gravações, indisciplinado, saltando de tema para tema, de época para época, sempre ao sabor do acaso, a propósito de um livro, de um achado, de uma música ou pintura. Repete muitas vezes “desliga, isto não interessa”. Com uma memória prodigiosa, e com um rigor exemplar relembra acontecimentos históricos e episódios com amigos. Às vezes as gravações não se percebem já que se levanta com frequência para ir buscar um livro, um quadro ou um poema que lhe avivou a memória. Vai expondo sobre si próprio inquietações, recordações, projectos.

Neste encontro em que o pintor, livremente, dizendo de si se re-constrói com a memória, as palavras esgotam-se enquanto palavras, e o artista procura e encontra na memória as emoções e as vivências e a conjunção constante da sua aventura criativa proporcionando-nos uma viagem sem destino prévio, totalmente livre ao sabor do desejo. Uma entrevista é sempre um espaço de vida onde à maneira da frotage, algo surge, surpreende, “estória”, que é sempre outra “estória” com os seus ecos, cheiros, sabores, luzes, sombras...que o entrevistador tenta historiar dando-lhe uma ordenação cronológica e isolando as invariantes.

“Estória”, onde o tempo, esse maravilhoso escultor, deposita musgos, formas, sulcos, tonalidades, ecos, ritmos, que são a conjunção constante e o que faz a originalidade e unicidade das vivências de cada ser no mundo, a coerência do seu projecto de vida, a autenticidade e originalidade da sua obra criativa. A biografia de alguém é um desenvolvimento experienciado e significativo, que se alicerça na ideia da existência que cada um pretende realizar para si próprio. Obrá criada e acontecimentos vivenciados são integrados na continuidade biográfica e enriquecida pelas reminescências que procuram as suas referências temporais, tempo pessoal que não acerta com o tempo do relógio.. pois tal como os relógios do Magritte não há dois relógio iguais.

Entrevista ao pintor surrealista Vespeira



“Antes e depois da frequência na Escola de Belas Artes de Lisboa “

Algumas notas biográficas que o artista escreveu no catálogo da sua exposição “15 Guaches - Algarve 1967” na Galeria 111 em Lisboa

- Sempre usei o mesmo nome: Marcelino Macedo Vespeira
- Mantido a mesma data de nascimento: 9 de Setembro de 1925
- Continuo no mesmo estado civil: divorciado
- Tenho o Bilhete de Identidade e o Passaporte em dia.
- Taxa Militar terminada este ano e totalmente paga.
- Moro no mesmo sítio e ainda tenho telefone.
- Sou muito caseiro, mas não sei cozinhar.
- Deito-me tardíssimo, durmo pouco e tenho ido ao médico.
- Não sou patrão nem empregado.
- Nem carta de condução nem automóvel, mas sei andar de bicicleta.
- Peso e altura estacionários e faço a barba todos os dias.
- Fumo muito, uso isqueiro e tenho licença.
- Viajei com amigos, desde a Caparica a Ayamonte.
- Já acreditei em Mitos. Ganhei os gritos e perdi os apitos.
- Ainda tenho uma Avó e com ela aprendi a responder: “Vai-se vivendo, com alguma coisa, que se vai comendo”.

Estas exactas informações, destinam-se aos críticos, profissionais da Imprensa Portuguesa.

No catálogo da Galeria Ogiva em 1970 escreve :

«E, intencionalmente, devo esclarecer, que nunca concorri a nenhuns salões ou exposições realizados pelo S. P. N. ou S. N. I. ou S. E. I. - Questão de higiene e coerência! Também, não tenho concorrido às últimas grandes exposições colectivas - tão divulgadas, tão concorridas, tão premiadas e tão criticadas - tão-tão- balalão- talão - balão...

- Questão - de - feitio - não!

Antes desertor consciente do que soldado obediente, nestas guerras de louvores e doutores...»

Entrevistámos o pintor na sua casa. Vespeira, tem a sua casa/atelier no Bairro Social do Arco Cego onde reside desde 1954. Bairro construído no tempo da 1ª República, incluía 28 ateliers habitados por artistas, com espaço inspirada nos ateliers de Paris. Vespeira alugou o seu à viúva de um escultor. Uma cave, um piso térreo com uma cozinha e uma sala de entrada, um piso superior amplo, iluminado por uma clarabóia envidraçada onde o pintor trabalha, a um canto uma escada dá acesso à galeria onde está instalado o quarto. No atelier entre telas, estantes com livros e catálogos, há quadros, cartazes, postais, objectos encontrados, ossos, frases escritas nas paredes. Ao centro, dois cavaletes onde repousam telas em branco e tubos de tinta “Rembrandt”. O sítio é bastante sossegado e ainda hoje se ouve o cantar dos melros.

Com 72 anos, convalescente de uma doença crónica, o artista conserva um humor mordaz, uma memória prodigiosa e um rigor intransigente. Inactivo há alguns anos conserva o desejo de pintar e desenhar.

Marcelino Macedo Vespeira, nasce a 9 de Setembro de 1925 na freguesia de Samouco, concelho de Alcochete, situada na península do Montijo na margem esquerda do estuário do rio Tejo. Terra modesta, porém com grande actividade agrícola. Os largos são ocupados pelo coreto e pela igreja, à volta as casa baixas, caiadas de branco com barra azul e de chão de terra batida. Os habitantes agrupam-se á volta do espectáculo, que pode ser a música, a procissão, a garraiada, ou as conversas de homens nos fins da tarde. No espaço amplo o silêncio da planície.

A Infância

Vespiera é filho de um casal modesto. O pai, José, filho de camponeses era camponês e pescador artesanal, e apesar de analfabeto fazia contas de cabeça. A mãe Maria, doméstica, inventava e fazia rendas e tinha a 4ª classe o que era pouco comum num tempo em que as raparigas raramente tinham acesso à escola. O pintor filho único e neto único por parte da mãe, cresceu mimado e rodeado de carinho. Por volta dos 10 meses a mãe adoece com tuberculose pelo que tem de ir para casa dos avós paternos que viviam no Samouco, para fazer o desmame. A partir desta altura, devido à doença da mãe, a família desloca-se com frequência para mudança de ares, para a zona de Torres Novas, terra de origem dos avós maternos e onde o pintor, então menino, convive com os primos afastados e com as romarias e tradições das aldeias do interior. Enquanto viveu no Samouco acompanhava o pai que o ensinou a pescar metendo as mãos dentro das poças de água na maré vazia, e a apanhar os peixes ou o marisco que se escondiam na areia e nas pedras da praia do Samouco. Dos pais recorda:

«O meu pai era um anfíbio, vivia da terra e do mar. Ele pescava à mão, punha a mão dentro de água e sem ver apanhava os peixes, isto tem que ver com o corpo na noite que se apalpa e não se vê, enquanto a minha mãe constrói os objectos à luz do dia inventando rendas. São duas formas tácteis diferentes, uma, a da natureza, sem ver por apalpação, outra a do tacto da invenção. Na minha pintura há um elemento sempre ligada à água, água/mãe. As memórias da minha pintura são os sentidos, o tacto. É o tacto do meu pai a apanhar peixes, a deitar sementes à terra, e o sentido do rigor que a minha mãe tinha em tudo que fazia, tudo era proporcional, ela tinha esse rigor na vida, era como se ela tivesse uma geometria interna. Ela era muito alegre, sabia rir, e gostava muito do espectáculo de rua que tanto podia ser a procissão, uma garraiada, ou a banda da música nos dias que tocava na rua. Os meus pais tinham uma força de vontade maior que eu. Agora lembro-me muito

deles, tenho muitas saudades da minha mãe e falo com eles mas não é em sonho, é quando não consigo dormir e eles se sentam ao meu lado na minha cama e conversamos muito. Os meus pais não tiveram mais filhos, eu gostava de ter tido uma irmã, faz-me muita falta não ter uma irmã mas a minha mãe nunca mais engravidou, guardou as dores todas para mim. O meu pai era muito malandro mas nunca teve amantes, eu e o meu pai somos os exemplares mais puros em relação às pessoas que estavam ao nosso lado, eu só casei uma vez e tive um filho, o Pedro. Às vezes as coisas eram fugidias, momentâneas, mas quando eu estava ligado a uma pessoa com certa continuidade nunca havia ambiguidade.»

A infância e parte da adolescência são passadas no Samouco onde o pintor teve uma vida feliz e rica de experiências lúdicas, que lhe permitiram desenvolver as capacidades expressivas e criativas e encher a memória de liberdade. Da excitação das brincadeiras recorda:

« Quando eu era miúdo eu fazia os meus brinquedos, fiz papagaios de papel, eu era um apaixonado por papagaios. O último que eu fiz foi na Ilha de Faro, tinha 500 metros de fio, eu aprendi a fazê-los com o meu pai, ele fazia cestos com canas e eu aproveitava as canas e fazia papagaios com papéis coloridos e trapos coloridos para os rabos dos papagaios. Quando eu era pequeno, o meu pai fazia papagaios grandes e prendia-os a caixas de madeira e eu sentava-me lá dentro e ia rebocado pelo vento, era uma brincadeira muito divertida. Eu brincava no largo entre a igreja e a minha casa, brincava na areia solta porque o largo não era calcetado. A casa da minha tia que era lá perto, tinha chão de barro e eu convencia-a a dar-me bocadinhos de barro para eu fazer brinquedos. Eu fazia barcos de barro para brincar com os meus amigos, punhamo-los na água e eles dissolviam-se, construíamos e destruíamos. Também jogávamos ao peão e ao berlinde, eu era um grande jogador,

tinha muitos berlindes ainda hoje tenho alguns, são objectos de que eu gosto muito. Também inventávamos comboios feitos com caixas de fósforos puxadas por carochas, se o combóio era grande era puxado por lagartixas que a gente apanhava e prendia com linhas. Nesse largo todos os meses havia cinema. Ao anoitecer chegava um homem com uma máquina de projectar e a malta sentava-se toda no chão a ver os filmes projectados na parede da igreja, quase sempre eram filmes do Charlot. Os rapazes juntavam-se e sentavam-se à frente com um monte de pedras entre as pernas para apedrejar o grandalhão, o *mata - gente*, como nós lhe chamávamos que maltratava o pequeno Charlot. Um dia, uma pedra entrou pela vigia da igreja e bateu nas costas do São Brás que era o padroeiro da freguesia, o santo era de barro e partiu-se, acabou o cinema. Eu brincava muito nesse largo e às vezes excedia-me e entrava pela igreja dentro com oito porquinhos pequeninos que tinham nascido lá em casa, era uma loucura. Lá entravam eles «nhumnhumnhum» eles percebiam que tinha chegado a hora da loucura, eu desatava a correr e entrava pela igreja com eles atrás, oito, fazíamos uma barulheira no chão de soalho, eu batia o pé e eles assustavam-se e as beatas todas diziam: «este rapaz é mesmo maldoso», chamavam-me maldoso por eu amar os porquinhos. Eram beatas e todas solteironas. As histórias que o meu avô e o meu pai contavam por causa da pachouchinha delas que estava toda seca e murcha, nunca tinha funcionado. Eram beatas nojentas, mas havia poucas, o resto era tudo saudável e só tinham praticas religiosas na morte e nos momentos de aflição em que faziam promessas aos Santos. O sentimento mais religioso estava ligado à morte. O padre Cruz ia lá dar a missa só para três ou quatro beatas. Ele costumava atirar rebuçados aos miúdos que desatavam ao murro uns nos outros, sôfregos para apanhar os rebuçados, depois estendia a mão para lha beijarem e eu ficava indignado com aquilo. Aqui começa um sentimento de revolta e de liberdade, ainda hoje lhe estou religiosamente grato. »

Da infância herdou a energia do menino que corria com o arco, que subia às árvores para apanhar amoras, que armava ratoeiras aos pássaros, a perícia com a fisga, com os berlindes, e com o peão. Na memória fica - lhe a vastidão dos horizontes da planície e do estuário do rio Tejo, as tradições ciganas e os rituais religiosos, como nos funerais que eram feitos à noite e com música. Recorda o pintor:

«No Samouco fixaram-se algumas famílias ciganas que eram negociantes de gado, que segundo se dizia tinham vindo da Andaluzia. Eram tipos pacíficos, eram pacíficos ciganos, eles gostavam mais das ciganas do que de andar aos tiros. Elas eram tão bonitas, eu até gostava de ter tido um amor clandestino com uma delas. Era uma tentação, quando via uma barraca queria entrar lá dentro. O que é que o meu avô queria dizer quando me disse: *“se um dia fores ao estrangeiro, lá para os lados de Sevilha, vai procurar uma terra chamada Vispeira foi de lá que nós viemos”*. Eu nunca fui à Andaluzia mas tenho as memórias dos tetra avós. Nos casamentos ciganos, comia-se, bebia-se, bailava-se e cantava-se flamenco, pelo menos duravam uma semana e eu andava sempre a espreitar, gostava muito de ver os fatos que elas vestiam que eram muito bonitos. Deixaram um costume Andaluz, os funerais na minha terra faziam-se à noite com a banda de música a acompanhar e eram iluminados por archotes, os mesmos archotes com que os pescadores pescavam à noite. Era um ritual sempre igual, duas filas indianas e o caixão ia no meio levado por quatro ou seis homens. À frente iam os archotes levados pelas crianças e a seguir os homens mais velhos, depois a banda e atrás da banda as pessoas que já iam no escuro. Mesmo que as pessoas chorassem e gritassem só se ouvia a música. Durante o enterro nós os rapazes portavamo-nos bem levávamos aquilo a sério, depois a banda afastava-se em marcha fúnebre, fechavam o portão do cemitério e começava a loucura, o desafio do medo. A gente tinha uma brincadeira

que ao mesmo tempo que era uma excitação metia medo, que era atar um lenço no portão do cemitério, eu lembro-me de atar aquilo a tremer e a malta gritava “*depressa, depressa*”. Enquanto um ia atar os outros ficavam a ver e a gente borrava-se todos, depois era uma salva de palmas e ia tudo ver se estava bem atado, era um desafio ao medo. A gente não acreditava nada que viesse uma mão que nos segurasse, mas bastava alguém dizer alguma coisa e borravamos todos. Às vezes o meu pai e os pais dos outros estavam ao longe a ver, achavam graça aos miúdos e riam-se, eram pais porreirinhos, o meu pai era excepcional. Quando chegou a altura de fazer a primeira comunhão todos fizeram menos eu. Eu disse que não queria e os meus pais disseram simplesmente :«*então não faças*» e eu não fiz. Isto é excepcional, é desta revolta e desta liberdade que também podem nascer surrealistas».

O pintor mostrou desde criança uma forte personalidade e uma revolta contra os dogmas que os pais nunca contrariaram. *De pequenino se afirma o Marcelino* e cedo aprende a ler e a escrever. Antes da escola primária frequentou uma classe infantil que havia lá na aldeia, cada criança levava o seu banquinho para se sentar, ouviam histórias e brincavam. Recorda o pintor:

«Brincávamos todos muito. Eu brincava e fazia desenhos. Aos seis anos o meu avô começou a dar-me lápis-de-cor e papel e eu descobri a fascinante brincadeira dos riscos e das cores. Quando entrei para a escola primária com sete anos eu já sabia ler, a minha mãe já me tinha ensinado, a minha mãe tinha qualidades pedagógicas. Uma das coisas mais importantes porque comecei a pintar foi a minha professora de instrução primária e o meu avô. A professora que me incitava a fazer desenhos e os punha na parede, o que até criou um clima desagradável na escola em relação aos outros porque eu era um menino mimado, eu até ficava a tomar conta da classe

quando ela ia dar mamada ao bebé e mudar-lhe as fraldas, e eu segurava aquela malta toda, e nunca me deram um murro. O meu avô dava-me os lápis para eu desenhar, e arranjava-me blocos grandes do laboratório onde ele trabalhava. O meu avô percebeu o neto que tinha, ele percebeu a paixão, a alegria que via nos meus olhos quando ele me dava uma caixa de lápis de cor, qualquer avô via isso. Quando eu fiz sete anos arranjou um papel maior que a mesa, aquele papel azul forte de embrulho e eu desenhei a toalha para a mesa. Mas surgiu um problema que eu não sabia como havia de resolver, tive de desenhar as garrafas e os copos deitados porque eu não era capaz de os desenhar vistos de cima, os pratos e os talheres era fácil. Depois desapareceu, serviu para a mesa e ficou cheio de nódoas de gordura. Estás a ver praticar a arte funcional. Isto era feito com o meu “avô bigodes” e com a minha mãe, claro, que a minha mãe estava sempre por detrás disto tudo. Ela é que era o rigor protector. A minha sala da instrução primária ficava toda forrada com os meus desenhos. Eu chamava-lhes *desenhos de imaginação*, e porque é que eu lhes chamava desenhos de imaginação? Porque eu fazia uma cercadura rectangular com formas abstractas como se fosse um pass partout e no centro como se fosse o original desenhava paisagens que eu inventava, pontes, comboios, barcos de guerra cinzentos com bandeiras, canhões, marinheiros, com um realismo impressionante, eram os barcos de guerra que eu via parados no rio Tejo. Uma grande ponte que aparecia nos meus desenhos era o Aqueduto das Águas Livres. Eram as minhas memórias que eu passava para o papel. É a parte abstracta decorativa da cercadura com formas geométricas que nunca ninguém me ensinou a fazer. E porque é que eu escrevia desenhos de imaginação? Até parece que era um filósofo das artes. Isso era muito importante por isso é que a professora chamou os meus pais e insistiu para que eu viesse estudar para Lisboa, para a Escola António Arroio. Fez um grande elogio à escola, disse que era barata pagava-se na altura quatro escudos por disciplina, explicou onde era, e eu fui lá inscrever-me. Fiquei a viver em casa dos

meus avós maternos que viviam em Lisboa, no Bairro das Colónias e me deram um quarto. Aos doze anos passei a tomar conta de mim próprio, o meu avô era operário e a minha avó doméstica, mas nunca se meteram na minha vida. Às vezes lamento não ter ficado na minha terra, o meu pai nunca comprou um catraio para nós os dois pescarmos e era o sonho dele. Eu ia com ele para a praia do Samouco pescar na maré vazia, ele dava-me indicações e eu pescava, pescávamos lado a lado. Também apanhávamos ostras que depois eram exportadas para o estrangeiro. Às vezes ia com o meu pai apanhar camarões para as portas de água das salinas. A água estava parada, batia o sol, estava quentinho e os camarões saltavam na água e o meu pai apanhava-os com um covo. Agora está tudo morto, já não há ostras nem camarões nem nada. Muitas vezes lamento não ter sido pescador, muitas vezes até a sonhar».

A Escola António Arroio/ Café Herminius

Em 1937 fez exame da quarta classe e no dia em que completou doze anos – 9 de Setembro - desse ano, matriculou-se na Escola de Artes Decorativas António Arroio, vindo viver para Lisboa para casa dos avós maternos. Adaptou-se bem ao ambiente da escola que era uma escola mista, o que na época não era frequente, e que tinha como director o pintor Falcão Trigo. Apesar do regime ditatorial em que se vivia, Falcão Trigo era um grande pedagogo que marcou todos os jovens que passaram pela escola, ao fazer a apologia da liberdade, do amor e do sentido poético da vida, nunca nenhum aluno pertenceu à Mocidade Portuguesa. Na escola namorou, aprendeu desenho, escultura, modelo vivo, foi bom estudante e descobriu o mundo intelectual, começou a frequentar exposições e livrarias. Reunia-se no café Hermínius, na Avenida Almirante Reis, hoje uma agência funerária, com alguns dos companheiros de escola entre outros, Fernando

Azevedo, Mário Cesariny, Moniz Pereira, Cruzeiro Seixas, Pedro Oom, Leonel Rodrigues, Fernando José Francisco, António Domingues, e outros. O dono do café, deixava-os lá passar os dias a desenhar, a conversar, a recitar poemas, a improvisar récitas teatrais e a pintar. Estas práticas no regime ditatorial que se vivia na época incomodavam a polícia política que circulava por toda a parte vigiando os cidadãos e mais ainda os sítios onde se reuniam intelectuais. Sobre a convivência do café Hermínius recorda o pintor:

«O Hermínius era um café vulgar: uma porta com uma parede de vidro de cada lado e por detrás tinha uma marquise para onde eu ia pintar com o Leonel Rodrigues, que endoideceu na Pide. Nós éramos insubordinados e não sabíamos porque é que o dono do café nos deixava lá estar. Pintávamos em bocados de unitex, eu lembro-me de ter pintado o *Enlace* que era um chouriço ligado com outro, a *História do Arco da Velha* que tinha ao fundo um arco íris e uma velha pobre a andar com um arco e uma gancheta. Eram anedotas mal pintadas eu ainda não sabia pintar. O Leonel gostava de ter sido realizador de cinema, ele escrevia argumentos que encaixava nas imagens dos filmes mudos. Ele era um miúdo e construiu uma máquina de projectar e nós todos juntávamos dinheiro e íamos à Patê alugar filmes, eram filmes mudos e muitas vezes do Charlot. Íamos para casa dele, sentavamo-nos no chão e víamos os filmes e ríamos tanto, tanto... O José Leonel escrevia muito bem, uma vez foi a consagração, estávamos no Hermínius e o Leonel estava a ler um texto que ele tinha escrito sobre o cinema e a sociedade, havia um velho magro, esquisito, que frequentava o café e que a gente pensava que era da Pide, mas era formado em filosofia e estava na clandestinidade e quando o Leonel acabou de ler ele disse: «desculpem, eu não sou da Pide, e vou dar a minha opinião, isso é uma análise marxista das melhores». O Leonel era muito inteligente, o pai tinha sido gaseado da guerra, era uma tragédia, algumas vezes não o deixava entrar em casa e ele ia dormir para o meu quarto em casa dos meus avós. Eu sofri muito quando o Leonel

foi preso e andei a sonhar noites e noites com o peso dos tipos da Pide, com aquelas caras horrorosas que o cinema dá, eles riam-se e deixavam cair pesos em cima das minhas mãos que ficavam esmigalhadas para eu nunca mais pintar. A convivência no Café Hermínius aproximou-nos uns dos outros e ajudou-nos a descobrir as vantagens das práticas colectivas. Nós não tínhamos conhecimento dos comportamentos Dada que se estavam a passar na Europa, mas as nossas brincadeiras já tinham uma marca dadaísta, eram sempre situações de improviso com muita alegria e com muito humor, às vezes humor negro, era tudo por intuição. O Café Hermínius foi a nossa primeira faculdade, lá os Pides tinham a possibilidade de fazer horas extraordinárias. O esforço que eles faziam para escutarem tudo, alguns entraram direitos e saíram tortos, de lado, como as pessoas que agora usam o telemóvel nos ouvidos. O Cardoso Pires que morava em Arroios começou a conviver com a gente e andávamos toda a noite na rua a estudar o marxismo e a levarmo-nos a casa um dos outros. O café era frequentado por outras pessoas, lembro-me da Dona Sol que era de uma exuberância carnal e usava grandes decotes, o Nicolau Cansado que era o professor de filosofia que nós tínhamos medo que fosse da Pide, e havia um tipo que todas as manhãs estava á nossa espera para tomar o pequeno almoço com a gente, um galão e uma torrada, devia ser um louco, usava as calças atadas com um cordel e com uma das pernas cortadas e só tinha uma manga da camisa e por cima usava uma gabardine. Nós estávamos sempre a inventar coisas. Inventámos uma história com umas velhas que patinavam sobre ratazanas quando davam uma curva mais apertada ficavam esmigalhadas e ía outra substituí-la, representávamos entre as mesas, e às vezes havia pessoas que fugiam assustadas. Havia pessoas que espreitavam pelas montras para dentro do café curiosas e intrigadas com o que se estava a passar lá dentro, eram os nossos “ursinhos”. Metiamo-nos com as velhas todas que haviam naquela zona. Havia duas numa farmácia no Largo de Dona Estefânea que tinham grandes bigodes e a

gente pregávamo-lhes grandes sustos, entrávamos por uma porta e saíamos pela outra a gritar e a jogar ao *Rei Mandado*, todos em fila indiana, o que o da frente fazia os outros tinham que fazer também, e elas ficavam irritadas. Havia outra numa tabacaria, esta zona era toda explorada por nós, Arroios, Anjos, Almirante Reis, até à Mouraria. A certa altura já não sabemos o que era da nossa imaginação e o que era da realidade, é isto que é o surrealismo, o consciente e o inconsciente, o sonho e a imaginação.»

Vespeira encontra no grupo do Hermínios o eco para continuar as brincadeira irreverentes que já fazia no Samouco. Estes comportamentos do convívio no Café Hermínius eram parecidos com os encontros dadaístas que se tinham passado, ou se estavam a passar noutras partes do mundo, práticas desconhecidas em Portugal, porque o ditador Salazar não deixava que tais notícias entrassem no país. Contudo, apesar do clima policial as ideias marxistas circulavam clandestinamente, de orelha a orelha. A literatura, o teatro e o cinema abriam novos horizontes. Vespeira desde cedo mostrou interesse por estas artes, recorda:

« Nós vendíamos os livros para poder ir ao cinema e ao teatro. Eu não tinha dinheiro só tinha dez escudos por semana, mais tarde o meu pai subiu-me a semanada e eu administrava o meu dinheiro, tinha de pagar as despesas escolares e pagar o barco para ir para casa ao fim de semana e comecei a fumar muito cedo comprava os cigarros no quiosque do vizinho. Um dia aconteceu um milagre, não tínhamos quase dinheiro nenhum, então eu lembrei-me de ir a uma cabine telefónica, dei um murro e saíram as moedas todas, foi uma alegria. Uma vez fomos ao Teatro Nacional, eu, o Cesariny e o Moniz Pereira, vendemos uma data de livros e comprámos um camarote, não gostámos do espectáculo, pateámos e fomos presos. Chegámos à

esquadra e eu disse ao polícia que nós não tínhamos estragado o espectáculo porque só pateámos no fim, enquanto uns batiam palmas nós pateámos, uns gostaram outros não. O polícia calou-se e perguntou-nos «*Já agora, porque é que não gostaram do espectáculo?*». E eu respondi: *Eu comprei bilhetes para ir ao teatro, não foi para vir a casa da D. Amélia, eu aprendi na minha terra a ver fazer cenários com canas*. E o polícia mandou-nos embora».

Nas férias Vespiera ficava no Samouco. Ajudava o pai, namorava e desenhava. Desenhava os movimentos do corpo dos trabalhadores do campo. O pintor recorda um dos poucos trabalhos que executou na sua terra e a sua maior pintura:

«Fiz uma obra de pintura no Samouco quando tinha 14 anos, porque o meu pai um dia fez uma aposta em como eu era capaz de pintar uma fragata. As fragatas eram pintadas por uma família de artistas populares, que viviam no Gaio, na Moita, o ofício passava de pais para filhos, só o meu pai se atrevia a apostar tal coisa, pois ele nem sabia se eu queria. Pinte a fragata numas férias porque o meu pai disse-me: «*Não me deixes ficar mal, eu apostei 50 escudos e dou-te o dinheiro*». Compraram as tintas, puseram cavaletes para o barco ficar em chão seco e eu andei um mês e meio a pintar *A Deligente*, que se perdeu no grande ciclone que houve no rio Tejo. Desenhei letras barrocas e motivos abstractos e ganhei o dinheiro que o meu pai apostou. Mais tarde, um senhor muito importante lá da terra que ganhou muito dinheiro com o abastecimento de carne para a Alemanha nazi, queria que eu pintasse uma imagem da Senhora de Fátima, ao que eu respondi: eu não pinto essas merdas».

Acabou a Escola António Arroio em 1942 com a média de 16 valores. Fez a primeira

exposição organizada pelos alunos da escola, que teve lugar na Rua das Flores, num quarto alugado para o evento. Forraram as paredes com folhas de jornais, especialmente *O Diário da Manhã* e penduraram os quadros por cima. Visitada por alguns dos artistas e intelectuais mais velhos frequentadores do Café *A Brasileira do Chiado*, que lá foram ver a exposição «*dos rapazes*», era assim que os tratavam, Bernardo Marques, Diogo de Macedo, Eduardo Viana, Mário Novais e Almada.

A Escola de Belas Artes

Em Outubro de 1942 Vespeira matricula-se com alguns dos seus colegas no 1º ano do Curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Recorda o pintor:

«Esta é a única cedência que eu faço, eu não queria ir para arquitectura, e até talvez fosse um bom arquitecto, mas o meu padrinho que era um fabricante de destinos, e tinha muito peso na família, ele era doutor e tudo, achava que eu devia ir para arquitectura. Eu não queria ir para arquitectura porque eu não gostava de matemática, e era a matemática que distinguia a arquitectura da escultura e da pintura. Eu era um miúdo, tinha dezoito anos, e fiz uma sacanice a mim próprio, chegou o primeiro período, notas? Comecei pela matemática, zero, «*Mas só apanha zero quem nunca fez nada*» disse o meu padrinho, «*foi o que eu fiz*» disse eu, eu não queria ir para arquitectura. Foi um espanto naquela escola, nunca ninguém tinha tido zero num exame de matemática. Comprei a folha de papel para o exame, carimbei, depois deixei a página toda em branco, a outra também em branco e depois no final assinei. O professor olhou para a folha e perguntou-me onde estava o meu exame e eu disse «*aqui*». Ele ficou completamente baralhado, ele até

simpatizava comigo. Foi por isso que eu apanhei essa nota desastrosa, zero».

A Escola de Belas Artes tinha como director o conhecido Cunha – Bruto, célebre pelas suas ditatoriais máximas, entre muitas, *«Um homem sem chapéu é uma coluna sem capital»*. Da Escola de Belas Artes recorda o pintor:

« Artisticamente nada aprendi, nunca tive uma aula de pintura! Não - Aldemira... era assim que se chamava o professor de pintura. Ainda hoje recordo o desgosto e a revolta com o clima sórdido e policial de tal superior escola. O Cunha Bruto que era da Pide, não suportava o Falcão Trigoso e perseguia os alunos que vinham da Escola António Arroio, disse-nos: *«os senhores ficam aqui à parte, neste cantinho, para eu nunca me esquecer que vocês vieram da António Arroio»*. Salvava-se a camaradagem e a convivência entre nós. Nós divertiamo-nos muito. Por baixo das salas de aulas eram as camaratas da polícia do Governo Civil e nós fazíamos muito barulho para não os deixarmos dormir, corríamos, batíamos com os pés e até fazíamos touradas, o Zinho como era forte era o touro, o Sá Nogueira e o Sommer Ribeiro que eram altos eram os cavalos, o preto e o branco e eu era o cavaleiro, era o Núncio. Eu gostava de ter sido toureiro e palhaço, agora gostava de ser músico. Eu sempre gostei muito de música, quando era miúdo gostava de ouvir a banda tocar no coreto ou na colectividade da minha terra. O meu pai era da direcção da Banda do Samouco que se chamava "Progresso e labor" e eram convidados a ir abrilhantar as corridas de touros e o meu pai levava-me e eu assistia às corridas às cavalitas dele. É destas idas aos touros que nasce o meu interesse e a minha paixão pela arena, pelos toureiros trajados de luzes, daí o meu gosto pelo espectáculo. Mais tarde um dos amigos que eu encontrava nas corridas do Campo Pequeno era o pintor Eduardo Viana».

Os locais de encontro passaram a ser entre outros *A Brasileira do Chiado*, *O Café Chiado*, onde se juntavam intelectuais escritores e artistas para discutirem a política nacional e internacional. A Europa estava em guerra e Portugal vivia sob a ditadura de Salazar. Vespereira no fim do segundo trimestre abandona a Escola não suportando mais as perseguições do director. Alguns dos seus colegas vão continuar os estudos para a Escola de Belas Artes do Porto, Vespereira, por razões económicas não pôde ir. Sobre o abandono da Escola diz o pintor:

« Abandonei a escola. Na aula de desenho arquitectónico o Cunha - Bruto chamou-me comunista, eu mandei-o à merda e descolei os meus desenhos, peguei neles e disse-lhe que me ia embora. Ele pergunta: « *e para onde vai o senhor?*» E eu respondi :«*Vou para a ribeira*». «*O que é isso?*» pergunta ele. «*São as minhas origens, a ribeira é onde as traineiras descarregam o peixe, no Cais do Sodré*». Saí da escola, fui trabalhar com o Fernando Azevedo entre outros para o ETP (Estúdio Técnico de Publicidade), onde executava cartazes, desenhava marcas, decorava montras, etc., ganhava quatro escudos à hora. Nas horas vagas e à noite ia para o cais desenhar. Os pescadores ficavam intrigados com o que eu estava a fazer, porque eu desenhava com uma caneta de tinta permanente e vieram espreitar e disseram esta coisa espantosa: «*o pipi está a escrever desenhos*». Depois ficaram meus amigos e convidavam-me para comer com eles, depois de eu os ajudar à descarga do peixe. Estávamos no tempo da guerra, eles tinham peixe mas o pão era racionado, então, eu passei a levar o meu quarto de pão que a minha avó arranjava no racionamento».

Vespereira escreve desenhos, simplifica a forma no que chama linhas de força, descreve o movimento das gaivotas, das ondas, dos pescadores, o vai e vem dos barcos.

Linhas de força que preparam a sua viagem de artista. Em 43 começou a desenhar a figura humana de que é exemplo, *Cavador* (fig. 1). Nesta altura a Europa estava em guerra e é em 1945 que a vitória dos aliados suscita em todo o mundo manifestações em favor da liberdade e da democracia. Em Lisboa, Vespeira participa activamente nestas manifestações e adere ao MUD (Movimento de Unidade Democrática). Recorda:

“Desde a minha juventude, que procurei adoptar sempre uma posição coerente na maneira de me conduzir na vida. Influenciado pelo clima que reinava na Escola António Arroio, tomei consciência política da situação nacional e internacional e foi no momento em que participei nas festividades do fim da guerra que me senti um cidadão. Nasci homem. Ainda me lembro dos polícias com metralhadoras entre as colunas do Teatro Nacional. Nós aproveitámos as comemorações do fim da guerra para vir para a rua exigir eleições livres. Gritávamos morte à Legião, morte à Pide, morte ao Tarrafal, eleições livres já. Eu, o Cesarinny e o Moniz Pereira inventávamos slogans que se espalhavam por toda a gente. Isto era um comportamento inventivo, não tínhamos ninguém a conduzir-nos. Eu fiz muitas coisas ligadas ao MUD, entre elas decorei a Voz do Operário para as reuniões, e fiz parte do Coro do Lopes Graça. Repara como isto é parecido com a Dinamização Cultural que eu faço mais tarde em 74, aqui é com o canto, mais tarde é com cartazes e com pinturas murais. A minha participação no MUD é uma coisa não partidária, eu não recebo ordens, tenho iniciativas e tenho liberdade para as poder realizar, depois trabalha comigo quem quer e quem gosta de fazer, quem não quer vai para outro sítio, era a esta atitude que eu chamava guerrilha cultural, foi assim que eu disse ao Ramiro Correia e foi por isso que eu fui trabalhar para a Dinamização Cultural do MFA depois do 25 de Abril de 1974. Eram coisas não partidárias. Um tipo tinha uma ideia e depois tinha de a realizar, e quando eu mostrava uma ideia ela já tinha sido digerida nas minhas insónias ou na minha noite, nocturna e revolucionária, quase sempre

clandestina, como tinha sido a parte dos afectos. É o fascínio que eu sempre tive pela clandestinidade, como era importante a polícia não saber também era importante para mim não dizer no campo afectivo, era tudo clandestino. Isto é para - surrealista. Eu era um transgressor e a transgressão está ligada à poesia. Eu era uma criança era puro. A minha primeira paixão foi a “Guerra Civil de Espanha” se eu tivesse idade possivelmente teria sido um voluntário para as Brigadas Internacionais, mais tarde foram o Vietname e Cuba».

Em 1945 Vespereira tem vinte anos, idade de ir à tropa. Tinha acabado a guerra e nesse ano todos os rapazes da sua terra que foram à inspecção militar ficaram livres, lembra o pintor:

«Ficámos todos livres. Éramos 23, três Vespereiras, eu e mais dois primos. Ía-mos todas em três carroças para Alcochete. Chegámos e despimo-nos todos, todos nus atrás uns dos outros, depois chegou lá o chefe e disse: *“Porque é que se despiram, vão ficar todos livres.”* Mas eles tinham de dar um ar mais sério àquilo e o chefe perguntou: *“Alguém quer ir para a Marinha?”* Olhou para mim: *“Tu, não queres ir?”* E eu recusei, disse: *“Não, não quero. Não sei nadar.”* Estava tudo farto da guerra, até o Salazar e não queriam mais gente na tropa. Quando chegámos à entrada do Samouco tínhamos a malta toda à nossa espera. Era tradição que quem ficava livre deitava foguetes. Eu nunca lancei tantos foguetes até me doía a mão...foi uma festa. Íamos em cima das carroças a lançar os foguetes e os cavalos assustados morderam o freio e não paravam e nós íamos aos trambolhões lá em cima a deitar os foguetes».

Período Neo-realista

É no ano que acaba a guerra que inicia a sua carreira de pintor e adere ao movimento neo-realista. Publica alguns desenhos dedicados às vítimas da guerra e às torturas dos campos de concentração na página “Arte” do Jornal *A Tarde*, coordenada por Júlio Pomar. O ano de 1945 é a data do seu primeiro quadro a óleo, *Apertado pela Fome*, (fig. 2) hoje na colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e uma referência do neo-realismo. O título é inspirado no poema de Paul Éluard da resistência francesa, “*Dressé par la Famine/ L’enfant répond toujours je mange/ Viens-tu je mange/ Dors-tu je mange*”. Sentada no meio de destroços, uma criança esquelética leva à boca o que parece um seio/pão/pedra, o gesto de agarrar sugere o gesto da criança que esfomeada agarra sôfrega o seio materno. Sobre a sua adesão ao neo-realismo diz o pintor:

«O neo-realismo chegou-nos através das reproduções das obras do brasileiro Portinari e das pinturas murais da revolução mexicana feitas por vários artistas entre eles Diego Rivera, e nós éramos uns miúdos que tivemos a coragem de mandar estas imagens para os jornais. Nós estávamos horrorizados com as imagens que chegavam dos campos de concentração, e tínhamos as memórias do país explorado, da exploração dos operários, do atraso dos camponeses, da guerra, da existência do Tarrafal, das prisões políticas. No neo-realismo as minhas memórias vinham da guerra, é a memória, a memória é tudo, tudo é a memória, a não memória é nada, mas o nada ainda é memória do não. A minha passagem pelo neo-realismo é uma passagem muito rápida, e num tempo muito curto, é uma ultrapassagem. Mas nunca foi falsa, foi sincera, nasceu da consciência que eu tive dos acontecimentos da época, não os podia ignorar e foram muito importantes para mim para poder

tomar um compromisso político. O Paul Éluard canta a liberdade diz: «*J' écrit ton nom liberté*», eu ao tomar parte dos acontecimentos do pós guerra tive a oportunidade de reafirmar as minhas próprias ideologias de esquerda que nasceram das minhas forças telúricas ligadas ao sul. Sou sempre do sul. Eu escrevi um poema que diz:

*«Mãos cegueira de sul
silêncios de fingimento
brancos revolta azul
negros abertos de vento...»*

É o meu encantamento pelo Alentejo. É uma descida à terra, são as forças telúricas que têm os alentejanos e os que estão ligados à terra, morremos na mesma terra onde nascemos, mas vamos cantando com as lágrimas nos olhos».

Em 47 Vespeira faz uma série de desenhos que chama *Rapazes e Raparigas da Cidade* trabalhos resultantes da sua observação das crianças de rua. Neste período a sua obra centra-se na representação das "Vítimas". Vítimas da guerra, da fome, da marginalização social, das ditaduras. Vespeira foi um dos mais importantes pintores do neo-realismo, mas a maior parte destas suas obras foram destruídas pelo próprio pintor. Sobre a sua pintura neo-realista diz Vespeira:

« A minha pintura neo-realista está sempre ligada ao mundo infantil da fatalidade. Eu podia ser um fundador das associações de apoio à criança, mas nunca ninguém me encomendou nada. As crianças já estavam dentro de mim, tive muitos filhos de rua e fiz esta série de desenhos. Eu observava as crianças no cais, na rua penduradas nos eléctricos, escutava as conversas e observava as suas expressões, chegava a

casa e baptizava-os. Os nomes escolhidos estavam de acordo com os desenhos, o *Titauxa*, o *Purrias*, o *Cobecas*, *Rosinha*, *Mile*, *Cigana*. Eu pintava-os porque eles tinham uma cara muito gira. Eu jogava ao berlinde com eles e eles ficavam muito espantados. Eu gostava de ser um deles talvez o *Titauxa*, que tinha uma expressão muito meiguinha e um ar triste, infeliz. Não guardei nenhum destes desenhos e destruí muitas das obras deste período».

Entre 46 e 47 Vespeira participou nas exposições da Sociedade Nacional de Belas Artes, organizadas por elementos do MUD e que eram exposições políticas e se chamavam *Gerais de Artes Plásticas*. É aqui que Vespeira expõe pela primeira vez o seu quadro *Apertado pela fome*. Numa entrevista ao Diário de Lisboa em 23/11/67 Vespeira diz que a sua pintura deste período é : « *Viagem circunscrita a uma situação portuguesa e universal, que melhor se definiu em 47, quando comecei a viajar por conta dos meus próprios olhos e descubro que a felicidade do homem reside na sua imaginação*». Na mesma entrevista refere que : «*O abandono do neo-realismo deve-se não só à tomada de conhecimento da problemática surrealista mas à necessidade de satisfazer inquietações vivenciais no sentido da descoberta da totalidade do homem. O que não aconteceria fazendo uma pintura "engagée", em que se procuravam resolver problemas extra pictóricos. Não significa com isto, que não tenha vivido a fase anterior em valores humanos que permanecem válidos e têm, ainda hoje, para mim, a mesma gravidade.*» O neo- realismo quer resolver problemas através da pintura, no surrealismo é a pintura que põe problemas».

A Aventura Surrealista

O pintor sente a necessidade de se aventurar noutros caminhos e adere ao movimento surrealista. Em 1947 o pintor Cândido da Costa Pinto tinha chegado de Paris

supostamente com indicações de Breton para formar um grupo surrealista em Portugal e contava com a adesão de Moniz Pereira e Cesariny que se encontravam na altura em Paris. Reúnem-se em casa de António Pedro, Vespeira, A. Domingues, Alexandre O' Neil, Fernando Azevedo e Cândido da Costa Pinto. Os presentes não deixaram que Cândido da Costa Pinto fizesse parte do grupo que iam formar alegando que este tinha exposto nos salões do SPN/SNI um quadro com o título *Em Lisboa há bacalhau* o que segundo estes fazia a propaganda do governo salazarista. Reunidos à volta de António Pedro formaram o *Grupo Surrealista de Lisboa*. Diz Vespeira:

«A minha entrada para o surrealismo deve-se à necessidade de satisfazer inquietações vivenciais no sentido da descoberta da totalidade do homem, corresponde a uma inquietação pessoal mas que foi simultânea com outros poetas e pintores. Foi assim que nasceu o Grupo Surrealista com António Pedro, António Dacosta, Cesariny, O'Neill, Azevedo, Moniz Pereira, António Domingues e José Augusto França. O surrealismo revelou-se-me não como um saber mas como um sabor e a minha pintura é uma pintura de sabores, "*sabor a mar, saber amar*", é um dos meus provérbios. O surrealismo está na liberdade de cada um de nós, na consciência poética que nos revelou.»

Vespeira não sabia francês nem inglês nem nunca tinha saído do país, não tinha qualquer informação teórica literária das teorias surrealistas, conhecia-as na convivência do grupo que lia entre outros autores Breton e Sade. A limitação do acesso às fontes literárias do surrealismo, permitiu ao pintor traçar um caminho pessoal e totalmente ao sabor da liberdade, "liberdade" cor do pintor, a caminho da descoberta do "Maravilhoso". É no surrealismo que Vespeira desenvolve de maneira original o seu imaginário poético, mágico, fantástico e erótico. O início do período surrealista de Vespeira é marcado pelo erotismo. O

ícone é o corpo da mulher. Os quadros têm uma luz nocturna de onde emergem formas luminosas, biofórmicas e simétricas, objectos combinados compostos por seios, tenazes de caranguejos, sexos, corpos com cabeças de peixe ou búzios, plantas marinhas, paisagens marinhas e terrestres que criam ambiências ambíguas. Fascinado pelo acaso descobre uma linguagem pictórica original e livre. “Liberdade cor do Homem” diz Breton e foi em nome da liberdade e da alegria que Vespeira se lançou na aventura surrealista. Diz o pintor:

«A minha passagem do neo-realismo para o surrealismo foi uma transformação, aliás a palavra transformação está ligada ao surrealismo, está ligada não, é. No surrealismo as coisas são e não são, foi o que eu aprendi com o Engels na dialéctica, até se pode fazer a afirmação pela negação. Nós os surrealistas tínhamos essa prática do dia a dia nas nossas conversas. As coisas são e não são, é a ambiguidade, tem a ver com a representação e a representação de um objecto não é o objecto representado, é por isso que o Magritte pinta um cachimbo e escreve por baixo *“Ceci n'est pas une pipe”*. A definição de surrealismo está aí: o positivo e o negativo, a noite e o dia, o bem e o mal, o alto e o baixo deixam de ser encarados contraditoriamente e são uma nova realidade que se chama surrealidade que é o que diz Breton. Os surrealistas com que eu mais me identifico são o Max Ernst e o Miró que são os mais ligados ao fantástico e ao sonho”.

Em 1948 o Grupo Surrealista apresentou as suas obras que foram aceites pela comissão organizadora para serem expostas na III Exposição Geral na S.N.B.A.. Contudo, ao terem conhecimento que a Censura iria visitar a exposição antes desta abrir ao público, os surrealistas tentaram convencer os neo-realistas a não aceitar tal imposição, não tendo conseguido decidiram retirar as obras que já se encontravam expostas na parede, atitude que foi interpretada pelos neo-realistas como uma traição. Após acaloradas discussões os

dois grupos separaram-se definitivamente. As tensões mantiveram-se entre os grupos durante bastante tempo, os neo-realistas criticavam aqueles que como Vespeira tinham aderido ao Surrealismo. Recorda o pintor:

«Doeram-me muito todos estes ataques, mas o que mais me feriu foi terem-me acusado de traidor. Nós surrealistas nunca renunciámos aos nossos princípios ideológicos, mas não podíamos admitir a Censura. Nós surrealistas nunca fomos Estalinistas”.

Retiram as obras e fizeram com elas a primeira exposição do Grupo Surrealista Português inaugurada em 19 de Janeiro de 1949. Para além de Vespeira expuseram, Alexandre O'Neill, António da Costa, António Pedro, Fernando Azevedo, João Moniz Pereira, José-Augusto França. A exposição decorreu na Travessa da Trindade, junto ao Chiado, num 4º andar alugado que tinha sido um antigo atelier de António Pedro e de António da Costa e que na altura se encontrava desocupado. A iluminação da escada íngreme era feita com velas colocadas nos degraus de madeira. Como se vivia na altura a candidatura de Norton de Matos à Presidência da República como candidato da oposição ao regime salazarista, e como todos os textos alusivos à campanha do general eram da sua responsabilidade e, como tal, tinham de ser submetidos à censura, o Grupo Surrealista teve de enviar o projecto da capa do catálogo da exposição à censura onde se podia ler: “O Grupo Surrealista de Lisboa pergunta: Depois de 22 anos de MEDO ainda seremos capazes de um acto de LIBERDADE? É Absolutamente Indispensável Votar Contra o fascismo”. A censura proibiu a publicação desta frase e o catálogo foi impresso com a página branca. Durante a exposição ofereciam ou vendiam o catálogo e no lugar da inscrição desenhavam uma cruz a lápis azul, sinal usado pela censura para proibição de textos. Na contra capa escreveram um pensamento de Marx sem assinatura «Os filósofos

*têm-se limitado a interpretar o mundo de diferentes maneiras. Aqui, porém, trata-se de o transformar». No interior do catálogo frases de Breton, Sade, Heraclito, Engels, Freud, Paul Eluard, Nicolas Calas, Rimbaud, Diego Rivera, Von Den Gabelentz. Na primeira página um texto de José Augusto França que tinha como título *Aviso ao público por causa dos críticos e vice-versa* e onde se podia ler: «...Quer isto em resumo dizer que os senhores espectadores desta Exposição terão que ter cuidado com as críticas que sobre a mesma venham a ler e nelas não deverão procurar respostas aos problemas que aqui se lhes possam levantar...». Nas páginas seguintes o «Porquê?» de cada artista ser surrealista, Vespeira escreveu:*

«Porque vivo a libertação poética - actividade interessada e dialéctica - fora de propósitos estético-literários ou moralístico-burocráticos.

Porque considero o Surrealismo a mais actuante posição do conhecimento humano em totalidade e não parcelado em consciente ou inconsciente.

Porque, assim, o Surrealismo é a posição objectivamente combativa para a necessária e humana transformação do mundo.

Porque não temo o absurdo da experiência e creio na validade de todas as experiências.

Porque encontro as imagens. Porque tenho o prazer de as encontrar. Porque as imagens me surpreendem, me revelam e me destroem.

Porque é mais importante o que acontece para que um quadro exista do que o próprio quadro».

Nesta exposição para além da participação no quadro colectivo, Vespeira é o pintor que apresenta maior número de obras, 2 “*Cadavre Exqui*”, em colaboração com Fernando Azevedo, 3 colagens, 4 desenhos e 5 óleos: “*Carne Vegetal*”, “*Simumis*”, “*A Notícia Violentada*”, “*O Salto da Evidência Erótica*”, “*Explosivo Vazio*”, obras que se afastam da figuração expressiva do fase anterior e dão conta da emergência de uma surrealidade de

figuração onírica, erótica e agressiva, onde o corpo sem rosto pode ser seio, sexos, chifres ou luas.

Uma das práticas surrealistas era a do “Cadavre Exqui” baseado no escondido, e que nascia da interacção da palavra ou da forma de vários criadores. Começou com a poesia, um escrevia e tapava e o outro continuava, o primeiro poema que deu nome a esta técnica começava por “*Le cadavre exqui*”. Mais tarde os pintores também começaram a pintar assim, dividiam o quadro e cada pintor pintava e escondia deixando só um pouco à vista para o outro poder continuar. É um jogo. Vespeira foi o pintor que mais pinturas fez segundo o processo de cadavre exqui com diferentes colegas. A maior experiência de pintura colectiva por este processo foi o quadro colectivo de 1948 hoje da colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em que participaram além de Vespeira, António Domingues, António Pedro, Fernando Azevedo, Moniz Pereira, dos cinco participantes quatro foram alunos da Escola António Arroio. Este quadro é uma obra impar em toda a história surrealista quer pelas dimensões quer pela unidade plástica. Sobre a técnica de “Cadavre Exqui” diz o pintor:

«Além do Cadavre Exqui praticámos a ocultação, pegávamos numa reprodução nossa ou alheia e transformávamos noutra coisa. A ocultação que é uma definição do Alexandre O’Neill, é ocultar para descobrir, é o contrário do ocultismo que esconde para amedrontar. Eu até fiz uma série de ocultações ligadas ao Monsieur Verdu, ao Charlot, era uma série de fotografias como se fosse um filme. Era uma mulher nua e uma cadeira e aquilo dava uma coisa espantosa, chamava-se *Folhas do Álbum Privado do Monsieur Verdu*. Perderam-se todos. Outra prática surrealista que nós fazíamos era a brincadeira do pires na mesa pé de galo, era dar liberdade ao inconsciente para ele nos comandar, tal e qual como na pintura. O O’Neill tinha muito jeito para isso, a mim saía-me sempre o Frederico Garcia Lorca a dizer-me: *vem....vem cá*. E eu nunca fui á Andaluzia ».

Corpo Visível, (fig. 3) desenho de 48 feito a tinta da china soprada, é o primeiro trabalho de Vespeira deste período e um bom exemplo do acaso objectivo. Podemos ver um tronco feminino, os seios são exuberantes e a cabeça foi substituída por um chifre, o baixo ventre é transparente e deixa ver um emaranhado de linhas no seu interior que se prolongam para o exterior, representação do invisível no visível. Os traços que saem do corpo/semente, sugerem novos rebentos. O óleo *Carne Vegetal* de 48 (fig.4), representação frontal de um tronco feminino onde no lugar da cabeça aparecem dois chifres, dois seios bem visíveis e no baixo ventre uma espiral descendente onde se pode ver um perfil, da perna sai um chifre que parece perfurar o centro-umbigo da espiral. O quadro é uma analogia da fecundação e da maternidade. *Corpo visível* parece ter sido um estudo para *Carne Vegetal*. Sobre o quadro diz o pintor:

«Há um movimento em espiral, movimento da água, e é como se a ponta do chifre penetrasse na água e provocasse o movimento. O perfil é inter é dentro da pele...talvez seja o perfil dela...Profilo Mater. A ponta é o sémen que começa a fecundar começa a espiralar-se. *Carne Vegetal* é ao mesmo tempo carne-semente-fruto».

Notícia Violentada de 48 (fig.5), paisagem desértica de colinas atravessadas por postes telegráficos que se perdem no infinito, no ar em contraste com as nuvens para um estranho conjunto composto de seios femininos com cabelos e tenazes gigantes de caranguejos, uma das tenazes aperta um mamilo. A imagem adquire um carácter sádico e insólito. Sobre o quadro diz o pintor:

«*Notícia Violentada* é violentamente sádico mas para mim não é agressivo. É notícia

violentada porquê? Era o desejo feroz que ela chegue ou que ela parta, daí o termo notícia . Os surrealistas falam no desejo mais completo, mais ligado ao sadismo, à abjecção, mas não é só formal, a forma do corpo é transformação, mas corpo a corpo, nós não éramos literários, o corpo aqui não é onanismo, não é sonho, é palpitação e é ejaculação, e o desejo morre nisso, morre na concretização disso, o desejo não existe para lá de si próprio, do crer, morre quando é. Leva muito tempo a lá chegar é a chama do fruto proibido como dizem os antigos. Muita gente dizia que o namoro era muito melhor que o casamento. O desejo leva as pessoas a fugir, às vezes a encontrarem-se e às vezes até a matarem-se. Mas os surrealistas não mataram ninguém, só o Sade fingia que matava mas por causa da sua filosofia. Ele era um marquês que dizia: *cidadãos mais um esforço se quereis ser republicanos*».

Simumis quadro de 49 (fig.6), de um fundo escuro eleva-se uma figura feminina geométrica e simétrica com dois seios e formas laterais, duas em forma de chifres e duas em forma de asas, no lugar da cabeça uma forma cônica, espécie de capuz, no cimo do qual há dois pontos luminosos laterais que iluminam e dão um valor poético à composição formal, à volta, inscritos no fundo escuro da tela como se fossem grafitos, dançam falus erectos. No título uma sugestão de morte "*múmia*". Diz o pintor:

«Ainda hoje danço em sonhos com a *Simumis*, há dias sonhei que andava a dançar com ela, puxei-lhe o carapuço e a luz saltou e o sonho acabou inundado de cegueira de luz. É como o meu poema...*amar a onda branca de cegar e cegamente saber continuar...* a *Simumis* é maravilhosa, podemos entrar por várias portas e vamos dar ao mágico. É uma forma simétrica e eu dei-lhe um título simétrico. Um dia o Alexandre O'Neill viu o quadro e escreveu-me um postal onde ele escreveu: «*Simumis a simetria da múmia a simumia da mestria, um abraço*».

Noticiada por toda a imprensa lisboeta, a exposição foi muito visitada. Numa notícia não assinada do Jornal "Século" de 20/1/49 podia ler-se: *«Num atelier de águas-furtadas da Travessa da Trindade (nº25), onde toda a gente pode subir, está desde ontem escancarada a primeira exposição dos sobre-realistas portugueses, tranquilamente independentes e livres na sua maneira de pintar, como nas suas ideias. Os seus trabalhos picturais podem ser descritos, antes de mais nada, como actos de liberdade total, não os assustando os temas nem a porta fechada que eles possam vir a ser para os que preferem as paisagens líricas, com tudo no seu lugar: rios, árvores, flores, meninas e animais domésticos. A verdade é que a exposição tem, desde logo, o mérito de apresentar artistas em vez de curiosos. Isto é todos sabem pintar...»*.

No Diário Popular de 22/1/49 C.G. escreveu a propósito da exposição: *«...Mas o que o público, e muito menos os críticos, não poderão dizer, é que não está ali um grupo de pintores que "sabe pintar", empregando a matéria plástica com uma seriedade técnica profissional, e procurando mesmo fazer compreender o seu programa filosófico. Vespeira, de notável expressão plástica, cromática, tem um admirável "Explosivo vazio" e uma "Carne vegetal" acessível...»*.

O Jornal "República" de 30 de Janeiro de 1949 escreveu: *« ... inaugurou, no dia 19 do corrente, o Grupo Surrealista de Lisboa a sua 1ª exposição num simpático atelier da travessa da Trindade 25, junto ao Chiado. Grupo de artistas e poetas jovens e inconformistas, os trabalhos que expõem reflectem toda a sua busca de Liberdade.(...) E, talvez mais do que tudo, um enorme quadro colectivo, pintado por cinco artistas ao sabor da sua fantasia, ignorando cada qual aquilo que os outros tinham pintado e que até ao fim, ficava oculto aos seus olhos. Primeira experiência de Pintura Colectiva, tem um interesse extraordinário não só pela força da sua imaginação como pela curiosa unidade plástica que atingiu»*.

Numa entrevista ao Diário de Lisboa de 14/2/49 os elementos do grupo dizem: *«É claro que, quando no catálogo da nossa primeira exposição citamos Sade - “ só me dirijo àqueles que são capazes de me entender” - quisemos exactamente dizer que entendê-lo pressupõe o conhecimento preciso da sua posição e da sua função, o conhecimento evidentemente interpretativo à luz dum pensamento histórico-científico sério. Tudo isto alheio, escusado será dizê-lo, ao que habitualmente se chama “sadismo” por conta e proveito dos Larousses...»* e continuam em resposta à pergunta se deviam orientar o público: *« A melhor orientação está na desorientação que lhe provocarmos, desarticulando-lhe toda a sua pobre máquina de meio-pensamento, todo o seu hábito de querer significados do que nada significa, mas o que apenas é. É sem transcendência nenhuma, sem “símbolo” nenhum. É, naturalmente, com a violência de todo o desejo realizado. É essa a real função libertadora da poesia».*

A exposição do Grupo Surrealista provocou entusiasmo em alguns visitantes mas na maioria indignação e incompreensão. Depois da exposição o grupo dissolveu-se, ficaram Fernando Azevedo e Vespeira que em relação ao curto período em que o grupo existiu diz numa entrevista ao Diário de Lisboa em 23/11/1967: *«Se foi a autenticidade que nos uniu, foi talvez a ânsia de liberdade que nos separou. Os grupos deixaram de existir como grupos, mas o surrealismo não morreu. Não se é surrealista só porque se pertence ou pertenceu a um agrupamento. É quem pode. Liberdade, cor do homem, disse André Breton»*

Foi na exposição de 49 que Vespeira conhece Fernando Lemos com quem faz uma grande amizade. Lembra o pintor:

*«Ouvii-se uns passos e entrou um sujeito grande que disse; boa tarde. Eu andava a dançar com uma boneca de pano articulada sem cabeça, ele entrou, viu a exposição demoradamente e olhou para o meu quadro *Carne Vegetal* e disse: “Eu quero este quadro, quanto custa?” Eu disse 1000\$00 e ele disse: “É muito para mim só tenho*

500\$00 e o quadro tem de ser meu". Ao que eu respondi: se tem de ser teu, é teu. E ele apertou-me a mão com tanta força que ainda hoje sinto, e passou a ir lá todos os dias. Depois arranjou um trabalho gráfico para a gente fazer e com o dinheiro fomos os dois de férias para as Berlengas, levámos cavaletes, tintas e telas. Nasceu outro surrealista».

Vespeira e Fernando Lemos ficaram um mês na Ilha Berlenga a trabalhar. Vespeira fica maravilhado com a transparência das águas do mar, e com a descoberta das várias formas e cores da fauna e da flora marinhas que contrastava com as memórias das águas lamacentas do rio Tejo da sua infância, onde apanhava os peixes "sem ver por apalpação". O convívio com os pescadores e com a natureza selvagem, os passeios de barco, as visitas às grutas, encantam o pintor. Nos desenhos que fez nas Berlengas assistimos a uma liberdade na simplificação da forma e a um humor nas associações dos elementos como se a memória o transportasse à alegria dos desenhos da infância.

Nos desenhos e pinturas desta época assistimos a uma mudança no repertório iconográfico e diferente tratamento de espaço. Surgem troncos de mulheres com peixes ou barbatanas de peixes como cabeça, grutas marinhas habitadas por seres híbridos, figuras transparentes que parecem pairar numa quietude sem gravidade. Em *Pescadores das Berlengas* de 49 (fig. 7), surgem em primeiro plano duas figuras compostas. A mulher tem o corpo desenhado com formas curvas, duas espirais nos seios e um estranho peixe no sexo, outro na cabeça, um manto transparente cobre todo o corpo. O homem de sexo erecto tem um peixe bizarro como cabeça, à sua volta peixes, conchas, crustáceos, flores e algas. Os fundos da tela são tratados como redes. *Parque de Insultos* de 49, (fig.8) de onde surgem corpos transparentes, compostos, com barbatanas, chifres, algas, caranguejos e búzios com formas humanas que habitam este espaço cénico onde o pintor criou uma ambiência de alegria e de humor. As cores luminosas de certas formas contrastam com as transparências e com a cor negra dos sombreados e das redes. O pintor utiliza nova técnica

na pintura, esfrega algumas partes da tela com o óleo ainda fresco para obter transparências e sulca o óleo com o cabo do pincel, o que dá um valor sensorial e tátil a estas estranhas paisagens onde pairam estranhos seres por vezes emoldurados por redes. Nesta ambiência sensorial e regressiva originada pelo contacto com a transparência marinha, água /mãe e o interior da mulher /mãe, criadora de vida, as redes são memórias de infância, diz o pintor:

«Em casa dos meus pais havia redes nas portas e elas estão na minha pintura. As pessoas passavam nas portas e a gente via-as entrar e a sair através da rede. De vez em quando aparecia uma cabeça e afastava a rede, era muito teatral. O Lemos ficou doido com isso e fartou-se de fazer fotografias. Nos desenhos das Berlengas as redes estão lá, são desenhos automáticos, feitos à pena, desde a gruta até aos peixes e à mulher do pescador. O último quadro pintei-o numa caixa de sapatos, já tinha acabado as telas, estão cheios de redes, de sexos, ele e ela, ela tem cabeça de peixe. Agora espero que não me venham chatear a dizer que eu não tinha consideração pela mulher do pescador que parece um besugo, não, não é isso, aquilo é um ícone, uma imagem, se os católicos têm a liberdade de pôr Cristos sempre com barbas e com ar choramingão porque é que eu não posso pôr uma peixeira com cabeça de peixe? Estes quadros têm muitas transparências, eu esfregava a tela ainda fresca com papel, era o acaso poético, às vezes quase selvagem. Da minha primeira estadia na Ilha Berlenga ainda guardo dois contos que são dois bons exemplos de textos automáticos: *Diálogo com o pato preto* e *O velho do corno azul*. O automatismo dos textos surrealistas não é tão automático assim, só o sonho é verdadeiramente automático. No automatismo é como se tivéssemos pressa porque não temos tempo, não há tempo para correcções, escolhas, tudo tem que ser espontâneo como o fogo e é clandestino porque existe á margem do tempo. Depois o tempo de ver, corrigir ou criticar uma palavra ou uma forma deixa de ser

automático. É parecido com o desejo, acontece só naquele momento, são revelações dos nossos esconderijos, inquietantes e clandestinas. O tempo exige meditação, aqui não havia meditação havia convulsão».

Na sua pintura continua a ambiência marinha. A *Menina Lua* de 49, (fig.9), figura feminina com cabeça em forma de quarto lunar que ascende de estranhas paisagens marinhas. Sobre o quadro diz o pintor:

«É uma levitação poética e nocturna. A *Menina Lua* é um bailado poético, sem peso. Na poesia plástica não há lei da gravidade, há só lei poética. Eu gostava de bailar desde miúdo, eu era campeão dos bailes do Samouco. O meu pai dançava com a minha mãe, eram especialistas de valsas. A dança para mim nunca é uma coisa isolada, mesmo os ritmos ciganos têm de ter sempre um par, eu preciso de me agarrar a um par. A dança para mim é diálogo corporal, é sempre uma atracção sensual, e sexual. A dança corpo a corpo mais sensual é o tango. Com a tela também há essa atracção. A tela é uma superfície plana, começa-se a criar um espaço que pode ser o lençol, pode ser um tablado, ou um terreiro, e o pincel funciona como se fosse o movimento dos braços e das pernas no tal espaço ou no próprio espaço, depois nasce o movimento e há uma continuidade desse movimento através do que o rodeia e se faz. Eu tenho as minhas memórias que vou buscar aqui ou acolá, uma das coisas que aparecia muito na minha pintura são as pernas das bailarinas, em colagens ou em pinturas. Quando veio cá o Merci Cuning e o Maurice Béjard, eu fiz as capas do catálogos para os espectáculos do Tivoli, o público ficou chocado com os bailados porque eram bailados modernos e patearam. O Merci Cuning criou um tal clima de guerra no palco que era fabuloso, desde os cenários à coreografia e eu gritei tanto bravo, bravo, e aplaudi tanto que o Azeredo Perdigão que estava à minha frente se virou para trás e disse “Ah! só podia ser você, o Vespeira está a gostar?” e eu

respondi: “Estou a gostar muito, isto é muito importante, o bailado não é só o Lago dos Cisnes!” Ele também gostava e a Madalena também, ela defendia e protegia os festivais de música com o Jorge Peixinho á frente e não foi por acaso que ela convidou para ouvir as opiniões o José Blanc de Portugal, o João de Freitas Branco e o Sasportes, entre outros. Por isso é que eles tinham admiração pela minha opinião. Quando o centro de Arte Moderna levou à cena a peça do Almada “*Deseja-se Mulher*”, o Azeredo Perdigão perante as criticas negativas da peça, chamou-me e perguntou-me o que eu achava, se era ele que tinha razão ou eram eles que eram uns académicos».

O pintor sonhou fazer um bailado com o mesmo nome do seu quadro “A Menina Lua”, para o qual escreveu um argumento que nunca chegou a ser realizado: «*Uma menina nasceu com um quarto lunar na cabeça e felicíssima viveu, encerrada nos seus jardins. Sua mãe adornou o seu defeito com um lindíssimo chapéu e com ela correu o mundo à procura de cura. Teve milhares de apaixonados e as revistas mundanas venderam modelos do seu chapéu às mulheres elegantes. Um dia depois de uma longa viagem a Menina-Lua violou os aposentos de seu pai e viu um máquina medonha e nela tocou. Ouviu discos com pragas de seu pai e soube da sua tragédia. E a partir desse dia adorou sua mãe, como loucamente amava a sua lua. E continuaram as viagens e as audições clandestinas, enquanto seu pai se ocupava da recepção dos seus apaixonados, até que um dia, a máquina se desfez silenciosamente, quando todas as árvores dos jardins caíram. Seu pai morreu e os pobres pediram lenha para se aquecerem. E os seus olhos brilharam tanto que reproduziram a sua imagem e viu que a lua desaparecera. Foi a sua última visão... Ficou cega! E na escuridão a procurou..Procurou-a até morrer!*”(Vespeira, 1949). O pintor foi sempre um apaixonado pelo teatro e pela dança, recorda:

«Eu vivi sempre ligado ao teatro, sou muito marcado por ele, é curioso tive tantas

afinidades com o teatro e nunca fiz cenários para uma peça ou um bailado e era uma coisa que eu gostava muito de fazer, limitei-me a inventar um bailado. Eu gostava muito dos camarins do teatro e das actrizes. Era a ludicidade, a lubricidade, a surpresa, o jogo, os cenários, era tudo falso, nos camarins era o perfume, os cheiros, elas tinham de fazer várias personagens, põe cabeleira, tira cabeleira, põe roupa, tira roupa, havia vários aromas no ar. A surpresa, o claro escuro das luzes, a sombra, é tudo fingido, o fingimento que há no teatro. O teatro é como o bailado quanto mais depurado melhor é. Eu defendi esse teatro e encontrei afinidades com o António Pedro éramos duas pessoas fascinadas. O teatro é mais criativo quando é mais pobre e menos elementos há, tem que se inventar, recriar, e no fim inventar de novo, como na arte é começar a partir do nada como o quadrado negro do Malevich e isto nem tem a ver comigo, eu às vezes sou barroco, muito trabalhado como a festa dos tabuleiros, mas o excesso feérico tem de ser bonito, porque estas coisas têm de ser simples embora tenha certa espectacularidade rica, os andores, as luzes é a carga simbólica do tudo ou nada. Eu estava a passar férias em casa do António Pedro em Moledo do Minho quando o foram convidar para dirigir o Teatro Experimental do Porto e eu passei a ir com ele ao Porto todas as noites, assistia aos ensaios, era um deslumbramento ver um homem daquele tamanho a dirigir os actores. Ele dizia: *“Agora sou feliz estou a fazer pintura com pessoas”*. Ia eu e a *Farrusca* a cadela dele que tinha uma cor dourada como as piscas do Minho, que são as vacas minhotas que têm uns grandes cornos em arco. Eu e a cadela entendemo-nos muito bem durante esse mês, foi de tal maneira que quando eu me vi embora, ela ia deitar-se à porta do quarto onde eu dormia. O Pedro chamava-me Cardeal Vespieri nome inventado pelo França, nós passávamos horas na casa de banho enquanto fazíamos a barba a conversar sobre teatro. Era uma casa de banho muito grande com as janelas abertas para o mar, em frente a Iha Ínsula, ouvia-se a música das ondas. O Pedro tinha a cabeça cheia de palco e de teatro, inventámos peças, cenários, coisas fantásticas e

divertíamos tanto e ríamos tanto que ele ficava todo vermelho e até chorava entrávamos em delírio e a Manuela, a mulher do Pedro, vinha ralhar com a gente porque o Pedro não se podia excitar por causa do coração. E eu tive ideias espantosas e já estávamos a fazer teatro itinerante à maneira do Lorca, e devido aos recursos da altura já se podia entrar com a cavalaria em palco não tínhamos era gente nem verbas para o fazer, mais tarde soube que o Vitorio Gassman em Itália o tinha feito. Eu inventava estas coisas inspirado nas cegadas de teatro pobre que se fazia no Samouco e que o meu avô ensaiava. Era pobre mas era criativo lembro-me de numa parede fazerem uma porta com 4 canas em rectângulo e com bocadinhos de sola a fazerem de dobradiça, e um homem batia nessa porta fazia “*truz, truz*” e alguém dizia “*Ó homem entre*”. Eu estive várias vezes a passar férias em Moledo do Minho uma vez fui com o Lemos e passeámos muito no carro do Pedro».

É de 49 o óleo Sem Título (fig.10), duas figuras de formas arredondadas parecem dançar uma dança erótica. A feminina estilizada tem chifres na cabeça, a masculina é uma forma floral de onde sai um falo exuberante e erecto. Diz Vespiera:

« Pinte este quadro num dia e no dia seguinte pinte outro. Pintar é o verbo amar, é um dos meus provérbios. O côncavo e o convexo é o amor entre as formas. Pintar é um corpo que se faz com as mãos, é tudo que se faz com as mãos, sem modelo, sem descrições, ao sabor do desejo e do acaso. Porque se um corpo já está feito as mãos só têm de viajar, de acariciar. Todo o corpo humano são formas arredondadas, o sexo, as mamas. As mamas são curvas, curva que desce e curva que sobe que envolve o corpo, é tudo curvo, as fontes também são curvas, a água chega à nascente sempre em curvas e bebe-se em curvas, para entrar noutra curva que é a boca, sempre curvas. As linhas curvas são linhas de respiração. Na minha pintura há sempre uma forma que perfura outra. São as formas e a intensidade das cores que

faz o erotismo. É o desejo que evoca o sentir dos sentidos e não temos escolha, na pintura há exigências poéticas e plásticas que se encontram na alucinação da procura. É uma necessidade que não é programada que parte do meu instinto, da minha interioridade, do prazer de experimentar por minha conta e risco. Só depois é que eu tenho consciência do impacto que as obras têm. Eu escrevi um texto sobre isso:

" Sentir o medo da superfície branca.

Ficar fascinado com a provocação da brancura

Atacar com raiva a sedução do branco, sentindo o saber do que não quero.

Algo começa na revelação do encontro ou tudo acaba na destruição da procura.

Nasce uma ambiência...

É - não - é ? ...

As formas e as cores começam a viver, como se cumprissem um destino desconhecido.

Fecundar e ver nascer no mesmo instante.

Coisificar a surpresa..."

A mulher deixou de ser representada de forma naturalista e exuberante e passa a ícano, representa o "Maravilhoso". Surge nos trabalhos de Vespeira a repetição da mesma forma erótica floral, metáfora do sexo feminino, forma que preenche a superfície da tela criando uma ambiência de grande impacto erótico, os fundos são riscados com o cabo do pincel. As telas são agora numeradas e revelam formas florais simétricas que sugerem vulvas e se espalham pela superfície da tela coberta de grafitos. No lado direito uma figura estilizada em linhas curvas parece bailar, no canto esquerdo uma alusão ao coito com uma "ave falo". Outras vezes têm títulos sugestivos como *A Gruta do Sono*, quadro de 50

(fig.11) ao centro duas figuras que parecem dançar enlaçadas, emolduradas por formas de caudas de peixes, barbatanas que se enlaçam umas nas outras. O fundo escuro dá uma luz nocturna e as formas redondas sugerem ecos, formas ambíguas e enlaçadas que se desenvolvem por toda a superfície da tela. *A flor de Sade* de 50, (fig.12), o fundo é trabalhado com acasos, espirais/seios e falus erectos, ao centro desce uma armação de rede que contém uma forma floral simétrica que é um sexo feminino.

Os óleos que se seguem são compostos de formas florais, estelares, falus alados, seios, que ocupam toda a tela. Agora as formas preenchem mais o espaço da tela de que é exemplo o "Óleo 52", (fig. 13), falos alados dançam misturados com flores, seios e formas ambíguas florais e cristalizadas que se expandem e invadem toda a superfície, como se quisessem expandir-se para fora do quadro. Surge nova espacialidade e novo ritmo. É deste período *Homenagem a Carmen Amaya* de 51 (fig.14), da Colecção do Centro de Arte Moderna, quadro em que o artista representa a força emocional das danças da célebre bailarina cigana. Ondulações verticais de vermelhos, laranjas e amarelos que dão um ritmo fulgurante e mostram uma força e uma carga erótica suscitada pelas labaredas do fogo do desejo que devora a tela. Sobre o quadro diz o pintor:

«Quando fiz o quadro tinha os sentidos e os sentimentos ligados ao movimento, à dança e ao palco, tinha a figura dela e a interioridade dela cá dentro, por isso lhe faço uma homenagem a ela, a ela minha deusa, assim como quando pintei a *Guitarrada* estava sempre ligado ao Carlos Paredes. A Carmen Amaya mata-se dançando, torceu a coluna naquelas voltas que ela dava e por causa disso teve imensas complicações renais e outras doenças. Um dia apareceu a notícia da morte dela nos jornais e eu escrevi uma coisa poética, quase como um sonho, era qualquer coisa assim: na primeira noite que ela estava deitada no cemitério debaixo da terra, começaram a sair chamas, labaredas, e os ciganos todos da Andaluzia dançavam no cemitério. Criou-se um ritmo tal, foi uma festa, depois quando acabou já não havia Carmen Amaya nem

nada. É o fogo que é o elemento mais transformador e mais vertiginoso, destruidor, dura no próprio acto de existir, a água continua, vou amanhã ver e ela está lá, o ar também, o fogo não está. O que eu mais gostava de ver era a lava de um vulcão, o fogo sólido a escorrer como um rio, um leito de fogo, é a vertigem. No fim já não há deleite, a gente já não se delicia nem é fácil estar em cima de um vulcão».

O último quadro deste ciclo é *Jardim. Marinho* de 51 (fig.15) num fundo marinho, com algas e âncoras um quarto de lua. O quadro tem uma ambiência de quietude, tudo está parado e a lua aquieta-se no fundo do mar.

Vespeira deixa-se comandar pela imaginação e o acaso. Vive a sua arte com tanta paixão como a sua própria vida . *Não guardes para amanhã o amor que podes fazer hoje*, é o seu lema. Define-se o pintor:

“Os três L, com que me defino, lúdico, lúbrico e lúcido. Em todas as minhas pinturas surrealistas as coisas rolam ao sabor do desejo. O desejo só existe no acto de desejar é um verbo que só tem o tempo da sua própria existência, que é fulgurante, veloz e fugidio. Existe na medida em que se crê na palavra desejo. O desejo está em existir ele é essa existência no acto de desejar. O desejo é natural como a água que corre, como a água que se bebe, como a paisagem que se vê, é existencial, é autenticidade e evidência. Na arte há autenticidade, quanto maior é o fingimento maior é a autenticidade. Há muito pouco tempo é que eu comecei a entender a ópera, que é a arte mais complexa tem uma parte musical que começa na voz, no canto, tem a parte visual, os cenários, os figurinos, a cor e a luz e o enredo, o drama que tem sempre um conteúdo psicológico e de exaltação, tudo fingido. É assim a ópera».

Poeta das formas e das cores Vespeira é escravo do desejo, desejo que evoca o sentir e obriga a exigências plásticas que partem de necessidades interiores e do prazer de

experimentar por sua conta e risco e pintando o pintor fala em nome próprio, a sua pintura surrealista tem uma luz nocturna, aluada. Diz o pintor:

“Eu estive sempre ligado à noite, a minha pintura surrealista tem uma luz nocturna, a noite constitui o tempo produtivo da minha obra, eu pintava à noite, de dia trabalhava em artes gráficas, e também dei aulas à noite. O Lino António convidou-me para fazer um curso de artes gráficas na António Arroio e eu criei o curso. O projecto era ver as tendências dos alunos para os vários sectores das artes gráficas, gravura, fotografia, arte final, etc.. O Lino António quase todos os dias aparecia na minha aula com um convidado de outra escola para mostrar o que eu estava a fazer. Eu estava a trabalhar sobre o alfabeto da letra A à letra Z desenhávamos as letras e consegui que os trabalhos dos 400 alunos fossem todos diferentes, eu fazia esboços e eles acabavam, o Pedro Morais e o Manuel Zimbro foram meus alunos. Eu contei ao Bernardo Marques o meu projecto de trabalho, nós passávamos horas a conversar, e ele ficou entusiasmado e disse que também ia dar aulas para me fazer companhia. Eu gostava de dar aulas, mas estive lá pouco tempo, fui demitido pelo ditador Salazar, que me escreveu uma carta a demitir-me acusando-me de não cumprir a constituição e como tal fui demitido por um decreto de 13 de Maio. O que não é por acaso, para mim é mais um milagre! Eu tenho uma história de identificação que é um problema político, eu vi para aqui para esta casa morar em 1954 e mais ou menos no ano seguinte comecei a ouvir um papagaio que dizia «Viva Salazar». O papagaio tinha um casal de donos, ele era oficial da legião portuguesa e ela era estúpida e sempre que punha o papagaio na janela ele dizia “Salazar, viva Salazar” e “Olá Romeu” que era o nome do filho do casal que estudava matemática á janela. Eu comecei a pensar como é que havia de matar o papagaio. Fui buscar a minha fisga, feita por mim, e treinava a pontaria durante a noite da varanda do atelier, era guerrilha cultural. De manhã a dona preparava a gaiola, lavava, e dava comer ao menino e punha-o á janela. Uma

manhã eu atirei uma pedra com a fisga á gaiola e como tinha muito boa pontaria acertei na cabeça do papagaio e ele caiu para baixo. Eu fiquei com uns certos remorsos pensei que tinha morto o bicho, a senhora chegou à janela levantou o papagaio ele fez um som estranho, ficou liquidado, nunca mais falou, calar a voz e não matar! Eu penso que o Salazar soube disto e demitiu-me. Haver um papagaio que diz viva Salazar não há muitos no mundo. Quando o Salazar me pôs na rua, o Bernardo não apareceu mais na escola. Antes dei aulas à noite, na Afonso Domingos, mas aí eram operários e eu tive de os conquistar, ao princípio fizeram-me a vida negra, boicotavam-me as aulas, desenroscavam as lâmpadas para eu não dar aulas e eu tinha de andar empoleirado em cima das mesas a enroscá-las. Um dia fechei a porta à chave com eles lá dentro e falei-lhes de tal maneira, disse-lhes que eu estava do lado deles, que eles estavam enganados comigo, a partir daqui mudaram completamente, ficámos amigos e no fim das aulas íamos conversar para o café sobre política e eu até trazia o jornal clandestino *Avante* para eles».

Na opinião de José-Augusto França (1952) o pintor apresenta-se já em 1952 «...com uma obra cujo sentido se apreende e se pode retractar, com uma obra e com um estilo que não só não tem nada a ver com o de outro pintor no mundo como é apreciável em termos de sua propriedade - não deixa porém de procurar a aflição de outra coisa, de outro equilíbrio. E se o procura não será por vislumbrar uma funda consciência poética que o luzir do sol encobre aos seus próprios olhos?». Em 1952 com Fernando Lemos e Fernando Azevedo faz a exposição da Casa Jalco, na Rua Ivens, uma casa de móveis que pertencia a João Alcobia, chamaram-lhe "Três Exposições Individuais" e dedicaram-na a António Pedro. Escreveram no catálogo: António Pedro: lunático deste mundo/ não-reliquia/ teimoso como as crianças/ e Amigo, / dedicamos-te estas exposições. Recorda Vespeira:

«Estávamos a sair do *Café Chave de Ouro* na Rua 1º de Dezembro onde nos

reuníamos todos os dias e o Pedro perguntou se já tínhamos as provas do catálogo da nossa exposição e nós mostrámo-lhe, ele parou, viu a nossa dedicatória e caíram-lhe as lágrimas e disse :*"Eu não mereço isto."* Ele achava que as nossas coisas estavam para além dele».

Vespeira expõe 44 óleos, 2 guaches, 12 desenhos, 3 colagens, 6 ocultações e 4 linóleos, dois manequins dos quais só resta *O Menino Imperativo* (fig.16), um manequim de criança com botas altas e um grande búzio no lugar da cabeça, o outro de que só há registo fotográfico, era um busto com espirais desenhadas nos seios e na barriga. Havia ainda, pequenos bonecos articulados associados a ossos, cascas de ovos que sugeriam cenas teatrais (fig. 17), e (Fig. 18) e a que o pintor chamou *teatro de atelier*. José-Augusto França escreve no catálogo "Introdução a uma pintura erótica" a propósito de Vespeira: «Não é por acaso cintilante o traje dos toureiros. ... Ao sol, o crepitar estrondoso das luzes envolve a agilidade do corpo que se atreve e se furta, que, arrogante e ligeiro, baila uma ameaça. A morte que o fixe, aquela morte imediata que vem nos cornos do touro, é brincada pelo homem, enganada, exitada. E a morte gosta. (...) Ou o do bailarino, aquele mesmo que roda em volta da mulher, por ela chamado e recusado, num igual jogo de tourada. (Uma sombra funda e atenta segue e colhe o seu mover). Bailarino ou toureiro, tanto faz - desde que a cena se invente num tablado ou numa arena, onde haja luzes...».

A exposição foi um escândalo, o público conservador habituado às exposições naturalistas ou retratistas da SNBA, saiu escandalizado da exposição, argumentado que os três artistas deviam ser analisados por médicos especialistas de doenças mentais, já que esta era uma arte de loucos, o outro público adepto da arte moderna gostou e apreciou a rebeldia e a audácia dos três artistas de exporem uma arte não figurativa, feita de novas experiências da relação entre a realidade, o sonho e o imaginário. À entrada da exposição podia ver-se uma pequena urna forrada a vermelho onde colocaram um letreiro *"Ponha o dinheiro no caixão"*, dinheiro produto da venda do catálogo. A luz teatral que iluminava a

exposição, os manequins decapitados ou com estranhos ornamentos e forrados a sumptuosos veludos de onde surgiam caranguejos, dava um ar fúnebre, austero e ao mesmo tempo misterioso e mágico à exposição.

O Jornal "Republica dizia em 16/1/52 num artigo assinado por J.Q.: «...É uma exposição de trabalhos realizados com audaciosa concepção, por artistas jovens, que estão na idade das tentativas e experiências, talvez procurando novos caminhos através de alguma coisa de original, mais atentos às solicitações do seu espírito e às rectificações espontâneas que virão a seu tempo, do que às reacções do público. (...) O que esta exposição do Salão "Jalco" tem de melhor - sem levar em conta a excentricidade das decorações com os manequins e outros elementos excessivamente decorativos, donde não vem o menor mal ao mundo - é a nota alta de juventude irreverente, onde, todavia, se pressente inquietações e ânsia de renovação, aqui e acolá fascinação de cor, intuitos de crítica e sátira, notas dramáticas diluídas em humorismo.(...) Dos artistas expositores, Vespeira tem quadros com bons efeitos decorativos, onde as cores vibrantes atingem simbolismo e mesmo certo movimento interpretativo».

Numa entrevista ao Diário de Lisboa de 12/1/52 com o título "pequeno escândalo no Chiado... Dizem os três pintores: "a arte não resolve problemas, mas sugere novos problemas". Diz Vespeira : "De resto falar em experiências individuais em poesia é um caso bicudo. «Quando um poeta experimenta, o mundo está a experimentar-se nele e por ele. Se o público sente surpresa diante destes quadros, não é pela sua incomunicabilidade. Essa surpresa, ou outras semelhantes, também o pintor a experimentou, e com ela se enriqueceu. O quadro é válido na medida em que tem capacidade de surpreender. Um quadro meu, só o posso considerar realizado quando me surpreende. Se isso não chega a acontecer, transformo-o noutro». Na mesma entrevista Vespeira fala das razões da dissolução do grupo surrealista: «O Grupo Surrealista de Lisboa foi coisa que se desfez por incompatibilidade de horários. Os relógios surrealistas são com os que Magritte inventou: têm os números trocados. E não só não pode haver dois relógios iguais como também

nenhum deles pode acertar com a chamada "hora oficial"... É claro que um grupo não limita um movimento e o surrealismo está na liberdade de cada um de nós, na consciência poética que nos revelou». Recorda o pintor:

«Essa entrevista do Diário de Lisboa tem assinatura de António Oliveira Salazar, a coluna era do Piteira Santos, mas eu disse que as entrevistas éramos nós que as fazíamos a nós próprios e assinámos AOS. De facto não pode haver dois relógios iguais, e o nosso relógio não acertava com as previsões meteorológicas, nem a nossa hora coincidia com a hora oficial. Naquela altura a Emissora Nacional dizia: "*A Hora Oficial*", descaramento estúpido, hora oficial? Mas a hora é de quem? A hora é dos comboios que partem ou que chegam. Nós temos hora poética. O nosso tempo não tinha nada a ver com o tempo salazarista nem com o tempo patriota. O movimento surrealista não se identifica com nenhuma escola de tipo interpretativo ou analítico, ele vive a libertação poética actuante e transformadora do conhecimento humano. O surrealismo é a arte do indivíduo, da personalidade, do sonho, do uno, não tem afinidade com mais ninguém, todos os surrealistas são diferentes, nunca a pintura foi tão personificada por exactamente ser o seu eu, o seu ego, o seu sonho, o seu desejo, a sua intimidade, aquilo que ele às vezes nem gostava de mostrar. O Freud aplaudia. Unem-nos vasos comunicantes, mas são subterrâneos e a gente só tem consciência deles depois deles existirem. Uma das grandes qualidades dos surrealistas é terem a qualidade de se surpreenderem, de surpreender os olhos. O músico Miles Davis tem um frase em relação à música que se pode estender à pintura que é: "*Não perguntem nada que possam descobrir sozinhos*". A nossa actuação é viva sem a gente lá estar porque há uma coisa que paira sobre nós e nos enlaça que é o sonho, por isso fazemos parte da mesma família, é isto a universalidade do surrealismo. Nós surrealistas estamos em constante risco e sem medo da surpresa podemos encontrar o maravilhoso. No surrealismo a visão

dialéctica das coisas vem do Breton, vida /morte, mole/ duro, macho/fêmea e eu tenho isso na minha pintura».

A exposição foi um acontecimento no Chiado, apesar de controversa teve sempre muito público e acabou com uma grande bicha na rua. Sobre a reacção do público à exposição recorda Vespeira:

«As pessoas chegavam a cuspir nos quadros, uma velhinha expressou em voz alta: São malucos! Eu não percebo nada disto. Em todas as exposições há carapaus e aqui não há carapaus. Não percebo isto”. Alguém escreveu no livro de assinaturas da exposição *“Coitadinhos! mais valia que Deus os levasse”*. Durante a exposição um senhor perguntou-me se o meu manequim tinha alguma “alusão depreciativa à Mocidade Portuguesa ?” e eu respondi: *“Essa não era a minha intenção quando eu o fiz mas se o senhor vê é capaz de ter...”*. Eu fiz outro manequim todo com espirais, espirais nos seios, no ventre, tinha uns tecidos magníficos, parecia uma espanhola, mas foi desmanchado. Eu gostava muito de construir objectos, sempre tive um fascínio pelos objectos encontrados que eu associava uns aos outros e às vezes davam coisas espantosas, uma vez fiz um Cristo saca-rolhas, tive um trabalhão para arranjar um operário que me soldasse o crucifixo com o Cristo ao saca-rolhas, ficou um objecto bonito, o Bunuel gostava. Construí outros objectos que eu montava e fazia cenas com eles, bonecos articulados com seios com olhos, cascas de ovos partidos, ossos, a que eu chamava *Teatro de Atelier*».

Sobre as obras de Vespeira nesta exposição escreveu M. O. no Jornal “Diário Popular” de 9/1/52: *«Vespeira, pintor de invulgares qualidades emocionais e técnicas, conhecedor seguro da técnica pictórica, colorista admirável; os seus quadros a óleo são*

descrições de uma angústia de realização à busca de novos valores expressivos que definem a característica do seu sentido estético, onde os elementos componentes são de uma grande exaltação sentimental, em que a expressão do objecto só tem sentido com referência ao objecto que dá motivo a essa exaltação plástica. Nalguns quadros de Vespeira adivinha-se a grande admiração que o artista deve ter por Max Ernst, pois alguns dos seus quadros como, por exemplo, "Flor de Sade" lembra-nos certas obras de tão distinto artista. O quadro nº22 "Janeiro 50" de boa execução técnica e equilíbrio cromático mostra-nos as possibilidades futuras do artista, assim como o quadro "Homenagem a Carmen Amaya" feliz interpretação plástica, onde Vespeira conseguiu sintetizar todo o poder emocional das danças da tão célebre bailarina cigana, onde há labaredas de fogo e de exaltação que definem um temperamento emocional. A salientar ainda os seus magníficos desenhos "Berlengas", em que o artista soube interpretar com tanta poesia o espírito da paisagem daquelas ilhas».

Na revista Seara Nova de Janeiro de 52, na coluna Artes Plásticas José-Augusto França escreve sobre a exposição dos três artistas. Diz de Vespeira: « Os brilhos de jóia facetada que chispam dos quadros e que eu gosto de misturar com as luzes dos trajes dos toureiros, homens perdidos num sangrento e erótico ofício, esses brilhos encobrem outros. E eu disse "perdidos" os toureiros, como diria "perdido" esse pintor. Perdido numa magia (não se assustem: toda a actividade poética tem que ver com magia. É coisa do domínio público) onde se subvertem as cores e onde a sua própria condição se anseia, aflige, sofre e goza prazeres totais. Goza cegamente. É que, diante da "noite" dos seus quadros, Vespeira não está a ser um igual, não está a ser uma "consciência nocturna" mas uma vítima. A sua "noite" ultrapassa-o nos momentos em que só cristais diurnos parecem luzir. É a partir deles que ela está a permitir-se.

É isto que prende Vespeira a um estilo de preciosidade mineral. Se, antes essa magia, o pintor pudesse impor uma consciência, nada o prenderia, e nos quadros desta exposição, de Agosto de 1949 a Janeiro de 1951 (e sem falar nas obras do período de 48 já

expostas em 1949 e que marcam um princípio tateante) a correspondência entre a aparência e um fundo luar mágico, conseguir-se-ia fora de uma constante formal.

É porém esta insistência que serve para definir, mais brevemente, a personalidade de Vespeira. Muito dela se precipitou na excitação de uma estadia nas Berlengas - há quadros em que isso se vê e se pode historiar na sua sugestão de fauna marinha (além de uma linda colecção de desenhos). Através dos tons raros dos seus tubos, com exploração de acaso, com "frottages", com a coragem de uma luz de joalheiro a misturarem-se aos fundos de água agressivas, essa personalidade ganha uma força que ecoa onde quer que haja um quadro seu».

Período abstracto

Depois de um período figurativo diurno ao que se seguiu um período não figurativo nocturno, alegórico e metafórico, Vespeira define a partir de 52 na sua pintura "Um Espaço Elástico" que marca uma posição singular e de primeiro plano no panorama da abstracção lírica portuguesa. A luz foi diluindo as formas que foram ganhando uma elasticidade espacial vibrante e intensa, criando um espaço elástico no seio do qual se formam pontos luminosos e tensões intermitentes de sombra e luz. Diz o pintor:

«Eu quero uma dimensão mais ampla, onde há mais respiração, mais espaço. Eu quero mais, eu quero chegar mais longe. Há pintura que tem espaços fechados, como o *Noctívolo*, o pássaro que voa de noite, e a *Simumis*, outros quadros alargam o espaço».

Entra no Abstraccionismo geométrico. "Experiência Abstracta" de 53, (fig.19) é o

primeiro quadro desse período. Trilhos luminosos atravessam o espaço da tela, dilatando o espaço em ecos de cor. Estas experiências não se revelaram interessantes e o pintor abandonou-as passado algum tempo. Vespeira além de pintar trabalha em publicidade, faz marcas, monta stands, etc.. Em 1955 é convidado para ir a Itália com Manuel Lapa, Fernando de Azevedo e o carpinteiro Manuel dos Santos, montar o Pavilhão Português na grande exposição internacional da “Fiera Del Levante” na Cidade de Bari, no Adriático frente à Albânia. Recorda o pintor:

«Foi uma encomenda do Fundo do Fomento ao Manuel Lapa, mas ele gostava do nosso trabalho e convidou-nos. O nosso pavilhão era pequeno mas muito bonito, expúnhamos o azeite, a cortiça, as conservas, o vinho, etc., não tinha um prego na parede, inventei uma pintura abstracta para a parede do fundo e as estantes foram colocadas à volta soltas e pintadas de branco. Estivemos lá um mês e foi a primeira e a última vez que apertei a mão a um Presidente Socialista.»

Em 1955 descobre o Jazz, fascina-o a liberdade da improvisação e Vespeira inicia uma série de desenhos a crayon ou a tinta da china onde explora a expressividade do traço, inventa um alfabeto plástico onde os ritmos musicais arrastam os planos dando-lhes uma sensualidade sonora. O grafismo livre e rigoroso dos traços negros evoca uma alegre caligrafia musical. Em Maio de 55 nasce o seu filho Pedro e Vespeira dedica-lhe o desenho “Bom dia Pedro”. Em 1956 ganha o prémio do Hot Club de Portugal na exposição: “O Jazz visto por artistas modernos com o quadro “Mensagem a Louis Armstrong” de 56. Linhas, pontos, quadrados, compõem-se em linhas de partitura musical. Diz o pintor:

«Há na minha pintura deste período uma ambiência espacial e uma linguagem musical. Eu não posso passar sem música, o único tempo em que não ouvi musica foi quando estive no hospital. Este período da minha pintura tem ritmos ligados à

percussão, são construções improvisadas como no Jazz. Quando o Hott Club fez uma exposição dedicada ao Jazz eu ganhei o prémio e foi um dos prémios que eu mais gostei de ganhar, foi votado por todos os expositores por votação secreta. Éramos 14 e eu fui votado por 13, todos votaram em mim menos eu. Eu gostava muito do Luís Amström, ele veio cá tocar e eu fui vê-lo, mais tarde também fui ver o Miles Daves, ele colocava-se a um canto do palco e olhava o horizonte para ver nascer a música, depois aproximava-se da banda e tocava. O meu avô quando viu estes desenhos disse: “são pauzinhos que gostam de música”. Eu sempre gostei muito de música, até gostava de ter sido músico».

Em 1956 Vespeira vai a África integrado numa equipa chefiada por Manuel Lapa, com Nuno San-Payo, Fernando Azevedo, 2 carpinteiros e um electricista para montarem uma sucursal da Feira das Indústrias em Moçambique na cidade de Lourenço Marques, hoje Maputo. Recorda o pintor:

«O Bernardo Marques era quem coordenava as equipas da Feira das Industrias eu pertencia à equipa do Matos Chaves, o Azevedo e o Lemos pertenciam a outras e quando o Manuel Lapa foi convidado para ir a Moçambique escolheu-me a mim, ao Azevedo e ao Nuno San-Payo para ir com ele. Nós combinámos fazer o trabalho sem serões e conseguimos. Fizemos lá três “Exposições Individuais” organizadas pelo Núcleo de Arte de Lourenço Marques. O Museu de Lourenço Marques costumava comprar uma obra a todos os artistas que expunham lá, nós até já contávamos a partida com esse dinheiro, mas por razões políticas não nos compraram nada, só alguns coleccionadores particulares é que nos compraram alguns quadros e eu dei outros. O anúncio da exposição no Diário de Moçambique parece que era assim que se chamava foi censurado, o jornalista escreveu como

título “Quando os Quadros Saem do Caixote” e falava em liberdade, claro que não deixaram passar. A minha experiência em África foi muito rica. A música estava em todo o lado, eles estão sempre a fazer música, eles são o ritmo, o andar, o trabalho, o canto e o instrumento musical. De vez em quando há poesia, acontece poesia e a mim aconteceu-me algumas vezes. A África entrou dentro de mim porque eu entrei dentro de África. Eu ficava cheio. África é ludicidade. Conheci muitos intelectuais entre eles o José Craveirinha que me levou para dentro do mato, para ver dançar os Marimbeiros de Zavala, ele punha o ouvido no chão, na terra para ouvir os batuques e orientar-se no caminho, foi uma experiência espantosa. Os “Marimbeiros de Zavala” são uma companhia de bailado de artistas e agricultores, que dançam e fazem dançar os outros. Eu estive três dias na festa deles. São ritmos alucinantes que percorrem a África toda e atravessa tudo, sai da África e atravessa todas as raças. Dançam e balançam o corpo, eu fiz uma identificação lúdica com eles de tal maneira que influenciou os meus quadros. Deixei-me arrastar pelo balanço e pelo ritmo dos bailarinos e nessa noite não dormi, queria dançar e não podia, só eles é que dançavam, doíam-me os ossos todos, tudo aquilo era de uma grande riqueza visual. As minhas três maiores paixões na dança são “A Companhia Cigana da Carmen Amaya”, “Os Marimbeiros de Zavala” e o “XX Siecle” do Maurice Béjard que eu vi quando o Fundação Gulbenkian o trouxe cá. A segunda vez que o Maurice Bejard veio a Portugal dançava no Coliseu, eu tinha bilhetes para o segundo dia de espectáculo, mas ele no dia da estreia pediu um minuto de silêncio em memória do Kennedy que tinha sido assassinado e a Pide pô-lo fora do País, não houve mais espectáculos, o Azeredo Perdigão ainda tentou evitar que isso acontecesse, mas não conseguiu nada, foi mais uma vergonha fascista».

África influenciou a sua pintura e enriqueceu a sua caligrafia musical. Os traços juntam-se numa estilização figurativa e narrativa como em “Marimbeiros de Zavala” de 57

(fig.20). Aos efeitos dinâmicos da linha associam-se agora cores quentes e luminosas, cheias de ressonâncias e movimentos, são construções como em “Vespeiral” de 57 (fig.21), quadro com que ganha em Julho de 1957 o *Prémio Columbano* no Convento dos Capuchos numa exposição organizada pela Câmara Municipal de Almada. Depois vigorosas abstracções vibráteis e palpitantes das cordas de guitarra, de que é exemplo “Malaguenha” de 58 (fig.22), vibrações sonoras que ecoam por toda a tela.

Sobre este período, escreve o pintor no catálogo da exposição de Março de 58 “Retrospectiva da Pintura não Figurativa em Portugal “ organizada pela Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências: *“... Nesta fase, nascida duns desenhos de ritmos que se foram organizando num alfabeto caligráfico e que começaram a falar uma linguagem de musicalidade - o problema da interpenetração da grafia rítmica com as formas de ambiência que lhes correspondessem - parece-me estar agora, a resolver-se. Desta interpenetração de desenho e cor, nasce uma simultaneidade de forma e espaço - um espaço vibrátil. Mas estas pobres palavras que me foram pedidas nada valem se os quadros mais não disserem - no possível entendimento - do silencioso diálogo, que haja entre a pintura e os olhos que a queiram e saibam ver. Desculpem-me as palavras, mas os quadros nunca. Estes acontecem sem compromissos - no medo e na tentação duma superfície em branco - em plena aventura do amor - só eu me comprometo e me revelo...”*

Em Junho de 58 Vespeira ganha o “*Prémio Heitor Cramês*” em Vila Real. Em Setembro de 58 faz parte da Missão Internacional de Arte realizada em Évora pelo Grupo Pró-Évora. Segundo o catálogo da exposição que reuniu 160 trabalhos, esta “Missão” foi inspirada numa realização similar efectuada na Póvoa do Varzim em 1955 por sugestão e orientação do pintor Júlio Resende. Artistas plásticos de várias nacionalidades durante um mês conviveram e trabalharam em Évora.

Em 1958/1959 é bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian e faz uma viagem para visitar os principais museus da Europa. Em 59 Vespeira expõe com outros colegas na Sociedade de Belas Artes na exposição de “50 artistas independentes”, no catálogo uma

mão aberta. Diz Vespeira:

«Demos o título de artistas independentes, pois Independentes conforme o dicionário, quer dizer não dependentes por isso é que expusémos na Sociedade e pagámos o catálogo e o espaço do nosso bolso. Porque não quisemos expor do outro lado que era o Palácio Foz o “*quartel da demagogia a cores*” como eu lhe chamava.”

A musicalidade vai-se diluindo tornando os espaços mais ambíguos e dilatados, como se entrassem na água, água/espaço. Surge um período de espaço sideral, astros cadentes, luminosos atravessam vertiginosamente estes espaços, criando movimentos e ritmos sincopados de luz e sombra de que são exemplos o “Óleo 131”, 60 (fig.23). O espaço dilata-se em palpitantes ecos de cor de um universo em gestação, paisagens cósmicas onde surgem formas estreladas. Neste período de espaço cósmico os quadros não têm títulos, são numerados. Diz o pintor:

«Neste período eu numero os quadros como se fosse música, outras vezes arranjo títulos poéticos e divirto-me a inventá-los. Os títulos acontecem como poesia, outras vezes o corpo da mulher, o amor, as ondas sensuais que irradiam desse corpo não têm nome. As passagens das minhas várias fases figurativas têm que ver com o problema de espaço, de luz e de ritmos, não é descritivo nem é metafórico no sentido da alusão de qualquer coisa figurativa nem sequer é teatral, isto é musical e depois a partir daqui começa a aparecer a biologia. As coisas começam a ter formas biológicas. A musicalidade é antes de África, antes de ir a África eu já concebia música eu já me comovia a ouvir música. O primeiro disco que comprei foi a “Sagração da Primavera”.

Em Outubro de 1962, depois da morte de Bernardo Marques, Vespeira é convidado a ocupar o seu lugar na direcção gráfica da Revista Colóquio, cargo que ocupa até Outubro 1966, altura em que se demite por carta endereçada ao Dr. Azeredo Perdigão. Diz o pintor:

«Eu fui para o Colóquio porque era eu que ajudava o Bernardo desde o primeiro número, e em outras coisas que ele fazia, porque ele andava muito deprimido e pedia-me a mim para o ajudar, disse-me “Não te importas de me emprestares as tuas mãos por uns tempos.” E eu fui trabalhar com ele e quando o Bernardo morre de repente, fica tudo aflito sem saber o que fazer e é a Maria Elisa, a mulher dele, que diz que eu sabia tudo o que se passava com a revista e eu fui chamado ao Professor Reynaldo dos Santos que me pergunta como estão as coisas e como eu já fazia tudo deram-me o lugar».

Apesar de um período inactivo em 62, sai do abstraccionismo geométrico dando lugar a outro mais lírico onde as cores tomam um lugar cada vez mais importante numa sensibilidade poética e plástica, dilatando o espaço em ecos de côr. Em 62, dez anos depois da exposição da “Casa Jalco”, Vespeira faz uma exposição de óleos na Galeria do Diário de Notícias.

Em Janeiro de 64 Vespeira colabora activamente na elaboração dos renovados programas culturais da S.N.B.A. Desenvolvem novos esquemas de exposições mensais, o curso de formação artística e a Galeria de Arte Moderna. Neste mesmo ano Diogo de Macedo director do Museu de Arte Contemporânea adquire o óleo “Noctívolo de 51 para a colecção do museu. Nos desenhos de 64 e 65, os grafismos pretos na superfície branca assumem uma caligrafia de hieróglifos com texturas e efeitos luminosos dado pelos tons do cinzento. Desenhos que dão uma exposição na Galeria 111.

Os movimentos gestuais perdem amplitude mas ganham rapidez e simetria, passa ao período biológico, floral. Em 67 faz uma exposição de 15 guaches na galeria 111 sobre o Algarve “Tavira 67” (fig. 24). No catálogo o poema:

A SUL A LUZ SULUZ O ESPAÇO

A SUL O AZUL AZULUZ O BRANCO

A SUL A LUA AZULUA O ABRAÇO

Os guache de 67 lembram pela disposição espacial estranhos hieróglifos ou objectos bizarros. Para obter transparências ensaia nova técnica que aveluda o guache e o torna transparente e líquido, trabalha sobre o papel ensopado. Sobre o processo criativo diz o pintor:

« O acto criador é maternal, todos os artistas que criaram coisas são mães e os quadros são como os filhos, a gente dá-lhes um passaporte e eles começam a viajar e deixamos de saber onde eles estão. Às vezes quando estava a pintar eu cantava e dançava, havia qualquer coisa que se passava que o meu filho era pequeno e dizia: "Ó pai pinta, pinta muito, que é para ficares contente". Eu considero um quadro realizado quando me surpreende. No perder da superfície branca da tela é que o quadro se ganha, se realiza. Um quadro realiza-se no próprio quadro: O acontecimento impõe-se como lei plástica à construção posterior. Pintar é uma libertação, um acto natural em que se exprimem ideias e sentimentos. Pintar é um acto de amor. Eu tenho o medo da tela branca e quando não estou inspirado, fisicamente motivado para fazer qualquer coisa ainda tenho mais medo, é uma cegueira, não vejo nada. Tenho um poema que diz assim: "Amar a onda branca de cegar e cegamente saber continuar..." e às vezes não sei, perco a cegueira....O espaço da tela esta cheio e está vazio, a tela branca chama e pode transformar-se num lençol, na areia, num palco, num tablado ou num bocado de terra. O quadro

existe antes de existir, mesmo quando não estamos a pintar estamos a pintar, olha-se para as coisas e visiona-se tudo, é o que eu estou a fazer agora que não consigo pintar. Não consigo pintar, sonho. Eu escrevi um poema assim:

«no branco uma presença

no branco uma ausência

branca presença

duma ausência branca

no negro uma negação

no branco uma vivência

negra negação

duma vivência branca

à distância

o branco da asa

bem perto

o negro do muro

na alegria a asa branca

no medo o negro muro

caminho branco

entre o muro e a asa».

Continuam os tons quente e alegres dos rosas, dos azuis, dos laranjas, paisagens onde surgem falésias, frutos, flores e formas ovais que se confundem com sexos, seios ou úteros de que é exemplo: *Ilha-Grito-Asa* de 68 (fig.25). Pinta formas simétrica que representam o interior do corpo feminino, período orgânico de que é exemplo *Retrovisão de*

Simumis de 69 (fig.26). Sobre o seu itinerário de pintor diz Vespeira:

“É pelo meu alfabeto que me conheço e me revelo. “*Antes do alfabeto o mar aberto*”, é um dos meus provérbios, alfabeto que mãos alheias não me ensinaram, as mãos alheias nunca ensinam nada, aprendemos por nossa conta e risco, umas vezes corre bem outras não., por isso uns períodos trabalha-se mais outros nem por isso, é como os poetas, só escrevem quando lhes apetece e a poesia acontece. O acto criador é espontâneo, fruto do acaso, acaso poético, maravilhoso. Às vezes há uma ideia, uma imagem, às vezes há dentro de mim um esboço que não está feito, é o não saber o que se vai fazer, mas ter confiança no que vai acontecer. Vai nascendo e vai morrendo, é o desejo é o êxtase, é a felicidade do fim, é a alegria. E a obra fica coisificada passa a ser um objecto. Até aí são sentimentos e sentidos em ebulição, em transformação, em destruição, em auto destruição. Às vezes pode-se meter uma coisa errada e vai-se embora a composição, é como na música, a nota errada e tem de se começar outra vez. Mas, recomeçar não é fazer igual, embora as memórias e as cargas afectivas estejam presentes e definam isso. A minha identidade de pintor regista-se através da minha viagem pelas cidades: Cézanne- Ambiguidade, Picasso - Reinvenção, Braque - Regra, Klee - Magia, Miró - sonho, Matisse - Alegria, Kandinsky - Musicalidade, Marx Ernst - Fantástico. Estas são as minhas cidades do século xx, e a capital é Amadeu de Sousa Cardoso”.

Em Abril de 1970 faz uma exposição de 44 guaches de (69/70) na galeria 111 em que o Abstraccionismo onírico ou surrealizante continua em força. Formas ovóides, e formas híbridas animais e vegetais, criando estranhas flores. Nas linhas encurvadas matizadas de intensas vibrações cromáticas aparecem mergulhadas formas brancas. Escreve José Augusto França (1970): “ *sensual e já não erótica, assim a sua pintura de*

hoje se pode definir, devendo ver-se na passagem observada uma evolução do pintor e uma maturação da sua própria personalidade. Nestes termos, a pintura de Vespeira ganhou, em outro ritmo de imaginação, uma nova dimensão que é temporal. Os guaches que se mostram agora têm uma qualidade carnal que já não é imediata, mas interpretada através duma viagem mais lenta pelo interior das formas pintadas. Que formas? Florais, orgânicas, iluminadas, sempre, por uma luz cariciosa que toma várias cores necessárias. O ritmo do desenhador isto é do procurar a imaginação definição de cada forma é demorado, e a exploração do artista dá-lhe alegrias demoradas também, não acesas como outrora na sua pintura mas profundamente tomadas, ou pesadas, numa festa substancial de corpos seguros de si, e da sua verdade interior... Isso mesmo a pintura de Vespeira está ganhando: uma verdade interior que reside em camadas profundas da sua sensibilidade - e da sua maturidade».

Em 70 Vespeira faz relevos colagens. Cola objectos e papel de estanho sobre a madeira, botões, alfinetes, ou formas que o próprio artista fabrica, cobrindo tudo com pratas coloridas de que é exemplo *O Hábito Fállico - Hálito, O Acto Tara do Tacto, e A Barca Abarca na Arca*.

Em 71 Vespeira é um dos artistas escolhidos para pintar um quadro para o café A Brasileira do Chiado. Continua a pintura biológica a simetria do corpo e o círculo branco. A identificação à maternidade trás o fascínio pelo interior do corpo. O Circulo, arquétipo da harmonia, e da perfeição. A célula ovular do início da vida, assim o que começa pode encerrar-se , murar-se para alcançar uma beleza mais harmoniosa, e do nada nasce o todo. *Onirocatarina* quadro de 72 (fig. 27) representa um embrião, imagem onírica ligada à poética surrealista, quadro que é a expressão plástica de um desejo: ter uma filha com o nome de Catarina. Diz o pintor:

«Mas não nasceu. Nesta altura a minha pintura é muito influenciada pela biologia.

Pela biologia orgânica, pela simetria do corpo, pela simetria da natureza. Eu já no meu período surrealista inventava coisas como se as tivesse visto ao microscópio, os meus amigos biólogos diziam-me isso. Este meu interesse pelo micro vem do que eu tinha visto na terra, as sementes que eu tenho na minha pintura. A passagem do micro ao macro é como a passagem do táctil doméstico para o espaço, passagem do interior para o exterior é o invisível antes do tacto porque debaixo de água essas coisas não se vêem. Eu nas Berlengas e até no Algarve e no Rio Tejo passava horas e horas a olhar para a água e depois a adivinhar coisinhas, às vezes via uma coisa ou outra. Lembras-te quando fomos aos Açores que eu disse que tinha visto um cachalote, eu tenho a certeza que era. Outra coisa que tem importância é o mergulho dos golfinhos no rio Tejo, eles passavam por baixo da fragata e eu ficava doido era um aparecer e desaparecer de corpo que era uma escultura. São estas pequenas coisas que se calhar correspondem a eu ter visto ao microscópio. Ainda hoje fico fascinado e sou seduzido pelos documentários científicos que passam na televisão, até coisas de doenças que os cientistas estudam que estão a aparecer agora, milhões de coisas micro, ainda há dias vi uma imagem que era pintura abstracta, as imagens não eram inertes mexiam e a pintura abstracta mexe através da música e não por movimentos próprios, não sei mas é capaz de haver relação porque esta minha pintura abstracta mexe, tem ritmo é vibrátil. Toda a minha pintura é liberta e libertina. Quando houve agora este eclipse ele não me trouxe novidade nenhuma ou já vi outros e lembrei-me de uma coisa que eu vi quando era criança que foi a coisa mais espantosa que a natureza me deu, foi ao mesmo tempo a coisa mais fascinante e mais assustadora que houve, uma noite caiu uma chuva de milhões de meteoritos sobre o Alentejo, eu era miúdo tinha uns 10 anos ainda não tinha vindo para Lisboa, estava no Samouco toda a gente saiu de casa e se ajoelhou na rua a gritar que o mundo ia acabar, eu andava doido, eram milhões de estrelas cadentes, como não havia electricidade nas ruas via-se muito bem e foi um susto

para toda a gente, mas é curioso porque o meu pai e a minha mãe não tiveram medo, toda a gente a gritar que o mundo ia acabar e eles a dizer que era muito bonito era um espectáculo mais belo que o fogo de artifício. O fogo de artifício parte de baixo e faz uma vertical e aquilo é um cruzamento de coisas vertiginosas como se fossem balas luminosas ou talvez ainda mais rápidas que as balas e eu fiquei doido com isso. Quando houve este eclipse eu recordei isso outra vez recordei de uma maneira tão nítida com o meu pai e a minha mãe, os três a ver e até sonhei com isso. O espaço é luminoso e vertiginoso e só não é musical porque não se ouve. Não sei se não haverá música no silêncio, na música que o homem compõe há, os silêncios também são musicais, senti isso há uma data de anos e os grandes maestros defendem isso, são os intervalos que são preenchidos. Repara que estes fenómenos dos meteoritos ou das poeiras dos cometas são ecos luminosos, pode acontecer isso, não é só musical são ecos que não têm som o que é um desafio a todas as coisas que se podem pensar, mas em termos filosóficos ou poéticos isto pode existir e a pintura impressionista é isso por isso eu fico doido com o Monet. Na pintura como na música as coisas desdobram-se desmultiplicam-se, e o mesmo tipo a tocar toca de maneira diferente noutros sítios e noutras situações, às vezes a pintura pode parecer monótona e repetitiva mas quem souber ver vê que há umas diferenças de um quadro para outro embora pareça tudo o mesmo quadro, porque são situações de ânimo, ânimo no sentido da alma e cada vez que acontece está a levantar-se outro problema isto é que é diabólico, não resolve nada a gente sugere no ponto de vista social mas também no ponto de vista estético também é isso que o Monet está anos a pintar os nenúfares e a gente olha e aquilo e tem uma poesia e uma musicalidade que cresce. Há muitos homens que julgam que resolvem certos problemas com o problema religioso, outros não têm isso e vivem de quê? É o problema das artes, uns fazem outros ouvem, há um preenchimento, as imagens que um pintor dá a um tipo que não precisa de ir ver as imagens a uma igreja ou a

um templo são aquelas que ele vê e depois tem capacidade até de recriá-las é por isso que um quadro não é pintado só por um é pintado por todos os olhos que o vêem, a música não é só tocada por um interprete porque é ouvida por uma data deles que estão a fazê-la naquela altura esta dialéctica do dizer e consumir, gostar e sentir é uma coisa espantosa, isto é tão misterioso para mim como o problema do espaço, onde começa o buraco negro começa outra coisa».

O período biológico é o período em que o pintor parece ser atingido um harmonia criativa e uma grande maturidade. Depois de alguns anos sem trabalhar e com alguns problemas de saúde, experimenta a psicanálise e é surpreendido pela revolução de Abril de 74, e como diz o pintor. "Abril alegrias mil e lá se foi a psicanálise..." Vespeira é convidado a trabalhar na Comissão Central da Dinamização Cultural do MFA e com os "Capitães de Abril" redescobre a alegria. Lembra:

«Eu estava em casa do André Infante e encontrei lá o Ramiro Correia que me convidou para ir trabalhar para a Dinamização Cultural e eu disse que funcionário público nunca mais, o que eu gostava era de fazer guerrilha cultural e o Ramiro ficou doido com isto e disse que era isso que eu ia fazer, ficava a dirigir a parte gráfica e tinha total liberdade podia chamar quem eu quisesse.»

Vespeira fez o símbolo do movimento : Num fundo azul onde se lê Flor-Libertação; Fruto-Democracia; Semente- Socialismo, eleva-se um círculo branco, forma geométrica circular, que tem dentro outra forma circular que se abre e de onde sai um cravo vermelho cuja raiz tem escrito MFA. Também fez os cartazes para as primeiras eleições e o cartaz do "Poder Popular" que saiu um pouco antes do 25 de Novembro de 1975. Recorda o pintor:

«Uma grande alegria que eu tive foi na manifestação do 1º de Maio em que uma senhora elogiou a bandeira do MFA e perguntou-me se eu gostava . eu fiquei comovido disse que gostava muito mas não disse que era eu o autor. O cartaz do POVO VOTA, VOTA POVO, é um jogo, foi um achado que eu tive, eu brinquei e descobri, é um tabuleiro de xadrez mas tem exactamente 48 quadrados e lê-se sempre igual quer seja lido de cima para baixo ou da esquerda para a direita, tem escrito “Não faças o jogo da reacção, vota pela revolução”. Ao longo da minha vida fiz muitos cartazes para muitas coisas. No fim de contas todo o acto de verdade de criação é um acto revolucionário. A revolução não é revolução se não for total. Eu fui um dos fundadores do Movimento de Artistas Plásticos e fui eleito delegado do Movimento ao M.F.A. Fui um dos artistas que a 28 de Maio taparam com um pano preto e amarraram com cordas a estátua do ditador Salazar que estava no jardim do Palácio Foz, o Quartel da demagogia a cores como eu lhe chamava e tornámos público um panfleto que terminava com um slogan inventado por mim que dizia: “A arte fascista faz mal à vista”. Fiz parte da comissão executiva da jornada de solidariedade com o movimento das Forças Armadas no dia 10 de Junho de 74 e fui um dos 48 artistas que pintaram o painel colectivo. Dividimos o espaço do painel e sorteámos os lugares, menos o primeiro que demos à filha do Dias Coelho que tinha sido assassinado pela Pide. Eu pintei e escrevi “Revolução aberta arte liberta”. Também fui o primeiro artista condecorado no 10 de Junho de 1974. O Teatro “A Comuna” fez uma cegada onde entrava o Cardeal Cerejeira que era feito por uma actriz com cerejas nas orelhas, o Almirante Américo Tomás que tinha um barco na cabeça e eu fui condecorado como o pintor Robialac, ataram-me as mãos para eu não pintar mais, como vês fui o primeiro, depois disso já nenhum presidente me condecorou no 10 de Junho, nunca se passa uma segunda certidão de óbito».

De 77 a 79 volta às colagens, brinca com as formas e com as cores, sonha e cria os

retratos da família e dos amigos de que é exemplo a colagem *Um Recado Africano* do Max Ernst de 79. Destrói os seus próprios cartazes e com eles constrói colagens. Em Janeiro de 1980 faz uma exposição de 32 colagens e uma serigrafia na Fundação Calouste Gulbenkian a convite da revista *Acta Médica Portuguesa*. Rui Mário Gonçalves escreve no catálogo: "... Vespiera ri-internamente. Fala dos seus familiares, dos seus sonhos e do que vai pelo mundo. Há uma voz própria. É aquela que fala do mundo interior e do mundo exterior, e mantém o timbre. Ouve-se a ternura rir na voz de Vespiera. Os avós vêm para a lareira, figuras tutelares. E os amigos ideais mandam notícias. Um jogo íntimo desperta. É uma recordação, e outra e outra..." .

Depois de um período inactivo volta a pintar o corpo da mulher em 83 com o óleo *Noviagem*. Seguem-se-lhe alguns desenhos. No mesmo ano faz uma exposição de desenhos no Clube 50 cujo tema é a mulher, de que é exemplo "Um lírio roxo para a Moiramar" (fig. 28) . Diz Vespiera:

"Os desenhos desta exposição são desenhos muito musicais. Olha-se para um desenho e aquilo é a mulher e é um instrumento de música, é uma maminha, depois é um anzol, e a cabeça não é cabeça, está lá um simulacro de serpente. O França escreveu uma coisa muito bonita a propósito do regresso, a que chamou "Dacosta Vespiera, Vespiera Dacosta", porque foi na mesma altura que o Dacosta que também não pintava à muito tempo expôs».

Estes desenhos têm formas com movimento musical a mulher aparece ligada a instrumentos musicais, formas que podem ser coxas, violoncelos, cordas de guitarra, volta o maravilhoso. Em 84 descobre o coco duplo das Ilhas Seycheles e começa uma série de trabalhos inspirado no tema. O primeiro desta série é a colagem *Vulvir* de 84 (fig. 29). Seguem-se alguns óleos. Em 85 recebe um convite para uma exposição na galeria Altamira

sobre o tema da “Garvaia”. Além da exposição de Vespeira editaram um livro de poemas com duas serigrafias: um pintor e sete poetas. Faz sete séries de desenhos e guaches entre eles “Teatro da Ribeirinha”. As séries de desenhos são pretexto para glosar sobre o manto da Garvaia como a série “Sem-Saia e Sem-Garvaia”, “Sete Vistas” de que é exemplo o guache 6 (fig.30).Recorda:

«O estímulo de tudo é a mulher, Garvaia é o manto que envolve e tapa ou destapa o corpo. Eu fiz todos estes trabalhos ligados ao corpo da mulher. Agora só pinto em sonhos. Nem tenho forças para levantar o cavalete».

Francisco Paulino escreve no catálogo: *«Sete poetas e tu, pintor que trazes a poesia contigo nas cores e no gesto largo de abraçar amigos, fizeram este livro... A tua pintura nasce da noite para o dia. Do fundo escuro do sonho, o azul vai crescendo carmin de sangue para se aclarar em cor de luz...porque de garvaia e panos de burel, se cobrem as Marias Pais que dormem no desejo adiado, tu pintas. E sempre a mulher, o acaso dos acasos, pontua como agulhão a vertigem de amar, o amor... Devagar, teces em mar, céu e sol as garvaia com que despes o corpo nu da alegria. Ela aqui fica, patente nestes quadros, nestes pedaços em que te desvendas e afirmas que a “alegria é o sentimento mais sério da vida”».*

Em 1985 a Câmara Municipal do Montijo cria o prémio de Artes Visuais da Cidade do Montijo - Prémio Vespeira para distinguir jovens artistas. Vespeira oferece a sua colecção da sua obra gráfica e um guache ao Museu Municipal. No catálogo Fernando de Azevedo escreveu: *«Não guardes para amanhã o amor que podes fazer hoje” está escrito, com letras, numa das obras gráficas de Vespeira e deveria ser uma sua divisa, servindo, tal como o irrequieto arlequim da comédia dell’arte, dois amos que se opõem para, sobretudo, se encontrarem: O inesperado e a força do desejo. Desde o sempre em que conheço o*

pintor e que na amizade nos une, (algumas foram, e nossas, as aventuras da arte e da vida em que juntos nos metemos) que o vejo fiel a um e a outro desses seus invisíveis amos. Primeiro, o preceito pré-socrático: "Se não esperas o inesperado nunca o encontrarás..." surrealisticamente manejado; depois, a "Flor de Sade", a erotíssima imagem, não menos surrealisticamente feita pela mão do pintor, são bons exemplos dessa sua firmeza convicta no relacionamento amoroso de possíveis opostos. Um, sempre em misteriosas conjunturas feito, nascendo o outro da avassaladora teimosia do prazer».

O pintor continua a pintar a semente. Semente que se metamorfoseia e que o pintor habita criando ambiências marinhas, florais, teatrais. Aparecem nas paisagens sementes e formas fálicas, fonte de vida que emerge de um campo fértil e fecundo. Em 1986 nova série de 9 guaches que Vespeira denomina de "Vulvantes" de que são exemplo (fig.31) .Diz Vespeira:

«Quando corto a semente fico fascinado pela simetria e depois começo a habitar, crio ambiências, deixa de ser descritivo para ser habitado».

Em 86 faz uma exposição sobre a semente na casa das Artes de Tavira no Algarve. Uma série de guaches sobre a semente como *Verdiana* que tem um ambiente operático (fig. 32). Numa viagem aos Açores redescobre o mar e a luminosidade húmida açoreana. Pinta nove óleos a que chama "Série Mareante" (fig.33) . Diz o pintor:

«Eu tenho uma série de pinturas que são 9, que é o meu número, nasci a nove do mês nove, e é o último número que se escreve com um algarismo».

Os últimos trabalhos de Vespeira são desenhos a lápis de cera, cerca de 20 que

chama de *Janelantes* de que é exemplo (fig.34) A semente deixa de estar na paisagem para estar circunscrita a um espaço janela. Diz o pintor:

«Há janelas que também abrem para dentro, são janelas interiores, são abertas para dentro de mim, e têm uma base, um para - peito. São uma família. Às vezes a gente não pinta mas está a pintar é o que eu estou a fazer agora. Agora acrescentava aos meus porquês de ser surrealista - Porque também é importante o que não acontece para que um quadro não possa existir»...

CAPÍTULO 8

«Provérbio de atelier

... ou vai ou rasga!

Oh! Liberdade de criar e matar!»

(Vespeira)

CONCLUSÕES

Escolhemos, para estudar a obra do pintor Vespeira, o conceito de invariantes de Wilfred Bion, elemento responsável pelo aspecto inalterado da transformação que o pintor realiza na tela, elementos imutáveis, comuns a todas as formas da obra do pintor, elementos que estão em conjunção constante entre si.

- Um dos invariantes é o objecto parcial. Objecto parcial flor, seio, semente ou fruto, vulva ou falo que dança circundando a fêmea num espaço palpitante onde o desejo se espalha.
- Objectos parciais, emblemáticos, que libertos do sistema significante, a conjunção

constante transforma em todos formais, criando ritmos e associações.

- O objecto parcial põe em evidência outro elemento - o objecto combinado – (Meltzer) onde estão presentes imagens de - pai e mãe – que o pintor junta sexualmente. A realização onipotente do desejo permite as associações poética, cópulas de representações, e o pintor desenvolve um pai anfíbio colado com o objecto materno que realiza no interior espécie de união íntima do fantasma da cena primitiva.

- É o seio o objecto perdido que inscreve a presença de um vazio que qualquer objecto pode ocupar. E pela intolerância à ausência e à dor da privação o pintor cria o objecto de desejo, corpo visível, re-evocação de experiência de prazer a que o pintor dá corpo, não se contentando com a alusão do verbo. Cria um mundo em que há provas e evidências e em que o desejo é nostalgia que se satisfaz em cada sonho, em cada obra. O desejo é falta eterna e expressa o drama da incompletude. O pintor deseja e consome o desejo num eterno sem fim, é pelo desejo que cria e destrói e de tanto desejar instala-se uma espécie de vício que exige e o objecto é só um meio para que o desejo possa ser.

- Nesta obsessão, a coisa ganha um lado mágico e o reter na tela – continente- preenche o discurso vazio. Falha, que nada ou o possível do acaso pode satisfazer, e o acaso passa a colmatar a necessidade.

- Pela criação mágica, onipotente, o artista compensa e pensa o estado de desamparo e a incompletude. Mas a criação mágica é ambivalente, a necessidade

de criar e de matar dá conta do ciclo de transformações que o artista inicia apartir de “O” – estado de origem - o ciclo de nascimento e morte que o artista ensaia. Desejar é destruir em nome próprio.

- Criando a Coisa, o pintor cria uma nova maneira de ser, muda de vértice e simboliza os objectos ausentes e as relações objectais. O objecto criado está no lugar da falta e são os desejos insatisfeitos que são as forças pulsionais da inspiração criativa.

- À maneira surrealista a experiência do automatismo é dominada pelo acaso objectivo, jogo automático da presença e da ausência em que o artista esboça um plano de separação imaginária. O acaso transforma o acto de criar em acto banal e a obra não exprime nada é o que é, revela-se independentemente do desejo do pintor. As coisas aparecem, revelam-se sem demanda. Revelações que são presenças e ausências e o acaso combina-se numa necessidade posta à priori como procedimento gestual repetido ao infinito.

- Pela hiper presença do falo e da flor vulva, isolamento que assume a totalidade, fragmento constituinte de outros corpos e conteúdo de si próprio, Vespeira celebra, restaura e afirma a fertilidade do corpo materno, e pensa o mistério da origem, e a incompletude. Os quadros são filhos próprios ou os irmãos que não teve.

- Criando, o artista goza e vem a alegria. *Pintar é o verbo amar*, e pintando o pintor conserva, recria os vínculos com os fundadores, simboliza, juntando pai e mãe, a sua própria origem.

- O pintor mantém a abstração diluída à curva ou ao objecto curvilíneo, braços/chifres, mistura mítica entre elemento animal e libidinal sempre ligado ao feminino. Braços de Eros que aquecem e chifres que perfuram e matam Thanatos. Há sempre na sua pintura formas que encaixam noutras.
- Há na sua pintura uma identificação entre corpo materno/terra/água. O pintor faz uma descrição sensorial da fertilidade, muda de vértice e transforma a relação entre o visual e o táctil, organiza em cima da visão um mundo sensorial que fica subordinado a este ver que contém os outros órgãos todos, isola este elemento ligado a uma espécie de relação libidinal com a terra e a coisa. A natureza/ Mãe criadora de vida, exerce sobre Vespeira um deslumbramento e uma identificação e o artista cria a partir do nada.
- Há na pintura de Vespeira uma compulsão á repetição (Freud) das mesmas formas, repetição que comporta uma dupla seriação e uma imbricação das pulsões de vida – Eros - e das pulsões de morte - Thanatos -. Repetição ligada ao automatismo e dominada pelo princípio do prazer, desejo de retorno a um estado originário anterior à consciência do desamparo, das perdas e de toda a dor da experiencição (Amaral Dias). Repetição que a invariância transforma em idêntico e o pintor aprende na experiência e pensa o ser. Ensaia a desimbricação das pulsões pelo domínio triunfal das forças revoltosas de Eros. Contra as forças conservadoras de Thanatos, impõem-se Eros pelo desejo libidinal na procura incessante da associação e da copulação dos sistemas de representação e o pintor goza, simboliza e aprende na experiência. Nesta alusão, em que a coloração sexual tem cor de vazio, o pintor muda de vértice, simboliza os objectos ausentes e as relações

objectais, ensaia a separação à coisa e lida com a pulsão de morte conservadora, ao mesmo tempo que encarna um papel activo e desafiador ao mandar embora a obra na sua dádiva ao mundo.

- Na obra de Vespeira a memória é passado pelo lado de Thanatos - pelo desejo, na repetição, de voltar à experiência anterior - e a memória é futuro, na transformação da repetição em que domina o simbólico, e o artista goza, resolve inquietações e pensa o ser. Na repetição sob o signo de Eros, muda de vértice pela transformação, lida com a pulsão de morte e escapa à dor do desamparo, numa caminhada que vai da necessidade ao desejo.

- É na conexão pura do simbólico e do real sem nenhuma interposição imaginária, que perfeita e maravilhosa se revela a pintura de Vespeira.

POST – SCRIPTUM

CORPO – DESEJO-CORPO

Luas, cornos, seios, coxas, falos, asas, pétalas, frutos, sementes, instrumentos de música, formas brancas ovóides, linhas curvilíneas, misturam-se e unem-se compondo estranhos corpos que pairam ou se elevam em fantásticas e coloridas paisagens, é assim a pintura surrealista de Vespeira.

O pintor alcançou um lugar impar na moderna pintura portuguesa. Auto didacta, nunca teve uma aula de pintura “Não Aldemira” como gosta de afirmar, sempre aprendeu por sua conta e risco. A sua obra é reveladora do rigor e do carácter intransigente e por vezes agreste mas sempre apaixonado do seu autor.

Na sua caminhada de pintor ensaia várias técnicas de pintura e cria diferentes ambiências e alterações de ritmos que fundam estilos e viagens cíclicas, viagens que atravessam o neo-realismo, o surrealismo, o abstraccionismo lírico e musical, espacial e biológico, para se revelar a sua identidade surrealista. O pintor é ele próprio um híbrido marcado pelas vivências rurais e marinhas da sua aldeia natal, pelo convívio e aprendizagem da escola António Arroio e do café Herminius e mais tarde pelas tertúlias de café com outros criadores e intelectuais. Vespeira viveu grande parte da sua vida sob a ditadura de Salazar, e foi um activo participante nas manifestações de rua pela luta da liberdade no tempo do Movimento de Unidade Democrática (MUD), e na revolução de Abril de 74. Guerrelheiro cultural, trabalhou na dinamização cultural do Movimento das Forças Armadas (MFA) onde desenhou a bandeira do Movimento e alguns cartazes e participou em todas as

pinturas murais. As suas obras vão dos desenhos às colagens, das pinturas aos objectos construídos.

Começa por uma escrita informe, linhas de força, que ensaiam a construção do corpo e dos seus movimentos. Depois o corpo é expressionista começa pelas crianças, crianças que estão dentro do pintor, e que são ele próprio.

Vespeira começou a pintar aos 20 anos, “Apertado pela fome” de 1945, a sua primeira pintura a óleo, de cariz expressionista metáfora da solidão e do desamparo é hoje uma referência do neo-realismo .

De 1943 a 1947, período neo-realista, a sua pintura é expressionista, desenha os movimentos dos corpos dos trabalhadores e os rostos das crianças de rua. As memórias vinham-lhe das vítimas da guerra, do país explorado, da exploração dos operários, do atraso dos camponeses, das prisões políticas. E como diz o pintor: *tudo é a memória, a não memória é nada. Mas, o nada ainda é memória do não.* Há neste período que de tão rápido denomina de ultrapassagem uma identificação às necessidades da infância, aos problemas da fatalidade infantil, ao desamparo.

Em 47 abandona o expressionismo e adere ao surrealismo. Descobre a mulher e desenvolve o imaginário poético, mágico e fantástico num erotismo explosivo. Poeta das cores e das formas, a sua pintura surrealista começa por um erotismo palpitante para se transformar numa tatiante sensualidade epidérmica, alcançada pelo tratamento de cor líquida que dá á tela. Transforma a relação entre o visual e o tátil criando um mundo sensorial que contém todos os sentidos. Neste período o ícone é a mulher ou partes dela e a sua pintura parte de inquietações vivenciais. Vespeira, o pescador de sonhos, entra na aventura surrealista porque não teme o absurdo da experiência e crê na validade de todas as experiências porque encontra as imagens e tem prazer em as encontrar porque as imagens o surpreendem, o revelam e o destroem.

O pintor leva até às últimas consequências a liberdade do gesto e do acaso poético, acaso onde tudo é permitido, já que como diz o pintor: *Vale mais o risco que o petisco* e o acaso transforma o gesto criativo num acto banal de onde nasce o possível. Depois da transgressão assim banalizada, “*quem faz um incesto, faz um cento*” outro dos seus provérbios, o acaso desimplica e a tela *continente*, é lençol, terreiro, tablado ou arena; lugar onde o desejo se actua, e onde por alienação o pintor cria.

A partir de 52 nova viagem, define-se na sua pintura um *espaço vibrátil*, em que a luz diluiu as formas que ganharam elasticidade espacial, em que o objecto desaparece e reina o silêncio. Mas logo re-descobre a música, e sobretudo o Jazz, nova vitória de Eros. Escreve uma linguagem musical que a viagem a Africa acentuou, onde a aventura, a ludicidade da dança, a lua e os odores reativam a alegria infantil que *volta nos pauzinhos que gostam de música*. Explora a expressividade do traço, revela-se-lhe um alfabeto caligráfico e ritmico ligado à percurssão. As sua pinturas passam a construções improvisadas, as vibrações sonoras ecoam por toda a tela e o espaço abre-se aos ecos da sonoridade sensual das cordas da guitarra. A música preenche o espaço, cria tensões e texturas, espaços sem corpo já que ao fundir-se os corpos perdem-se e ganham-se num oceano de emoções onde as correntes marinhas são como as luas e Eros é mais solar.

Surge o espaço sideral, espaço oceânico onde vertiginosos passam astros cadentes numa cadência sincopada ou se desintegram estrelas num universo em gestação e a coisa é inominável.

A partir de 62 a luz condensa-se e corporiza-se numa forma branca, circular, óvulo/semente, que se abre e fecha.

A partir de 68, o período biológico, revela-se um interesse pela geometria simétrica do interior do corpo.

Em 84 novas paisagens onde as dunas se corporizam em sinusidades curvilíneas prontas a serem fecundadas. As últimas pinturas são vulvas que espreitam em janelas de

dentro e por dentro. Vespeira pinta o logos identificado aos órgãos da fertilidade. É o objecto parcial que se oferece como espectáculo. Neste teatro íntimo – interno/externo, apesar da presença do corpo é o corpo que é perdido de vista para do viver ficar o que dele se conta. Corpo que comunica, corpo capturado pelo signo, falta, e o corpo existe se nele e por ele algo se significa.

Vespeira conserva desde sempre uma identificação ao sofrimento humano e *um sentimento de revolta e liberdade*, liberdade cor do pintor. A pintura impõe-se-lhe como revelação de sabores/di-sabores e desvela-se no branco da tela, branco que fascina, provoca e amedronta e as formas e as cores corporizam-se num fluxo mágico ao sabor do desejo, e o pintor goza, perdendo a noção do que é consciente/inconsciente, realidade/imaginação. O desejo é desejo de voltar ao início , anterior ao ser, e a pintura repete a cena primitiva.

É o desejo que evoca o sentir e obriga a exigências poéticas e plásticas que o pintor encontra na alucinação da procura. Procura motivada pelo desejo de colmatar a falta desejo que parte de uma necessidade interior, e do prazer de experimentar por conta e risco próprios. Pintando, o pintor fala em nome próprio e aprende com a experiência, então *algo começa na revelação do encontro ou acaba na destruição da procura*.

Os três L com que se define, reflectem-se na sua obra: lúdico, lúbrico e lúcido. A ludicidade, ligada à alegria das brincadeiras de rua da criança que encheu a memória de emoções e de liberdade na vastidão da planície e do estuário do rio Tejo. Cedo descobriu que *a felicidade do homem reside na sua imaginação*. É na infância que nasce o criador, com a construção dos brinquedos de barro, dos papagaios de papel, com o fascínio pelos sulcos da terra lavrada, das marcas das patas das aves na areia, do traço vertiginoso do berlinde ou da dança estonteante do peão. É na infância que inicia o desafio ao medo, a descoberta da *fascinante brincadeiras dos riscos e das cores* e desenha de imaginação.

Lubricidade ligada às memórias do corpo, da sensualidade táctil ao respirar

arquejante do desejo e que se espelha na sua pintura de sabores, pintura nocturna, aluada, onde o corpo e o desejo se materializam em metáforas de cópulas *não guardes para amanhã o amor que podes fazer hoje*.

Lúcido e rigoroso em tudo que faz, o fascínio pela simetria, e com uma necessidade feroz e primitiva de liberdade. Sempre o sério e o desafio em cada viagem revisitada com o olhar lúcido de quem sabe que :

*«É preciso – é precioso- sentir a
alegria de ser lúdico
e a gravidade de estar lúcido.
Brincar a sério e assumir a seriedade
do jogo. Brincar até á destruição
do sabido aviso --- “com coisas sérias
não se deve brincar» (Vespiera).*

O artista passa de um período a outro, contudo, o seu estilo mantém-se, mantém-se o parentesco entre as forças visíveis, a riqueza do símbolo e a ambiguidade da conotação.

O pintor deseja e consome o desejo num eterno sem fim, desejo lugar da falta e na falta a coisa revela-se e é pelo desejo que cria e destroi e de tanto desejar instala-se uma espécie de vício que exige e o objecto é só um meio para que o desejo possa ser. Nesta tensão há uma procura constante do maravilhoso, paradigma dos surrealistas e o pintor apreende o todo, cria imagens separadas da palavra que dão o sentido. Imagens e luz, privilégio das associações poéticas, onde se revelam e atraem sensações, criam ritmos e ambiências poéticas. Neste encontro poético, já que só o poeta sabe da liberdade da associação, o pintor abre-se ao horizonte do acaso onde os ritmos e as forças da imagem só obedecem as forças avassaladoras do desejo.

Há na sua pintura um elemento sempre ligado á água/mãe. A natureza/ Mãe

criadora de vida, exerce sobre Vespeira um deslumbramento e uma identificação e o artista cria a partir do nada da causa do desejo e surge o logos como identificação aos órgãos férteis e o verbo se faz corpo e o corpo se faz verbo.

Criando, dando corpo á coisa, o artista goza e vem a alegria. *Pintar é o verbo amar*, e pintando o pintor conserva, recria os vínculos com os fundadores, simboliza, juntando pai e mãe, a sua própria origem, pensa-se e constrói-se . Na obra de Vespeira tudo é metáfora da alusão repetida e transformada, jogo mágico da miragem e da imagem do sonho, onde o maravilhoso é uma descoberta do aspecto primitivo da natureza. Transformação e renovação, triunfo das forças de Eros –pulsão de vida- contra a tendência homeostática e conservadora de Thanatos –pulsão de morte – que faz apelo a um retorno a vida passada anterior ao ser.

Mais vale a caminhada que a pousada, diz o pintor que é mais importante o que acontece para que um quadro exista do que o próprio quadro.O acaso é o acontecer privilegiado da sua criação plástica num jogo de construções e destruições, onde as revelações são presenças de ausências que a alegria solar de Eros faz nascer.



Fig 1 : "Cavador"
1944
Desenho

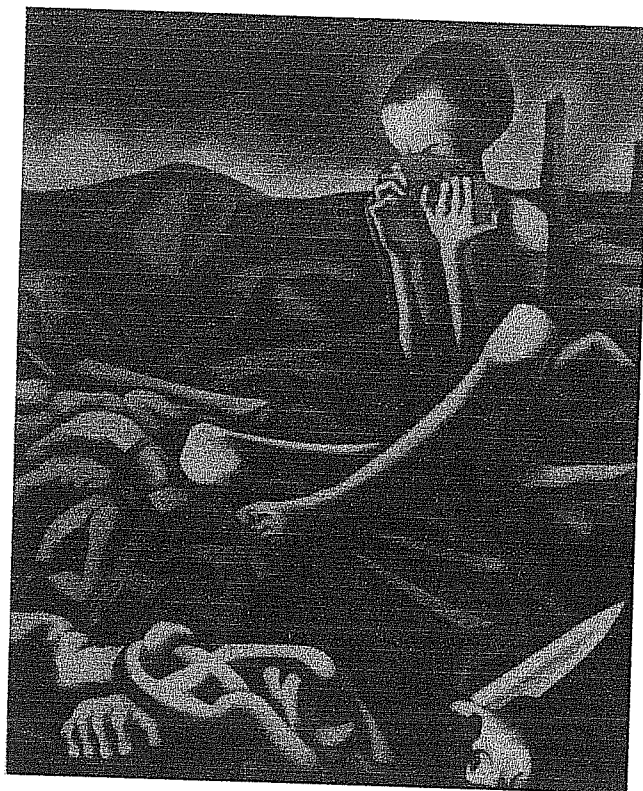


Fig 2 : "Apertado pela fome"
1945
Óleo sobre tela 106x86 cm

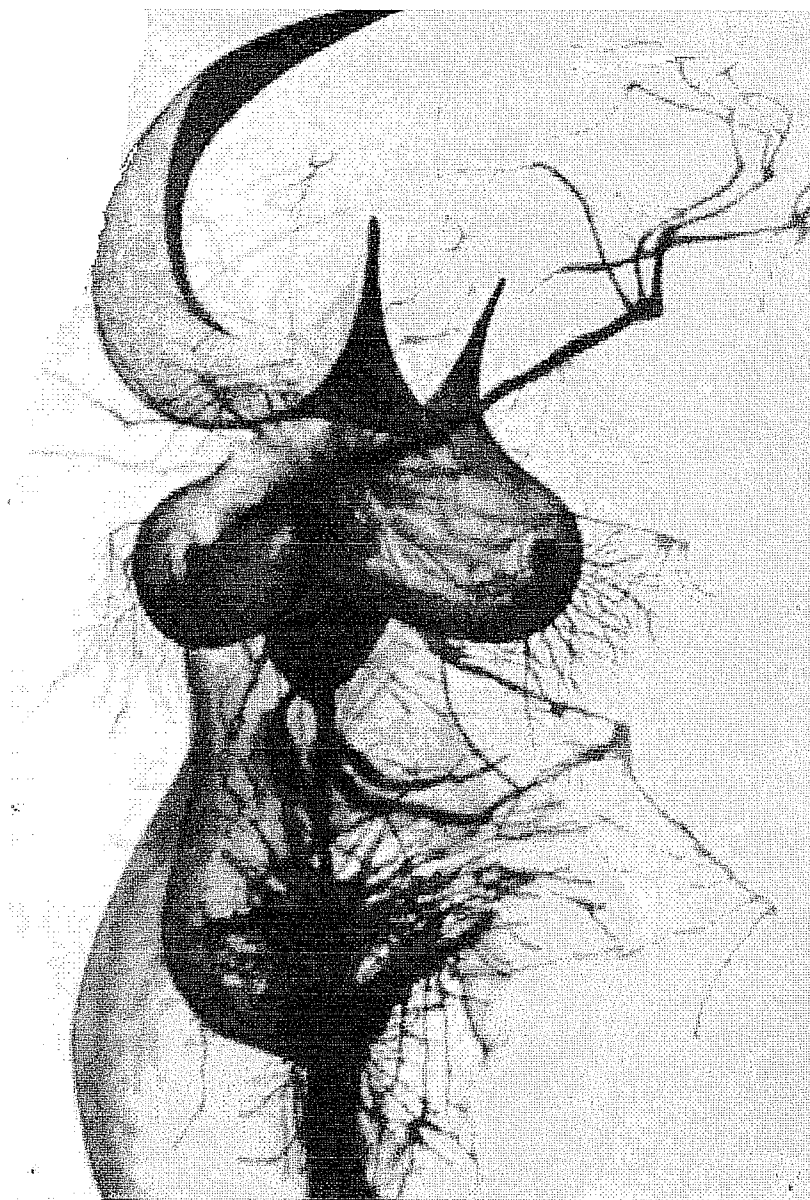


Fig 3 : "Corpo visível"
1948
Desenho soprado a tinta dachina

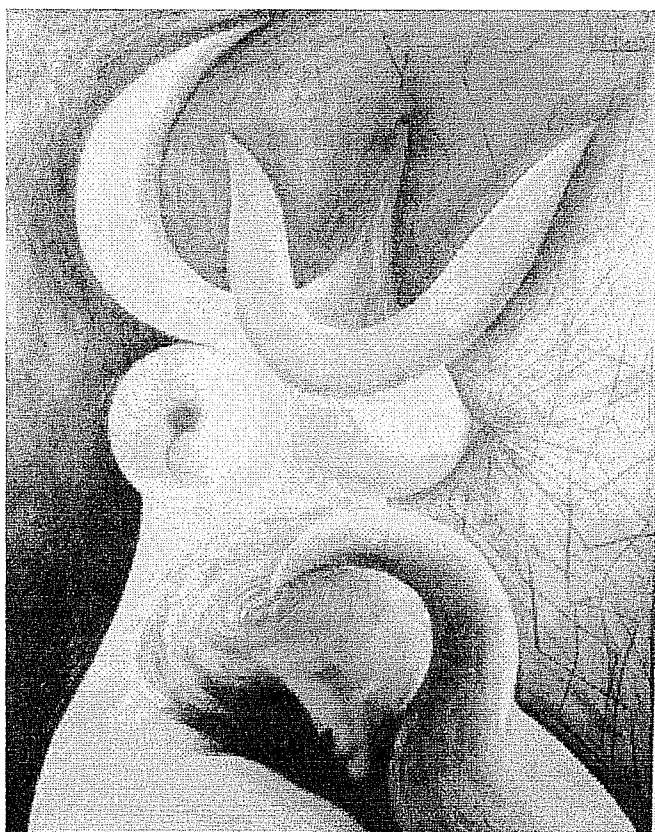


Fig 4 : "Came vegetal"
1948
Óleo sobre cartão 68x54



Fig 5 : "Noticia violentada"
1948
Óleo sobre cartão
55x46

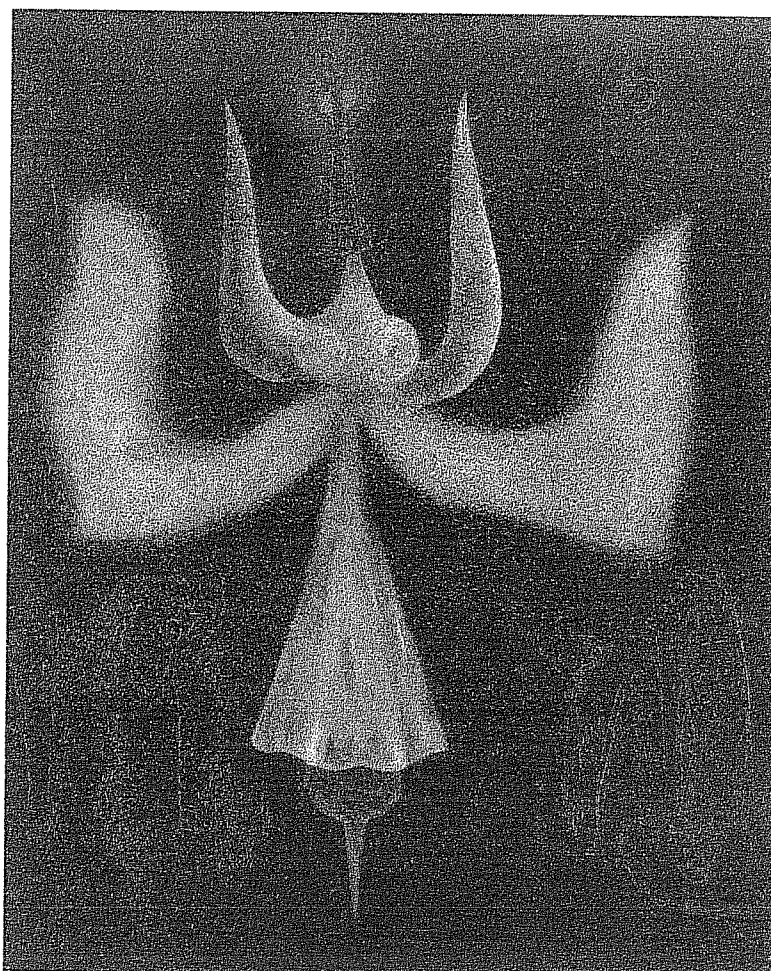
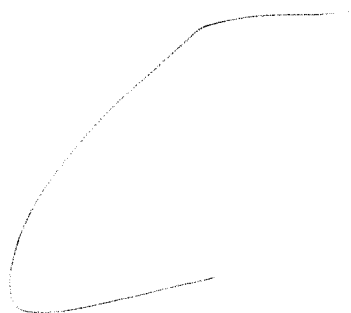


Fig. 6: "Simimis"
1949
Óleo sobre madeira 46x38



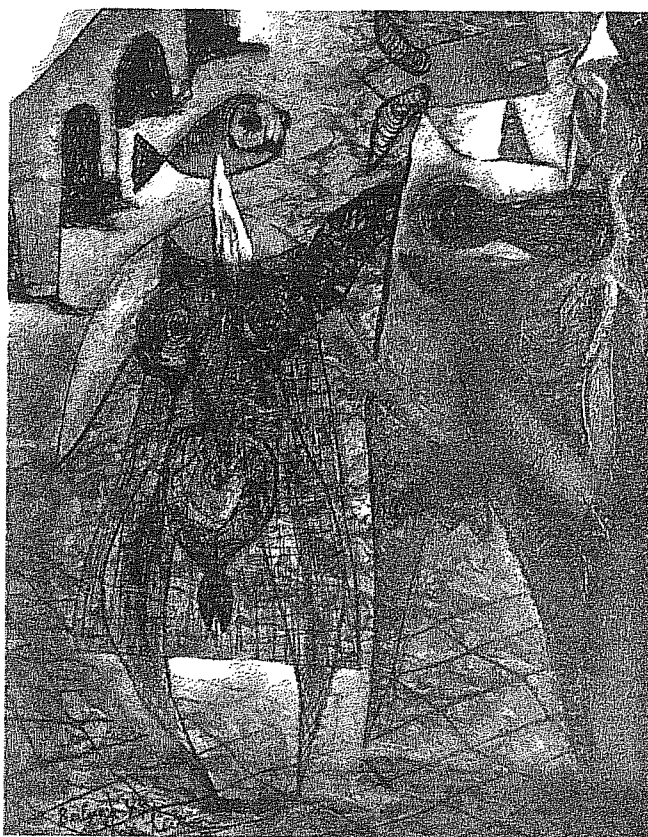


Fig 7 : "Pescadores das
Berlengas"
1949
Óleo sobre cartão
45x37



Fig 8 : "Parque de insultos"
1949
Óleo sobre cartão 45x37



Fig. 9: "Menina Lua"
1949
Óleo sobre cartão prensado 46x38

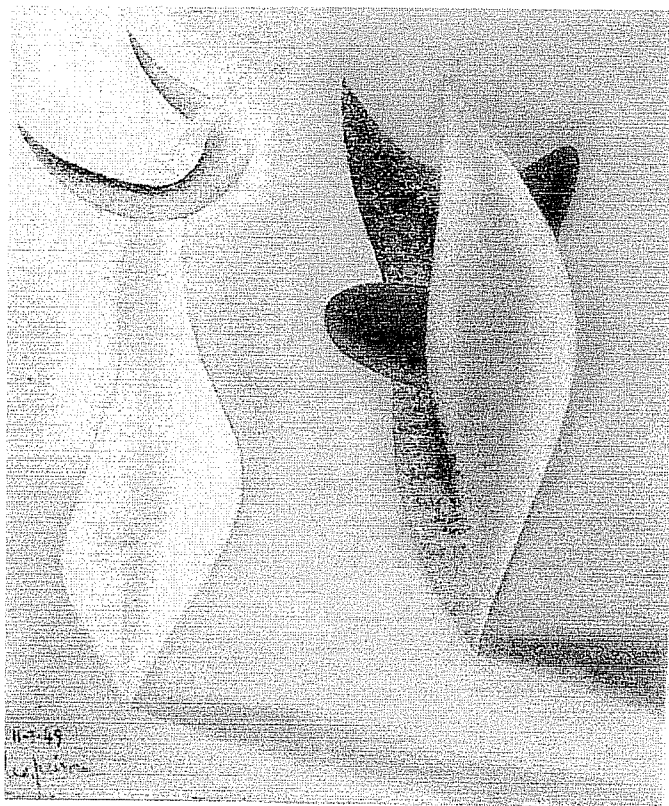


Fig. 10: "Sem título"
1949
Óleo sobre cartão 29,5x24,5

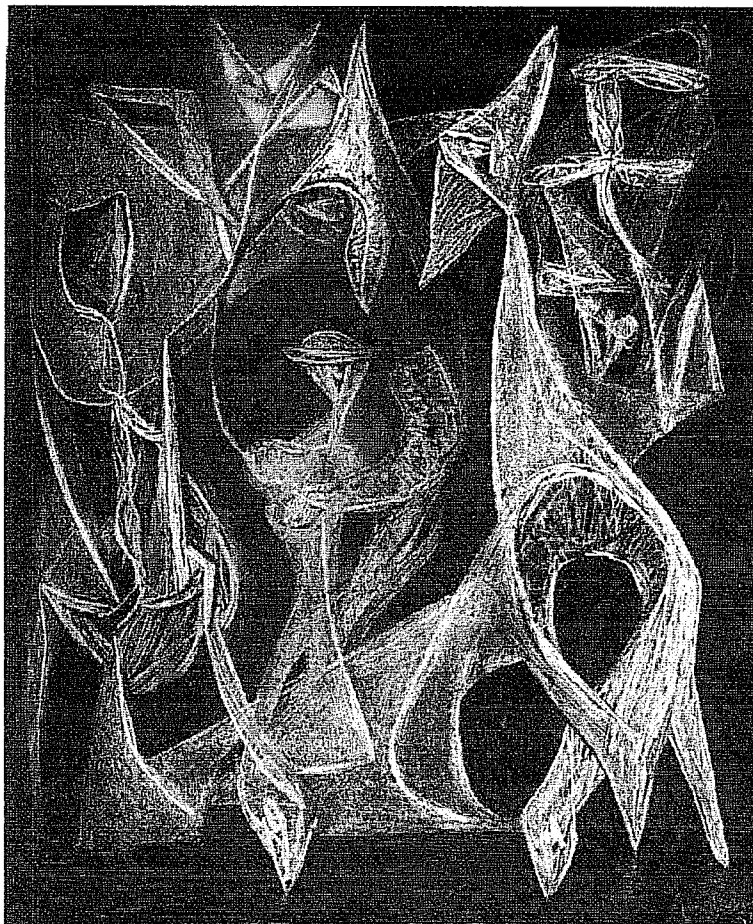


Fig 11 : "A Gruta do sono"
1950
Óleo sobre cartão 73x50

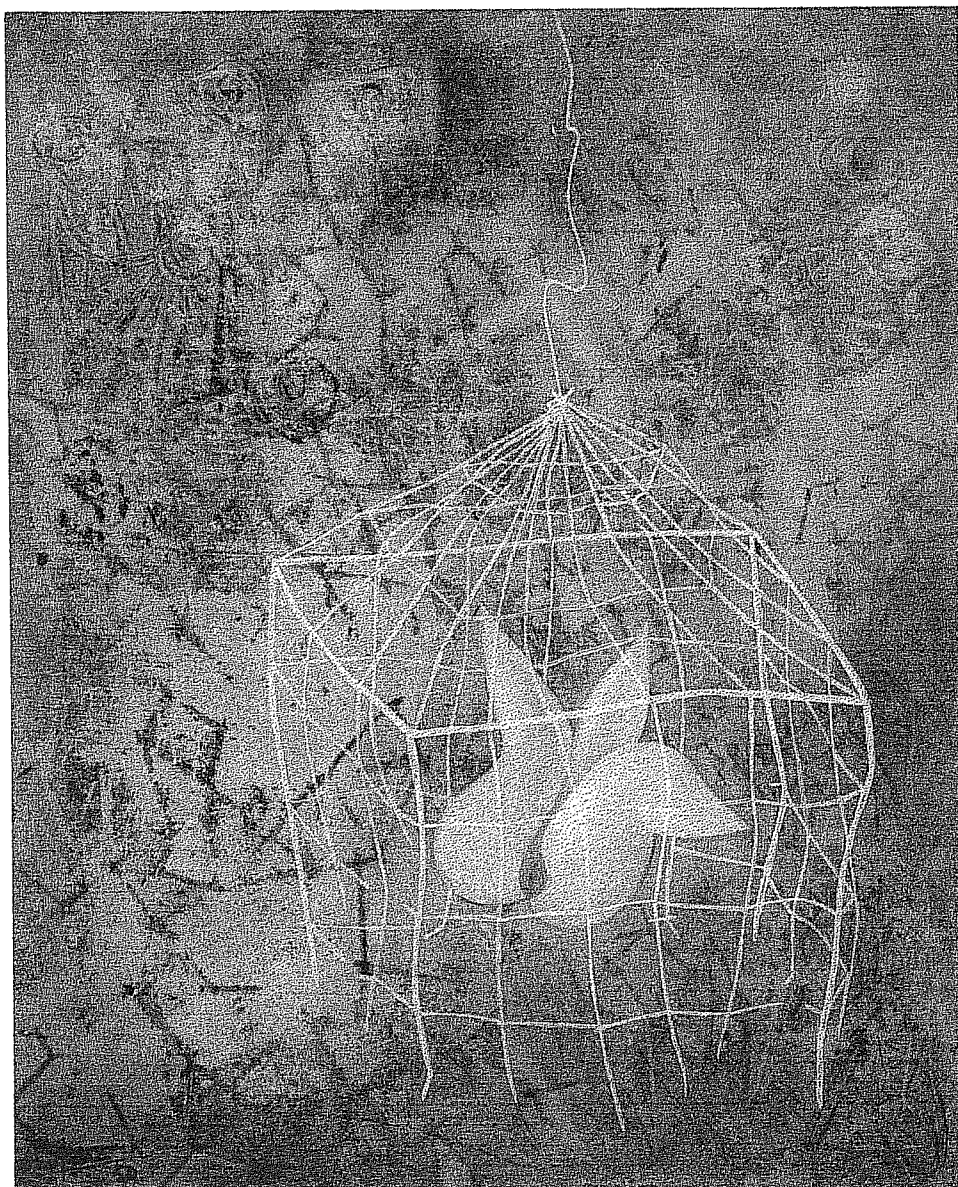


Fig. 12: A Flor de Sade
1950
Óleo sobre tela 440x356 mm

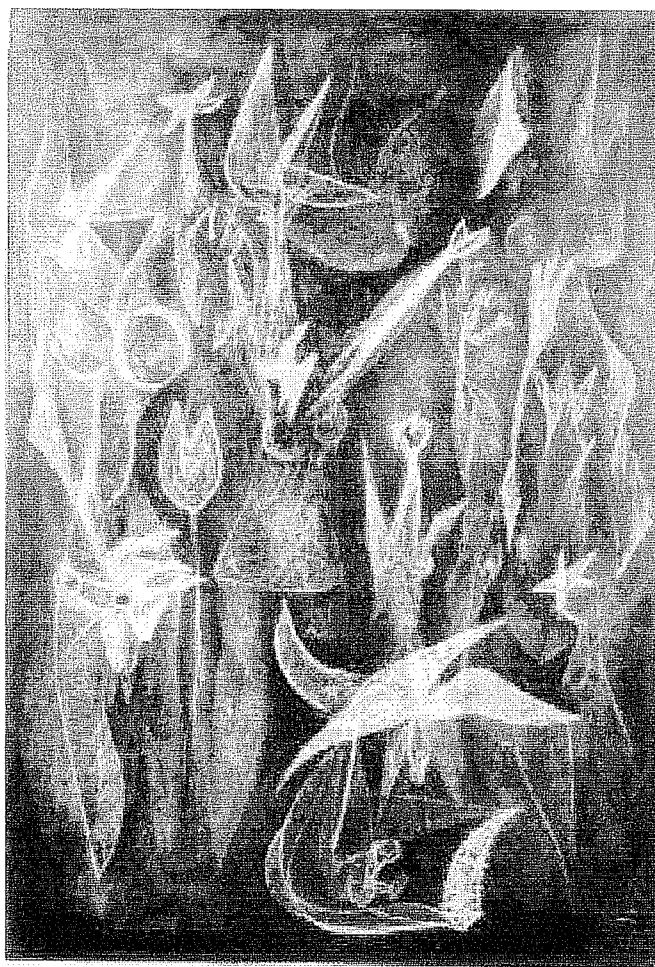


Fig. 13: "Óleo 52"
1950
Óleo sobre cartão 0,73x0,50 cm



Fig 14 : "Homenagem a Carmen Amaya"
1951
Óleo sobre tela 1,00x 0,73 cm



Fig 15 : "Jardim Marinho"
1951
Óleo sobre tela 460x 380 mm

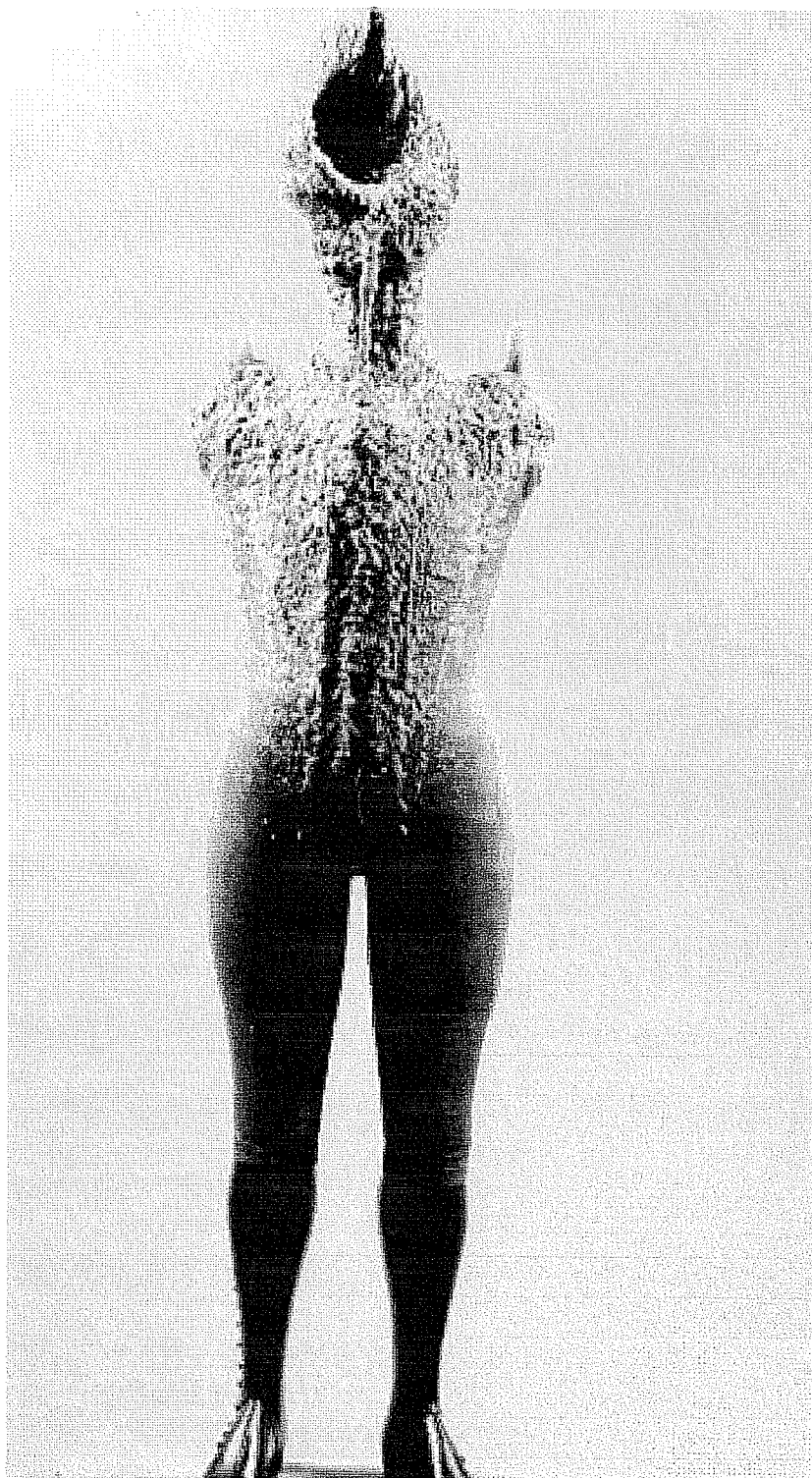


Fig 16 : "O Menino imperativo"
1952
Manequim 160 mm



Fig 17 : "Teatro de atelier"

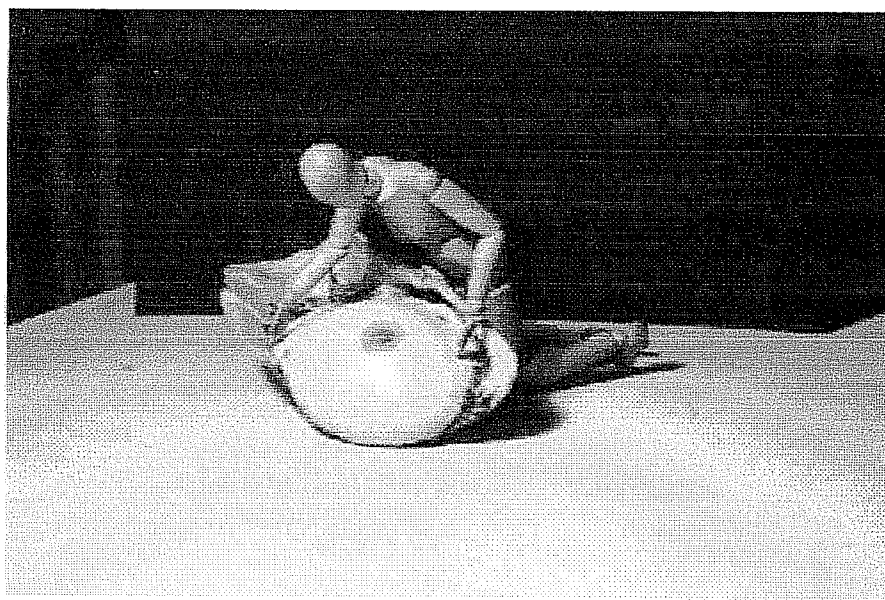


Fig 18 : "Teatro de atelier"

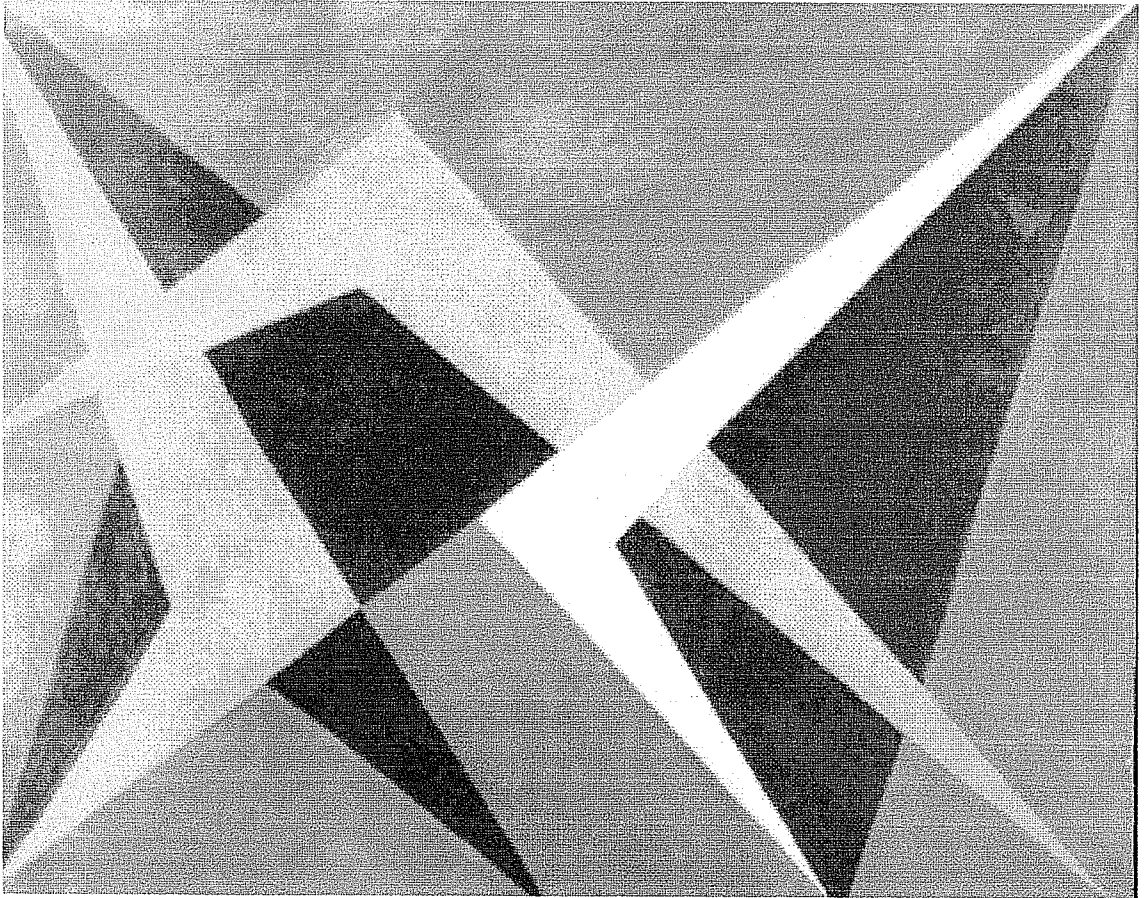


Fig 19 : "Experiencia abstrata"
1953
Óleo sobre tela

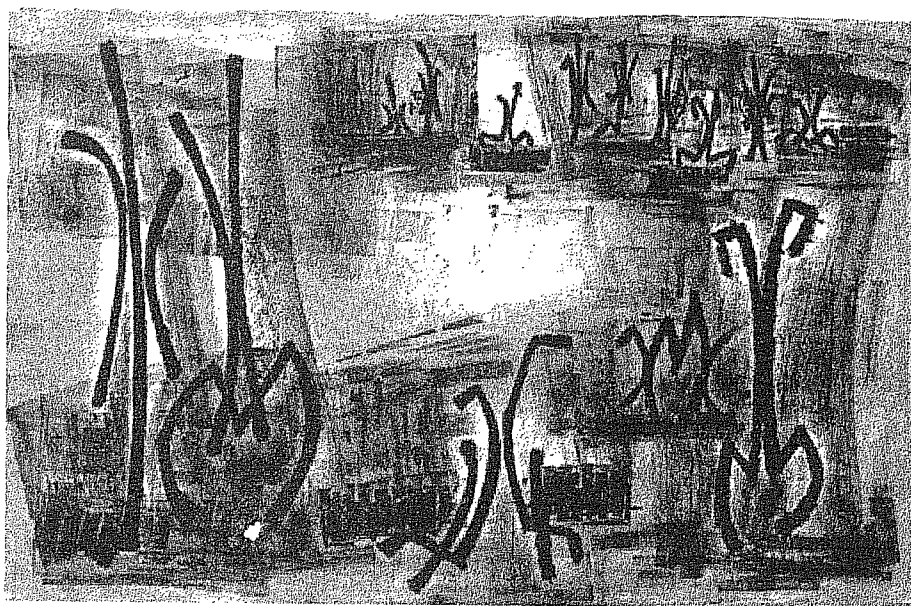


Fig 20 : "Marinheiros de Zavala"
1957

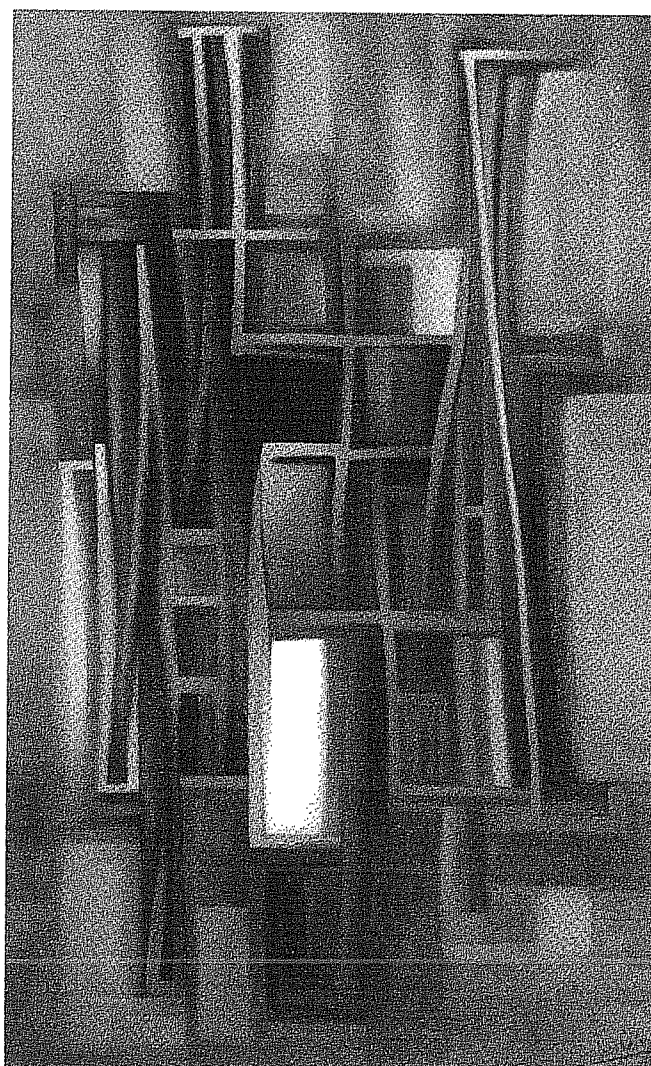


Fig. 21: "Vespeiral"
1957
Óleo 100x62 cm

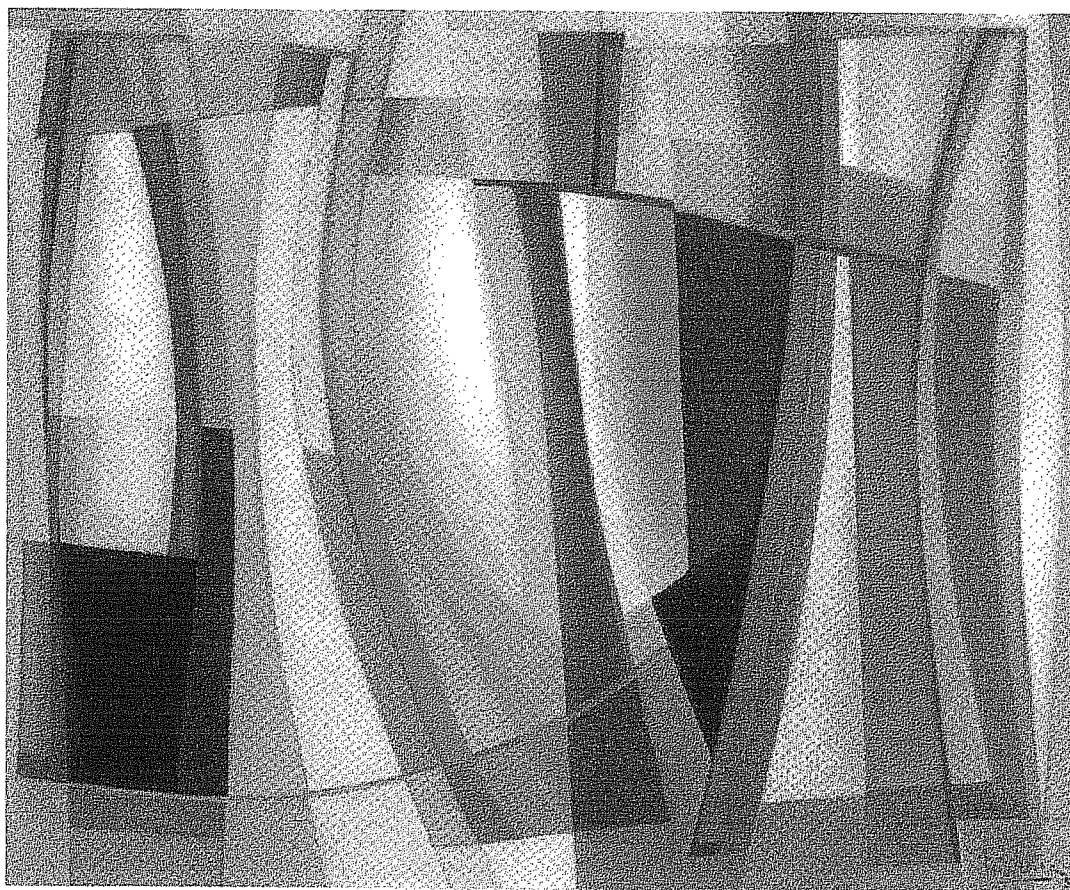


Fig.22: "Malaganha"
1958
Óleo 60x73 cm



Fig 23 : "Oleo 131"
1960
Óleo sobre tela 60x73 cm

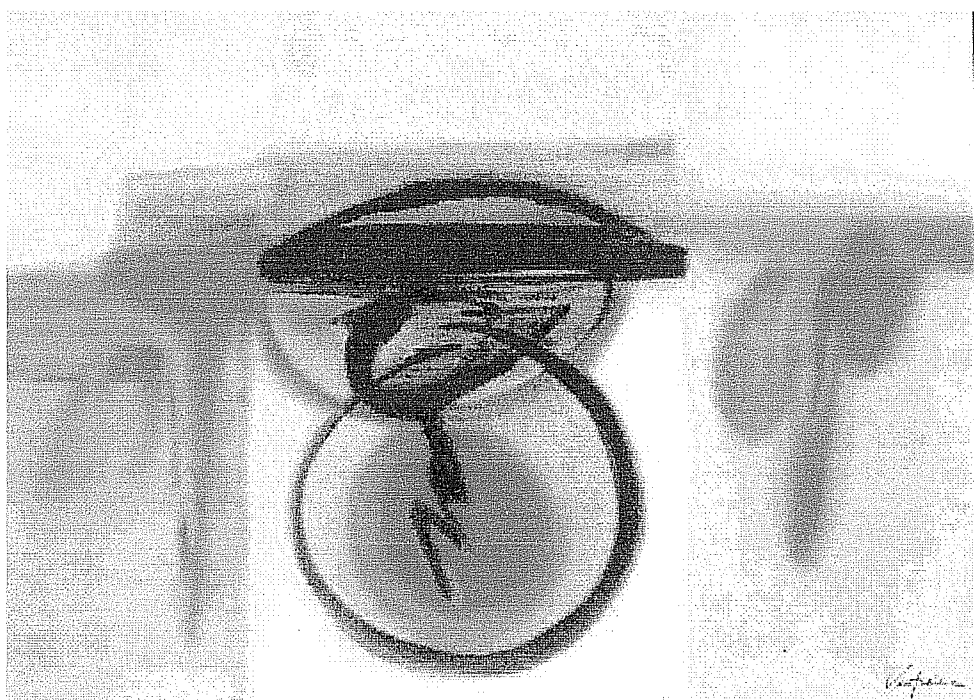


Fig. 24: "Tavira"
1967
Guache 33x 46cm

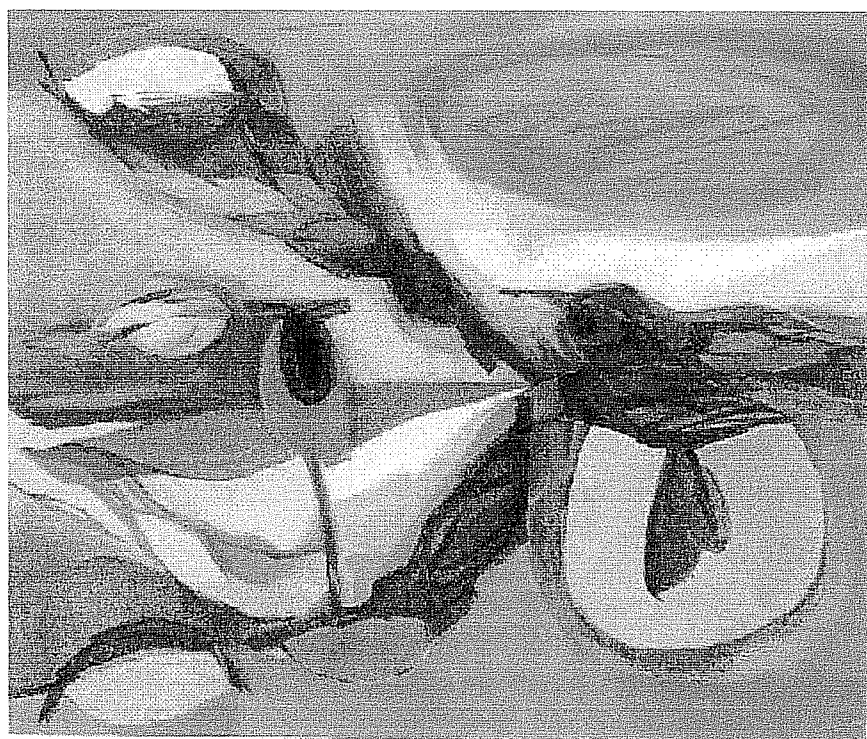


Fig.25: "Ilha-Grito-Asa"
1968
Óleo 46x55 cm

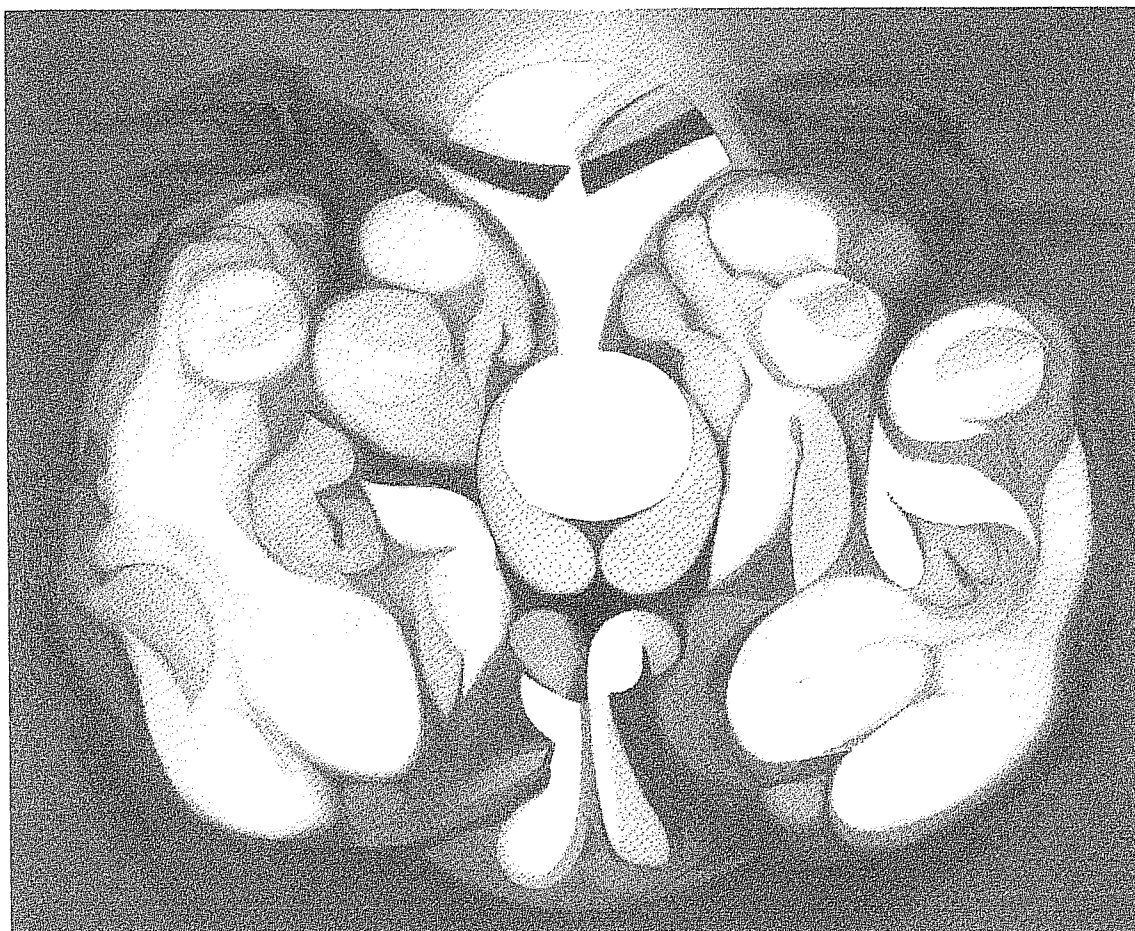


Fig. 26 : "Retrovisão de Simumis"
1969
Óleo 81x100 cm

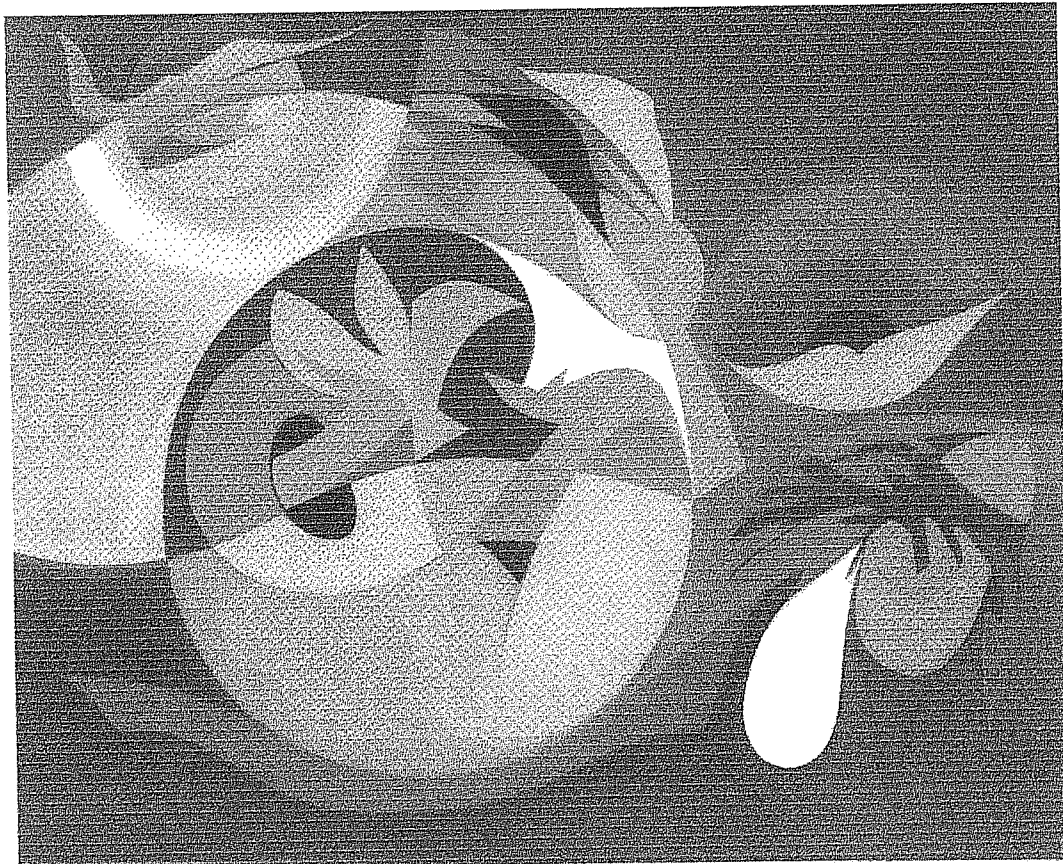


Fig.27: "Onirocatarina"
1972
Óleo 60x73 cm

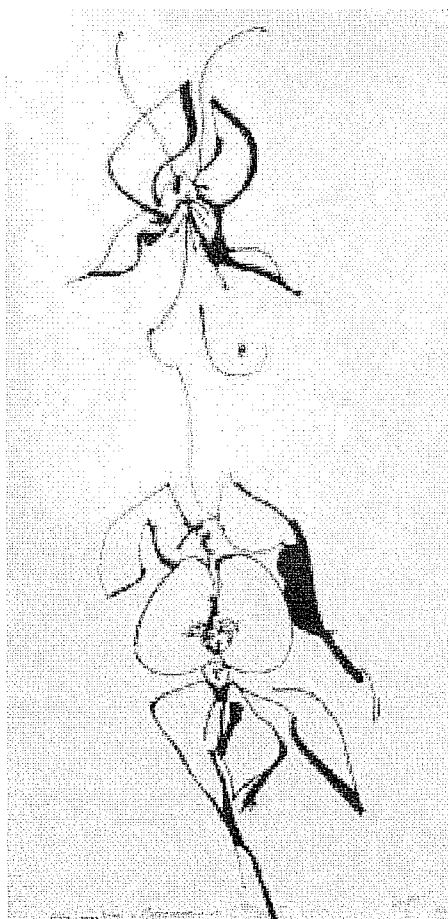


Fig.28: “Lírio Roxo”
1983
Desenho a tinta da china

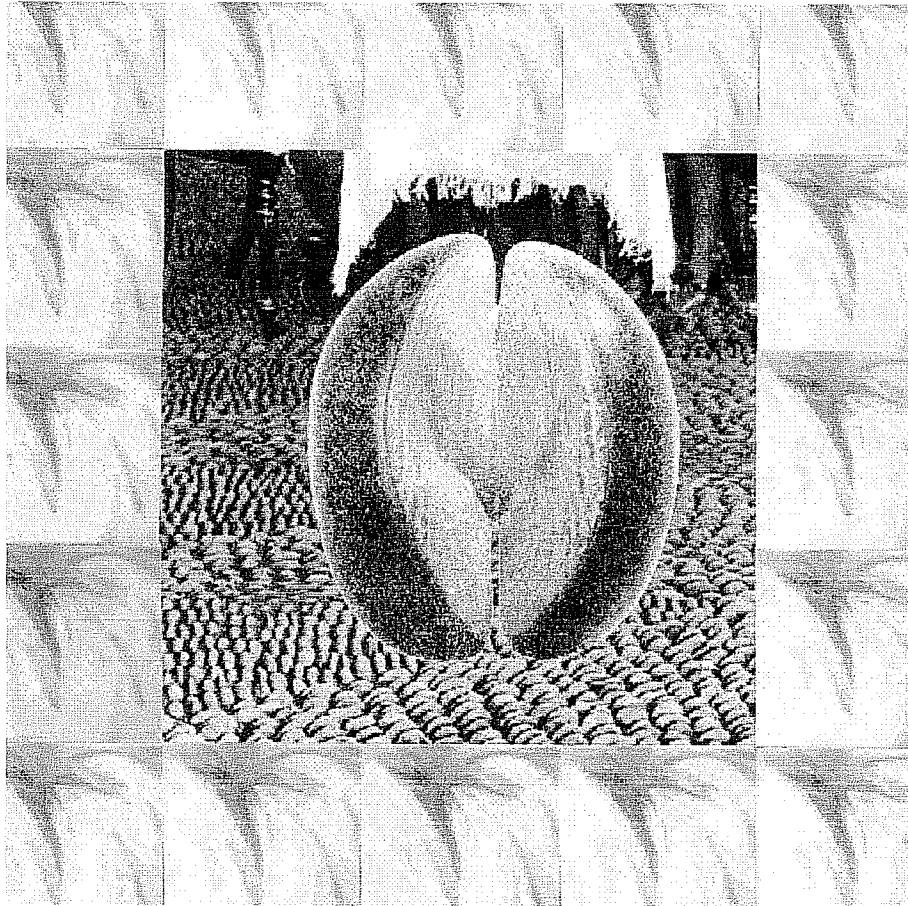


Fig. 29: "Vulvir"
1984
Colagem

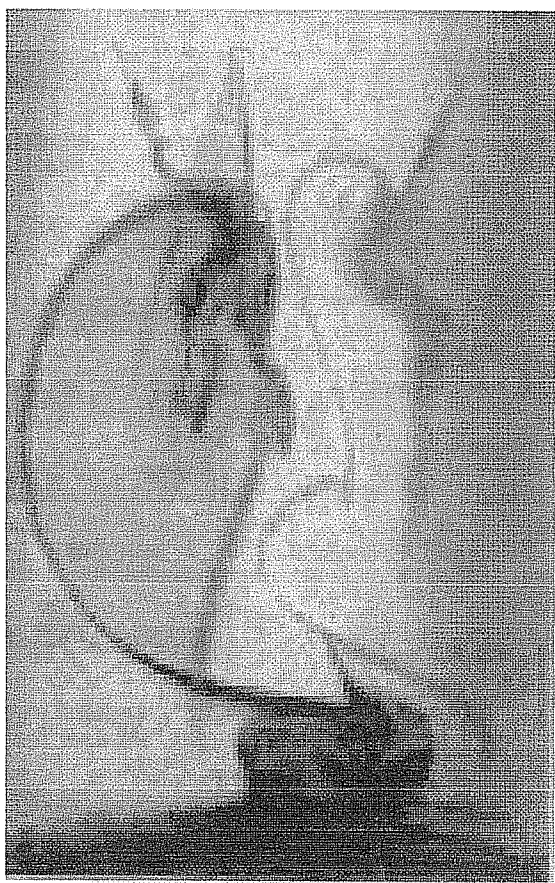


Fig. 30: "Sem-Saia e Sem-Garvaia"
1985
Guache

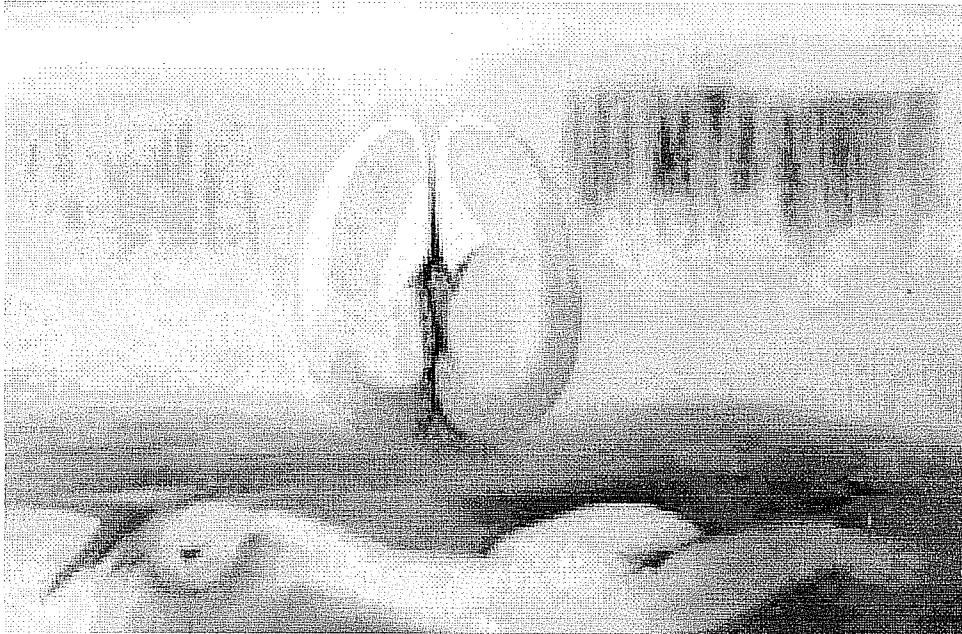
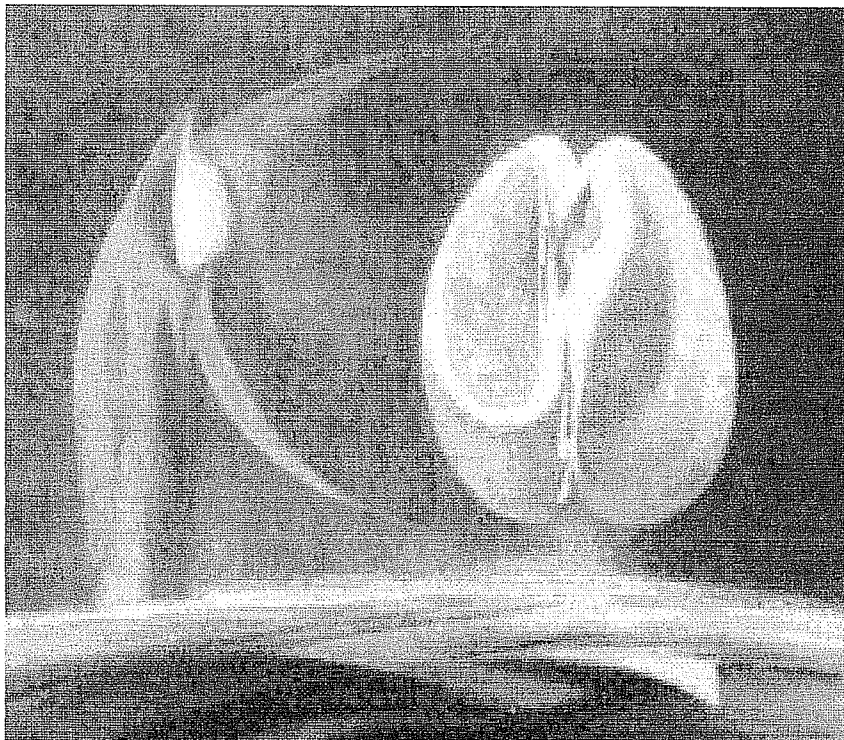


Fig. 31: "Vulvante"
1986
Guache



Ff,g 32: "Verdiana"
1986
Guache

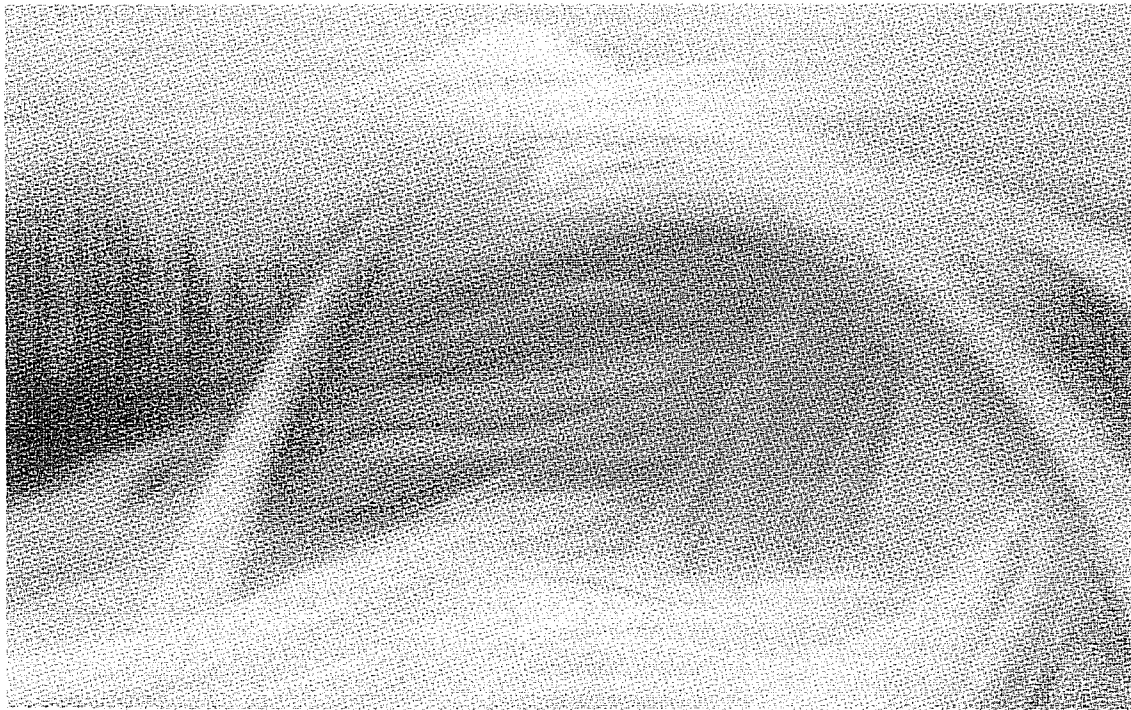


Fig. 33: "Mariante 5"
1988
Óleo 25x40 cm

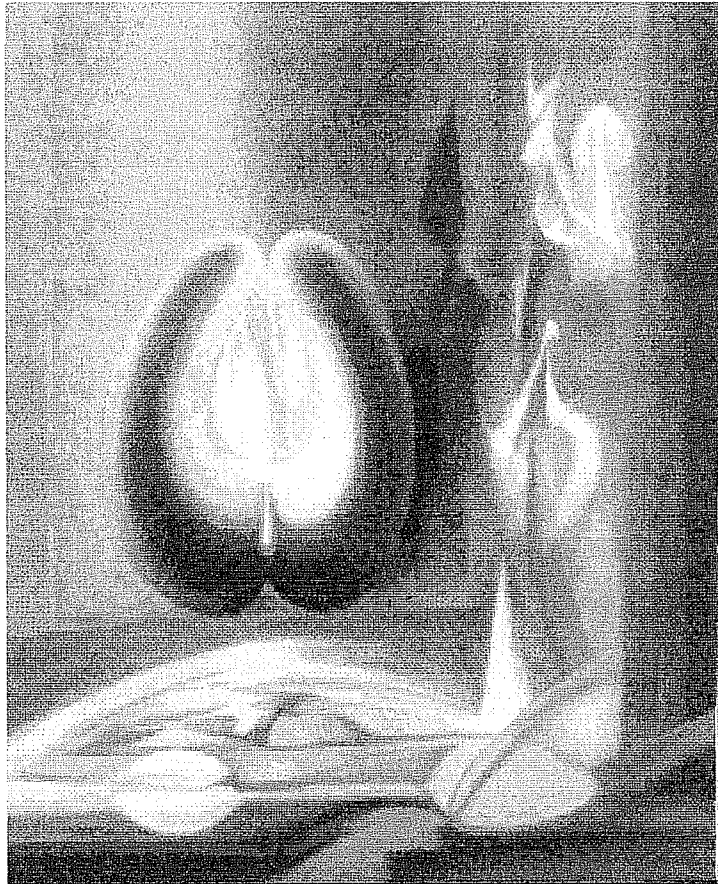


Fig. 34: "Janelante"
1989
Guache

BIBLIOGRAFIA

Adorno, T. W. (1970). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.

Alleu, R. (1982). *A ciência dos símbolos*. Lisboa: Edições 70.

Amaral Dias, C. (1986b). A relação analítica como paradigma da comunicação estética.
In *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 4, 21-30.

Amaral Dias, C. (1988). *Para uma psicanálise da relação*. Porto: Edições Afrontamento.

Amaral Dias, C. (1988). «Teatro Privado – Cena do Íntimo». In *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 6, 17-24.

Amaral Dias, C. (1990). Reflexão sobre o estatuto de cientificidade em Psicanálise. In
Revista Portuguesa de Psicanálise, 9, 29-37.

Amaral Dias, C. (1995b). *(A) Repensar*. Lisboa: Afrontamento.

Amaral Dias, C. ; Resende, A.M. ; Zimmerman, D. (1996). *Bion Hoje*. Lisboa: Fim de Século.

Amaral Dias, C. (1999). *Freud revisitado e em expansão*. (No prelo)

Arnold, H.; Modell, M. D. (1973). *Amor Objectal e Realidade*. Rio de Janeiro: Imago.

Azevedo, F. (1985). Homenagem ao pintor Vespeira. In Catálogo do I Prémio de Artes Visuais da Cidade do Montijo. Prémio Vespeira. Câmara Municipal do Montijo.

Barbosa, P. (1995). *Metamorfoses do Real*. Porto: Edições Afrontamento.

Bell, C. (1925). *Dr. Freud on Art*. London: The Dial.

Benjamin, W. (1983). Sur quelques thèmes baudelairiens. In *Essais*. Paris: Payot (1935).

Berenson, M. (1898). *Sketch for a Self Portrait*. New York: Pantheon (1949).

- Bertram D. ; Lewis, B. D. (1951). *The Psychoanalysis*. London: Heinemann.
- Billig; Burton-Bradley. (1978). *The Painted Message*. Cambridge, Massachusetts: Schenkmen.
- Bion, W. R. (1963). *The Elements of Psycho-analysis*. London: Heinemann.
- Bion, W. R. (1965). *Transformations - Passage de l' apprentissage à la croissance*. Paris:PUF.
- Bion, W.R. (1970)- *Attention and Interpretation*. London: Tavistock Publication.
- Breton, A. (1962). *Manifestes du Surrealisme*. Paris:J.J. Pauvert Editeur.
- Burk, T. (1948). *The human figure: its beauties and defects*. London: H. Grevel &.C.G.
- Caeiro, A. (1984). Poemas. In *Obras Completas de Fernando Pessoa Vol.III*. Lisboa: Ática
- Castarède, M.F. (1983). *L' entretien clinique à visée de recherche*. In C. Chiland, 118-145. Paris: PUF
- Dor, J. (1989). *Introdução à leitura de Lacan*. Rio de Janeiro: Artes Médicas.
- Duchamp, M. (1975). *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion.
- Éluard, P. (1977). *Algumas das Palavras*. Lisboa: Dom Quixote.
- Formaggio, D. (1973). *Arte*. Lisboa: Editorial Presença.
- França, J. - A. (1952). *Uma introdução para uma pintura erótica a propósito da pintura de Vespiera*. In Seara Nova, Janeiro Ano XXX números 1244-45 pp 6-7.
- França, J.- A. (1949) . *Aviso ao público por causa dos críticos e vice-versa*. Lisboa:In *Catálogo da I Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa*.
- Franz, A. (1909). *Psychoanalytic theory of modern art*. London: Karnac Books 81960).
- Freud, S. (1900). *La interpretacion de los sueños*. Madrid: Alianza Editorial, 11ª ed, 1980.

- Freud, S. (1903). Mas alla del principio del placer. In *Obras Completas XII*. Madrid: Biblioteca Nueva (1948).
- Freud, S. (1905). Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidade. In *Obras Completas XIII*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1907). Escritores criativos y devaneio. In *Obras Completas XII*. Madrid: Biblioteca Nueva
- Freud, S. (1908). El Moisés de Micael Angel. In *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1910). Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci. In *Obras Completas XIII*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1913). Tótem y tabú. In *Obras Completas XIII*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1917) Dostoiewsky y el Parricidio. In *Obras Completas XIII*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1933). Nuevas conferencias introductorias sobre el Psicoanálisis. In *Obras Completas XIII*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Fry, R. (1924). *The Artist and Psychoanalysis*, Londres: Hogarth Press.
- Fuller, P. (1980). *Arte e Psicanálise*, Lisboa, Dom Quixote
- Gil, J. (1996). *A Imagem - Nua e as Pequenas Percepções*. Lisboa: Relógio de Água.
- Gonçalves, R.M. (1980). Vespiera. Catálogo da Exposição da Acta Médica Portuguesa. Lisboa: F.C.G.
- Green, A. (1975). *La folie Privée, Psycanalyse des Cas-limites*. Paris: Editions Gallimard, (1990).

- Guillaumin, J. (1992). Jugement de non-représentabilité et renoncement à la maîtrise de la pensée. In *Revue Française de Psychanalyse*, 56 (1), 9-21.
- Hegel, G.W.F. (1807). *Phénoménologie de l'Esprit*. Tradução francesa: Hyppolite. Paris: Aubier-Montaigne (1941).
- Hegel, G.W.F. (1836). *Estética*. 7 vols. Lisboa: Guimarães Editores (1974).
- Heidegger, M. (1927). *L'Être et le Temps*. Tradução francesa. Paris: Gallimard.
- Heidegger, M. (1950). *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70 (1990)
- Herberto, H. (1964). *Os Passos em Volta*. Lisboa: Portugália Editora.
- Jones, E. (1916). *The Theory of Symbolism, Papers on Psycho-Analysis*. Londres: Baillière, Tindall & Cox.
- Kant, E. (1965). *Critique de la Faculté de Juger*. Trad. Philomenko. Paris: Urin.
- Khan, M. (1955). *Through PaeTdiatrucs, to Psycho-Analysis*. London: Hogarth, 1977.
- Klein, M. (1955). Sobre a Identificação. In *inveja e gratidão e outros trabalhos 1946-1963*. Rio de Janeiro: Imago Editora, (1985).
- Klein, M. (1975). A importância da formação de símbolos no desenvolvimento do ego. In *Klein, M. Contribuições à Psicanálise*. S. Paulo: Papyrus
- Klein, M. (1929). Situações de ansiedade infantil reflectida numa obra de arte e no impulso criador. In *Klein, M. Contribuições à Psicanálise*. S. Paulo: Papyrus.
- Kristeva, J. (1969). *História da Linguagem*. Lisboa: Edições 70 (1983)
- Lacan, J. (1949). Estádio do Espelho. *Ecrits*. Paris: Seuil (1966).
- Lacan, J. (1936). Subversão do sujeito e dialética do desejo. In *Escritos*. Rio de Janeiro. Zahar Editores (1998).

- Lacan, J. (1964) Les quatres concepts fondamentaux de ls psychanalyse. *Seminaire, livro* XI, Paris: Seuil, (1973).
- Leal, I. P. (1999). *Entrevista Clínica e Psicoterapia de Apoio*. Lisboa: ISPA.
- Lévi-Strauss, C. (1967). A eficácia simbólica. *In Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro. Ed.Tempo Brasileiro (1967).
- Lino da Silva, M. E. (1996). *Investigação e Psicanálise*. Campinas: Papirus.
- Malraux, A. (s/d). *As Vozes do Silêncio*. Lisboa: Edições Livros do Brasil.
- Marx, K. (1973). *Grundisse* . Harmonsworth:Penguin Books.
- Meltzer, D. (1995). *A apreensão do Belo*. Rio de Janeiro:Imago.
- Meltzer, D. (1990 b). O conflito estético: o seu lugar no processo de desenvolvimento. *In Revista Portuguesa de Psicanálise*, 8,5-29
- Mearleau - Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard.
- Mearleau - Ponty, M. (1960). *L'Œil et l' Esprit*. Paris : Gallimard.
- Mearleau - Ponty, M. (1964^a). *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard.
- Michaux, H. (1971). *In Conversas com Picasso*. Porto: Livraria Civilização.
- Miller, J.A. (1997). *Demanda e Desejo. Lacan elucidado*. Rio Janeiro: Zahar Editor
- Milner , M. (1950). *On Not Being Able to Paint*. London: Heinemann Educacional (1980)
- Mitrani, N. (1950). *A Razão Ardente (Do romantismo ao Surrealismo)*. Lisboa: Cadernos Surrealistas.
- Moles, A. (1990). *Les Cientes de l' Imprecais*. Paris: Seuil.
- Nietzsche, F. (1872). *A Origem da Tragédia*. Porto: Guimarães Editores (1994).

- Nietzsche, F. (1874). *Zarathustra*. Porto: Guimarães Editores (s/d).
- Osborne, H. (1978). *Introduction to Esthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Rickman, J. (1940). On the nature of ugliness and the creative impulses. In *Internacional Journal of Psycho-Analysis*. Vol XI. (1941)
- Ricouer, P. (1976). *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- Rudolf, O. (1917). *The Idea of the Holy*. Harmondsworth: Penguin Books (1959).
- Santos, B.S. (1987). *Um Discurso Sobre as Ciências*. Porto: Edições Afrontamento, (1990).
- Santos, B.S. (1989). *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*. Porto: Edições Afrontamento (1990).
- Segal, H. (1918). *Sonho, Fantasia e Arte*. Rio de Janeiro: Imago (1993).
- Segal, H. (1952). *Uma Abordagem Psicanalítica da Estética*. Rio de Janeiro. Imago.
- Segal, H. (1975). *Introdução à Obra de Melanie Klein*. Rio de Janeiro: Zahar Ed.
- Segal, H. (1980). The Function of Dreams. In *The Work of Hanna Segal*. London: Yale University Press
- Stokes, H. (1961). *La Lujúria y la Necesidad de Pintura*. Buenos Aires: Spatia.
- Stokes, H. (1965). *The Invitation in Art*. Londres: Tavistock.
- Stokes, A. (1967). *La Pintura y el Mundo Interior*. Buenos Aires: Paidós.
- Torras de Bèa, E. (1998). *Entrevista e Diagnóstico*. Lisboa: Fim de Século
- Winnicott, D.W. (1951). Objets transitionnels et phénomènes transitionnels. In *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris: Payot (1975).
- Winnicott, D.W. (1971). *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago (1975).
- Winnicott, D.W. (1975). Rêver, fantasmer, vivre. In *Jeu et Réalité*. Paris: Gallimard.

- Tradução francesa: Winnicott (1971). *Playing and Reality*. Basic Books.
- Wittgenstein, L. (1958). *O Livro Castanho*. Lisboa: Edições 70 (1992).
- Wolheim, R. (1973). Freud and the Understanding of Art. In *British Journal of Esthetics*, Vol. X, 1970, p. 214 .
- Vespeira, M. (1949). Os porquês de ser surrealista. In *Catálogo da I Exposição Surrealista*. Lisboa.
- Vespeira, M. (1949) . 1ª Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa. In *Jornal República* Lisboa: 30/1/1949.
- Vespeira, M. (1949). Entrevista do Grupo surrealista português. *Diário de Lisboa* 14/2/49.
- Vespeira, M.;Azevedo, F.;Lemos,F. (1952). Pequeno escândalo no Chiado...in *Diário de Lisboa* de 12/1/1952.
- Vespeira, M. (1958). Catálogo da exposição "Retrospectiva da Pintura Não Figurativa em Portugal. Organizada pela Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa.
- Vespeira, M. (1967). Pintar é o verbo amar. In *Diário Popular Lisboa* : 23-11-67 pp 12-13.
- Vespeira, M. (1970). Bibliografia. In *Catálogo da Inauguração da Galeria Ogiva*. Óbidos.