

A AUTOANÁLISE E O APROFUNDAMENTO
EMOCIONAL ATRAVÉS DO PROCESSO E DA
CONTEMPLAÇÃO REFLEXIVA NA PINTURA
LIVRE E EXPRESSIVA

MARGARIDA ALMEIDA MALDONADO

Coorientadora de dissertação

PROF. DOUTORA TERESA ALMEIDA ROCHA

Orientador e professor de seminário de dissertação

PROF. DOUTOR ANTÓNIO JOSÉ CÉSAR DE ALMEIDA GONZALEZ

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de:

MESTRE EM PSICOLOGIA

Especialidade em Psicologia Clínica

2025

Dissertação de mestrado realizada sob a orientação do Prof. António José César de Almeida Gonzalez e da Prof. Teresa Almeida Rocha, apresentada no ISPA – Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida – para obtenção do grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica.

“All art is the result of one's having been in danger, of having gone through an experience all the way to the end, where no one can go any further” (Rilke, 2016)

“A arte não é pureza; é purificação. Não é liberdade; é libertação” (Lispector, 2013)

“Quando a arte é boa é porque tocou o inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito” (Lispector, 2000)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador de seminário de dissertação, o Prof. António Gonzalez, um enorme obrigada por me acompanhar neste percurso com todo o apoio, a compreensão e ajuda que me motivou a continuar.

À minha coorientadora, a Prof. Teresa Almeida Rocha, sem a qual esta dissertação não seria aquilo que é: um enorme obrigada por toda a disponibilidade, amabilidade e apoio, e por alimentar o bichinho da arte que me habita com as suas conversas e partilhas.

A todos os pintores que fizeram parte deste trabalho: pela vossa gentileza, por me oferecerem do vosso tempo e sobretudo pelas belas conversas sobre arte, que guardarei com carinho em memória.

Ao meu pai, à minha mãe, à minha irmã, à Zé e à minha tia Paula, que me apoiam incondicionalmente para fazer aquilo que desejo na vida.

À Bea, por me acompanhar em todas as metamorfoses da minha vida.

À Margarida, ambas as Catarinas, Marta, Grades e ao Gil, por todos os momentos de escuta, conversa e carinho ao longo destes anos de percurso partilhado.

Ao Mo, por todos os dias me incentivar a ser mais de mim.

RESUMO

O estudo em causa tem como propósito explorar as experiências subjetivas psicológicas e emocionais decorrentes da prática de pintura livre e expressiva, bem como na contemplação reflexiva das suas obras, procurando compreender de que modo esta experiência se relaciona com processos de autoanálise e aprofundamento emocional e se há percepção de bem-estar associado a estes processos. Para tal participaram oito indivíduos, com idades compreendidas entre os 43 e os 67 anos, que independentemente de formação artística pintam de forma assídua e profundamente comprometida para com o ato criativo. A investigação assenta numa metodologia qualitativa com base na Análise Fenomenológica Interpretativa, permitindo uma leitura aprofundada das narrativas e significados vividos pelos participantes. Os resultados revelam uma relação íntima entre o fazer artístico – enquanto processo e contemplação – e fenómenos de autoconhecimento, integração e reorganização dos afetos, tendo-se apurado cinco conjuntos de significado fulcrais: a pintura enquanto necessidade, estrutura e significado existencial; os elementos externos enquanto prolongamento do interno, salientando a dimensão sensorial, corporal e material do fazer artístico; a expressão do inconsciente e do simbólico, traduzida na concretização e exteriorização de conteúdos internos; a pintura enquanto reorganização afetiva, demarcada pela liberdade do ato, processamento emocional e libertação emocional/catarse; e, por fim, a contemplação reflexiva, em que a obra se torna objeto-espelho do Eu, da sua identidade e da relação Eu–mundo–Outro, abrindo diálogo entre Eu-obra e Eu-Outro. Em última análise, conclui-se que a pintura livre e expressiva potencia processos de autoanálise e aprofundamento emocional, é lugar simbólico de encontro entre realidade externa e mundo interno, corpo e psique, promovendo a integração do Eu, o seu bem-estar psicológico e dando sentido às suas vivências.

Palavras-chave: pintura livre e expressiva; autoanálise; aprofundamento emocional; arte e psicologia; análise fenomenológica interpretativa.

ABSTRACT

The current study aims to explore the subjective psychological and emotional experiences emerging from both the practice of free, expressive painting and the reflective contemplation of one's own artwork, seeking to understand how such experiences relate to processes of self-analysis and emotional deepening and if there's perceived well-being derived from such processes. Eight individuals, with ages between 43 and 67, participated in the research; regardless of academic or formal artistic background, all paint on a regular basis and are deeply committed to the creative act. The investigation follows a qualitative methodology grounded in Interpretative Phenomenological Analysis, allowing an in-depth exploration of the lived narratives and underlying meanings expressed by the participants. The findings reveal an intimate link between the artistic act – as both process and contemplation – and phenomena of self-knowledge, integration, and affective reorganization. Five core meaning clusters were identified: painting as essential need, structure, and existential meaning; external elements as extensions of the internal, emphasizing the sensory, bodily, and material aspects of the artistic act; the expression of the unconscious and the symbolic, manifested through the concretization and externalization of inner content; painting as affective reorganization, characterized by freedom of the act itself, emotional processing, and emotional release/catharsis; and finally, reflective contemplation, in which the artwork becomes a mirror-object of the Self, its identity, and its relationship with the world and the Other, opening a dialogue between Self–work and Self–Other. Ultimately, free and expressive painting was understood to be inducing of self-analysis and emotional deepening, a symbolic space of encounter between external reality and inner world, body and psyche, promoting integration of the Self, psychological well-being, and sense-making.

Keywords: free and expressive painting; self-analysis; emotional deepening; art and psychology; interpretative phenomenological analysis.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
REVISÃO DA LITERATURA.....	4
ORIGENS DA PSICOLOGIA DA ARTE	4
PSICOLOGIA DA ARTE E ABORDAGENS PSICOTERAPÊUTICAS.....	8
PROCESSOS CRIATIVOS, PROCESSAMENTO E AUTORREGULAÇÃO EMOCIONAL	10
PINTURA LIVRE E EXPRESSIVA	11
MATERIALIDADE E CORPO NAS TERAPIAS EXPRESSIVAS	12
CONTEMPLAÇÃO REFLEXIVA, AUTOANÁLISE E APROFUNDAMENTO EMOCIONAL NA ARTE	13
MÉTODO	19
Participantes	19
Procedimento.....	20
Entrevistas	20
Análise de dados.....	21
RESULTADOS	22
NECESSIDADE, ESTRUTURA E SIGNIFICADO EXISTENCIAL.....	22
ELEMENTOS EXTERNOS ENQUANTO PROLONGAMENTO DO INTERNO .	25
O “como” da pintura	25
CONCRETIZAÇÃO E EXTERIORIZAÇÃO – EXPRESSÃO DO INCONSCIENTE E DO SIMBÓLICO	26
PINTURA ENQUANTO REORGANIZAÇÃO AFETIVA – LIBERDADE, PROCESSAMENTO EMOCIONAL E CATARSE	28
CONTEMPLAÇÃO REFLEXIVA, IDENTIDADE E RELAÇÃO EU-MUNDO- OUTRO – OBRA-ESPELHO, AUTORREVELAÇÃO E DIÁLOGO	32
DISCUSSÃO	36
PINTURA ENQUANTO NECESSIDADE, ESTRUTURA E SIGNIFICADO EXISTENCIAL	37
ELEMENTOS EXTERNOS ENQUANTO PROLONGAMENTO DO INTERNO E REORGANIZAÇÃO AFETIVA.....	38
CONTEMPLAÇÃO REFLEXIVA, IDENTIDADE E RELAÇÃO EU-MUNDO- OUTRO – OBRA-ESPELHO, AUTORREVELAÇÃO E DIÁLOGO	41
CONCLUSÃO/APRECIACÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	44
ANEXOS	46

Anexo 1 – Consentimento informado	46
Anexo 2 – Guião da entrevista	47
Anexo 3 – Transcrições das entrevistas	48
Entrevista A.....	48
Entrevista L1	59
Entrevista L2	69
Entrevista M.....	87
Entrevista P1	99
Entrevista P2	111
Entrevista R.....	118
Entrevista V.....	136

INTRODUÇÃO

A Arte, enquanto impulso, é um objeto primitivo – desde os primórdios dos tempos, observamo-la par a par com a existência humana. Seria Adão, Eva e Arte: a Mãe Criação, conhecida pelo nome de Imaginação, a tocar formas: corpos, animais, árvores e as suas frutas: a gerar primaveras, de dentro para fora do Eu. Rastreado ao passado, é sensato acreditar numa intimidade latente entre a existência humana e a existência da arte – e por isso, entre a criação artística e a psique humana. As várias dinâmicas entre os dois são complexas e têm vindo a ser objeto de estudo académico e de investigação tanto numa área como na outra. Mas qual é a pertinência deste objeto de estudo?

Certamente o estudo dos impulsos conscientes e inconscientes que repercutem arte afora é impactante para o aprofundamento do estudo das artes na psicologia e particularmente dos fenómenos do Eu na criação artística. Sendo o intuito deste trabalho considerar as trocas dinâmicas entre o processo artístico, a contemplação reflexiva da própria obra e o aprofundamento pessoal e emocional, por um lado este trabalho compromete-se a explorar o envolvimento do Eu na criação artística, aprofundando como é que este se projeta e organiza, revelando-se no processo; por outro, olha-se também para a dinâmica inversa do papel da arte no Eu, ao se explorar como essa revelação em tela pode impulsionar processos de autoanálise, aprofundamentos emocionais e reorganização de afetos, para que se possa perceber o efeito da arte quando produzida pelo próprio. Tal como com qualquer produto com que nos relacionemos ao longo do tempo (podendo ser tido como exemplo esta dissertação), a nossa perceção relativamente a este, e no fundo a relação entre Eu e objeto, sofre alterações que merecem ser percebidas, pois são estas que constituem o todo – se é que de facto este processo encontra um fim objetivo – da experiência emocional vivida e das transformações internas que admite. Como tal, a pergunta colocada acima encontra resposta no crescente benefício que se tem vindo a depreender do uso das artes expressivas na psicologia (Blatner, 1991).

É importante ilustrar como, no passado, comumente a literatura tem vindo a incidir maioritariamente no processo artístico per se, isto é, nos fenómenos que ocorrem – de natureza física, psicológica e emocional – durante a criação artística (como exemplos: Diliberto-Macaluso e Stubblefield, 2015; Weinfeld-Yehoudayan, Czamanski-Cohen, Cohen e Weihs, 2024). Não obstante a grande importância deste momento, que merece aprofundamento e, espera-se, terá a sua relevância neste trabalho, fica em falta o que acontece quando, neste caso, uma pintura se dá por terminada; para onde vão as emoções? Agora que há uma realidade física daquilo que antes era um objeto interno e abstrato, o que acontece ao seu original imaginário?

Transformar-se-á e, caso seja, que transmutações são essas? Mais importante ainda, através da dissecação destes processos metamórficos, o que se poderá apreender a nível de aprendizagens, significados, emoções?

A contemplação, por sua vez, é uma atitude intrínseca que se debruça para além da experiência humana. Qualquer um que se tenha detido no seu caminho para observar um gato sentado à janela terá notado no seu olhar silencioso uma atenção demorada, reflexiva, que nos chega a surpreender no nosso antropocentrismo tendencioso. E em troca, não estamos também nós a mergulhar nas entranhas de uma atividade contemplativa, a retirar desta imagem significados, palavras, a transformar o que é uni em tridimensional, implícito em explícito, não-verbal em simbólico e – com tempo e solicitude – em verbal? Para propósitos deste trabalho, pretende-se explorar uma atitude contemplativa pautada pela reflexão; isto é, a pintura é a terra simbólica que cobre qualquer coisa interna que ali foi depositada e a contemplação reflexiva afigura-se à pá que, camada após camada, desenterra *insight* e abre novos caminhos no entendimento do próprio. Nesse sentido, porque a arte se afigura uma chave dourada, irei utilizar a produção criativa e artística, mais especificamente a pintura, como um processo e produto que poderá servir de instrumento base para uma profunda e simbólica desconstrução pessoal – enquanto processo, pelos vários fenómenos que acontecem nos momentos que antecedem e durante a criação artística, pois já na psicoterapia feita através da fala devemos ser instruídos não apenas a ouvir as coisas sobre as quais se fala (o conteúdo), mas semelhantemente a forma como se fala sobre as coisas; e enquanto resultado, pelos fenómenos que podem surgir através da mobilização/transformação de um objeto interno e abstrato para o plano externo e concretizado –, pois o que é fundamentalmente uma pintura senão uma imagem que nos chega não necessariamente do exterior, mas de raízes internas a que chamamos imaginação, que bebem langorosamente do inconsciente e resultam na nitidez de uma consciência realizada? Subentende-se aqui uma autoanálise que parte inicialmente não da fala, mas sim de uma associação livre saturada por imagens, símbolos, cujo apogeu resulta numa emoção, num *insight*, numas quantas palavras – numa elaboração, no fundo, da experiência. Trata-se de vivenciar, no aqui-e-agora, a experiência emocional representada em tela.

Um ponto que parece distinguir a relevância deste estudo dentro da área de que se intitula parte trata a sua metodologia e amostra de predileção. O grosso da literatura que almeja explorar os temas a que aqui me presto a trabalhar fá-lo num contexto puramente clinicamente orientado. Melhor explicando, tipicamente o tema é desenvolvido nos quartos da arteterapia, o que depende de uma natureza terapêutica normalmente previamente estabelecida e, quando

desenvolve esta contemplação e autoanálise, fá-lo através de uma dinâmica a três – obra, sujeito criativo e psicoterapeuta (Weinfeld-Yehoudayan et al., 2024; Naumburg, 1974; Kramer, 1971); ou, por outro lado, quando estes estudos se estendem para além das fronteiras da arteterapia, regra geral são artificialmente arquitetados, como será visto mais à frente (por exemplo, através da manipulação das emoções que antecipam o momento criativo; Diliberto-Macaluso e Stubblefield, 2015; Weinfeld-Yehoudayan et al., 2024). Tendo isto em mente, este estudo pretende, ainda que retendo sempre uma orientação clínica, aprofundar a dinâmica direta – e os seus fenómenos psíquicos – entre sujeito criativo e obra, sem mediadores externos, meditando assim, através da entrevista a pintores (uma amostra não-clínica), sobre a relação emocional entre artista e arte, bem como as unicidades inerentes a um processo que é tido de maneira livre, algo solitária e idealmente fluída, natural e espontânea.

Para encerrar de maneira concisa, a questão de investigação proposta refere-se ao modo em que a experiência subjetiva de pintores, numa prática de pintura livre e expressiva e na contemplação reflexiva da própria obra, revela processos de autoanálise e aprofundamento emocional, tendo como principais objetivos: explorar a experiência subjetiva que antecede, acompanha e sucede a pintura; compreender as vivências dos pintores no que diz respeito à contemplação reflexiva das suas obras; perceber de que maneira a produção artística pode funcionar como ferramenta à autoanálise e ao aprofundamento emocional; averiguar se há uma experiência de bem-estar associada a este aprofundamento psicológico e emocional da prática; e por fim, refletir sobre os acréscimos ao conhecimento da psicologia clínica relativamente ao uso das artes expressivas de forma disseminada.

Dito isto, este trabalho irá primeiramente consistir de uma revisão da literatura, cujo objetivo inicial será melhor apurar a relação referida entre as artes expressivas e a psicologia. Para tal, será abordada alguma teoria em torno da psicologia da estética, sendo que representa a base para a transição para a disciplina independente da psicologia da arte e o seu uso em contextos da psicologia clínica e das psicoterapias. Isto permitirá compreender os benefícios depreendidos até então da relação entre as duas áreas. Tocar-se-á brevemente no tema do processamento e a autorregulação emocional, para que se compreenda como estas se entrelaçam com a temática em trabalho e poderão desencadear a integração, ressignificação e reorganização afetiva, estados considerados importantes para os processos de autoanálise e aprofundamento emocional em questão. Irá então afunilar-se o tema para a pintura, seguindo consequentemente questões relacionadas com o processo artístico (processos de exteriorização, o papel do inconsciente e do simbólico, da materialidade e do corpo), com a contemplação reflexiva das

obras e o seu papel na subsequente autoanálise (por exemplo, na reapreciação e ressignificação das experiências físicas e emocionais). Após este enquadramento do tema na sua literatura de raiz, será delimitada a metodologia. Averiguar-se-á uma análise das oito entrevistas conduzidas a pintores e, por fim, haverá espaço para a sua discussão à luz dos objetivos iniciais e do pano de fundo teórico, bem como das possíveis implicações e limitações encontradas.

REVISÃO DA LITERATURA

ORIGENS DA PSICOLOGIA DA ARTE

São várias as formas que o uso da arte assume na psicologia, e em concreto na sua fase científica. Antes de serem fundamentados modelos psicoterapêuticos que visam como ferramenta única e central as artes expressivas, estas já eram esporadicamente introduzidas em sessões terapêuticas, como por exemplo através do desenho, preponderante no trabalho com crianças, ou do uso de determinados testes projetivos com base em ilustrações, desenhos ou manchas artísticas (Rorschach, TAT, CAT, entre outros; Naumburg, 1974; Kramer, 1971). Em parte, terá sido por esta discreta entrada e pela criatividade, enquanto amplo conceito, ser um impulso inerente ao ser humano que iniciou um crescente interesse pela área. Porém, aquilo que parece estar essencialmente no cerne da necessidade desta fusão da arte com a psicologia é o entendimento das limitações encontradas ao se trabalhar meramente com material verbal, trabalho esse que se vê restringido por aquilo que não é (ou ainda não é) passível de ser colocado por palavras, mas que talvez o seja através de outros meios, e que parece também excluir de certa forma o corpo e a realidade objetiva e subjetiva experienciada por este (Kramer, 1971; Winnicott, 1971).

Traçando os primórdios da relação entre a arte e a psicologia, o primeiro contacto entre estas duas áreas derivou do interesse da segunda no que toca à perceção e aos processos cognitivos nela envolvidos, empenhando-se explicitamente em compreender a experiência estética, o que mais tarde originou a disciplina independente da psicologia da estética como a conhecemos hoje (Fechner, 1876, citado por Philips, Norman e Beers, 2010). Este ramo implica o processamento, a apreciação e o julgamento estético do ser humano sobre a multitude de domínios em que a perceção estética se encontra presente, sendo que em vários aspetos se cruza com a psicologia da arte e constitui assim a sua relevância ao avaliar a literatura existente. Porém, apesar de existirem relações a delinear entre ambas, é importante perceber que correspondem a disciplinas que, apesar de correlacionáveis, são distintas e separadas uma da

outra (Leder, Belke, Oeberst e Augustin, 2004). Elaborando, a psicologia da estética envolve não só a estética nas artes como em todos os elementos que permeiam o meio ambiente do sujeito e, ao contrário da psicologia da arte e do seu advento relativamente recente, esta data um dos subcampos mais antigos da psicologia experimental. A sua relevância no contexto deste trabalho começa por tocar na relação entre corpo, subentendendo-se por isso experiências sensoriais, e mente durante o processamento estético, sendo considerado que este é um ponto de ligação fulcral (Jacobsen, 2006; Fechner, 1876, citado por Phillips, Norman e Beers, 2010) e porventura um dos traços em comum com o desenvolvimento e a pertinência da arte na psicologia (mas, não só, como veremos mais adiante).

Uma das preponderantes figuras é o autor de uma obra conhecida por *Vorschule der Ästhetik*, Gustav Fechner (1876, citado por Phillips, Norman e Beers, 2010). Este trabalho surgiu do seu envolvimento no campo da psicofísica e estabeleceu alicerces naquilo que se conhece como a psicologia de corrente experimental. Resumidamente, Fechner procura estipular princípios gerais de preferência e resposta a estímulos por detrás da perceção estética. Não se pode dizer, contudo, que tenha explorado a experiência per se, tendo-se afastado de apreciações providas de conotação emocional e relacionadas com uma realidade que é subjetivamente experienciada. Não obstante, teve uma importância decisiva nos aprofundamentos que surgiram mais tarde e continua a ser debatido na psicologia da estética contemporânea, como apontam os autores Phillips, Norman e Beers (2010), um dos motivos devendo-se nomeadamente à complexidade da experiência estética – a perceção é um mundo com um funcionamento em grande parte inconsciente, e em grande parte emocionalmente influenciado; quando dissecado por partes, com o intuito de racionalizar, quantificar, tornar plana, no fundo, a tridimensionalidade de emoções e significados que lhe são subjacentes, e focando-se meramente nos aspetos conscientes deste nível de cognição, perde-se de vista formas valiosas de perspetivar e aprofundar o tema. Mas como com qualquer disciplina, as bases são aquilo que permite elevar a estrutura e, por fim, dar vida e história à casa, e Fechner indubitavelmente construiu uma base sólida, reconhecível até aos dias de hoje.

Enquanto que este autor se focou em métricas e parâmetros objetivos, podendo estes ser entendidos como marcadores externos para a perceção estética, já Lev Vygotsky, com uma obra de particular importância – *The Psychology of Art* (1971) –, foi de encontro ao olhar sobre fatores exteriores ao indivíduo, adicionando-lhe porém uma lente sociocultural e conjugando-o com a subjetividade inerente a toda a experiência humana. A obra em questão representa um momento intermédio, de transição, para a psicologia da arte, em que uma maior atenção começa

a ser prestada ao elemento subjetivo, em detrimento da objetividade (ainda que não a elimine), bem como à qualidade psicoterapêutica presente na arte e na experiência estética. De certo modo, podemos dizer situar-se a meio caminho entre a tradição experimental e uma perspectiva de inclinação clínico-terapêutica (González Rey, 2018). Embora o termo “*perezhivanie*”, desenvolvido com um enquadramento psicológico por Vygotsky, por esta altura não tenha sido ainda apresentado, já é evidente a ideia pela qual mais tarde vem a ser definido: de que a experiência é, em simultâneo, uma vivência emocional e um processo mediado pela cultura ou, por outras palavras, uma interação fluída e dinâmica entre a objetividade do ambiente circundante e a subjetividade com que este é experienciado pelo sujeito (González Rey, 2018). Na sua obra, Vygotsky (1971) credita também a experiência estética com esta qualidade. Como tal, para o autor a própria criação artística é um resultado do conteúdo emocional cujo molde originário é alimentado pela experiência subjetiva das circunstâncias sociais e culturais. A seu ver, a fantasia e a imaginação são funções psicológicas superiores e principais figurações da emoção, a produção de arte tendo em si a qualidade de espelho capaz de transpor emoções difusas em formas externas e percecionáveis, ao mesmo tempo que oferece um vislumbre do funcionamento interno do Eu na interação-reação com aquilo que o rodeia – fundamentalmente, como sente e faz sentido do mundo, tornando-o o *seu* mundo.

Concisamente, a imaginação seria para ele a expressão psíquica que acompanha a manifestação física de uma emoção, de certa forma consolidando a sua simbolização, argumento qual utiliza para ilustrar os mecanismos através dos quais acredita que as perturbações mentais funcionam (González Rey, 2018). Este é um ponto de valor, com as devidas ressalvas, uma vez que aproxima a arte de processos semelhantemente observados na presença de uma psicopatologia: na criação artística existe um espaço no qual é possível projetar fantasias e conflitos em imagens simbólicas, porém ao contrário dos processos psicopatológicos, esta projeção organiza e transforma as emoções, concretizando-as num objeto que se torna exterior ao indivíduo (Vygotsky, 1971; González Rey, 2018). Seguindo esta linha de pensamento, Vygotsky elabora na sua tese uma ligação inevitável entre o intelecto/o pensamento e as emoções, o que por si só simboliza uma disrupção para com as abordagens até então destinadas ao estudo da estética e, a pormenor, da arte, como a de Fechner e outros autores do seu tempo, mas não só: apesar de encontrar pontos em comum com estes autores (inserindo-se numa psicologia marxista, ou mais tarde apelidada por histórico-cultural), rompe com a postura principalmente *behaviorista* da época, não reduzindo o sujeito à objetividade

transversal do ambiente externo e enfatizando, acima de tudo, a subjetividade inerente a toda a experiência.

Um último ponto de rutura com teorizações anteriores diz respeito à curiosidade de Vygotsky (1971) pelo inconsciente, ponto em que a crítica que elabora à psicanálise é louvável. Freud, designadamente no seu ensaio *The Relation of the Poet to Daydreaming* (1908), aproximou a produção de arte ao brincar e fantasiar da criança, perspetivando-os como um espaço de concretização de desejos reprimidos ou insatisfeitos, o chamado “sonhar acordado”, no qual há abertura para projetar afetos negativos com um fim de satisfação e prazer. Vygotsky (1971) atribui o devido mérito a Freud, acreditando identicamente que o estudo centrado nos processos conscientes impossibilitava mergulhar numa camada mais íntima, e muitas vezes oculta, da psicologia por detrás da criação artística. Tal como o subconsciente pode ser estudado através do implícito, das marcas que imprime no consciente e no nosso comportamento, porventura poderá ser dito que os próprios traços que compõem uma pintura representam um testemunho desse *continuum* dinâmico e intercomunicativo entre consciente e tudo aquilo que se abriga para além deste. Aqui a pintura assume a conotação de uma ferramenta científica, ainda que diferente em natureza psicológica, apta a expressar, conter e especialmente transformar emoções previamente angustiantes em afetos satisfeitos.

Apesar disto, Vygotsky (1971; González Rey, 2018) direciona-nos para o carácter igualmente reducionista da psicanálise face ao estudo da arte; se por um lado a psicologia da estética de corrente experimental se limita aos processos conscientes e à influência tida pelos fatores exteriores objetivos sobre o indivíduo, a psicanálise peca pelo seu oposto, focando-se no inconsciente como entidade dominante e assumindo uma postura individualista. A atenção diverge do objeto artístico para quem o produz, separando o Eu do mundo ao mesmo tempo que, em contraste, generaliza as premissas psicanalíticas a todo o indivíduo, negligenciando que a subjetividade é por si só representativa de uma singularidade de resposta e sujeitando-se ao risco de patologizar a arte. Porém, a sua relevância indiscutível prende-se com o primeiro momento na história da psicologia da arte em que existe de facto uma pertinência sólida prestada ao inconsciente e ao potencial transformativo da criação artística (Freud, 1908).

Rudolf Arnheim (1974) marca outro ponto de inflexão na psicologia da arte; apesar do seu foco primário ter dito respeito ao estudo da perceção, percorrendo uma curta distância desde a psicologia da estética experimental, a verdade é que este autor representou, semelhantemente a Vygotsky todavia em caminhos separados, um momento de transição para a solidificação da psicologia da arte enquanto disciplina autónoma. Enquanto, como foi analisado anteriormente,

Vygotsky introduziu um invólucro histórico-cultural e a subjetividade emocional na estética, Arnheim por sua vez conferiu mudança partindo da herança teórica e experimental de autores como Fechner. Retornando ao trabalho com a cognição e percepção visual no seu cerne, e com uma obra de singular importância para este tema – *Art and Visual Perception* (1974) –, o autor prosseguiu com uma abordagem essencialmente alimentada pela antecessora psicologia Gestalt, deslocando o foco da soma de estímulos compartimentalizados em favor da apreensão do todo. Assim sendo inaugura estes conceitos de forma sólida no campo de estudo da arte, ilustrando na sua obra que o ato criativo não é fruto do acaso ou de uma irrupção caótica, mas que se trata sim de um processo cognitivo legítimo, tão rigoroso em funcionamento quanto o pensamento dito verbal. A arte é, para Arnheim, uma forma de conhecimento, um pensamento que se exprime por imagens e se organiza em torno de tensões dinâmicas e equilíbrios e pregnâncias (conceito emprestado da Gestalt, relativo à organização coerente e significação da forma) sustentadas nessas sensíveis tensões, que fundamentam a experiência estética.

PSICOLOGIA DA ARTE E ABORDAGENS PSICOTERAPÊUTICAS

Embora Arnheim (1974) não se tenha movido num círculo clínico, o seu contributo desbravou caminho para uma leitura psicoterapêutica que o procedeu – se pensar através de imagens é tão estruturado quanto pensar por palavras, a expressão artística pode ser entendida como reveladora dos modos de organização interna do sujeito, sobretudo quando a palavra carece ou não consegue equivaler à espessura e densidade da experiência. Neste sentido, o autor legitima a arte no seu rico acesso àquilo que são as propriedades mais íntimas, oferecendo à psicologia clínica uma chave para compreender a linguagem cândida e muda da esfera psíquica, ainda que ele próprio se possa ter distanciado da experiência emocional subjetiva a favor de uma abordagem cognitiva, técnica e experimental.

Erwin Kris (1952), por outro lado, representa o começo do amadurecimento da psicologia da arte, momento em que se torna um ramo fértil a produzir o seu próprio fruto. Em *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952), Kris conduz-nos por entre as nuances da mente criativa, revelando como a arte, longe de se reduzir a meras formas e cores, emerge como um veio privilegiado de expressão do inconsciente. O artista passa a desempenhar duas personagens face da mesma moeda: o explorador e aquele que se submete a ser explorado. A obra é um rosto com propriedades de espelho, onde se refletem os desejos, as ansiedades e as fantasias da sua cara-metade, permitindo-nos observar de certa maneira aquilo que é o fluxo psíquico, um movimento entre a lucidez e o sonho. Esta perspectiva psicanalítica simboliza simultaneamente um afastamento da percepção estética e a harmonização com um avanço concretamente centrado

no indivíduo, no recôndito da sua experiência e, notadamente, no potencial terapêutico do processo criativo, distanciando-se das indagações freudianas das quais deriva pela sua apreciação não só do processo criativo na sua completude mas especialmente pela sua entrega à função integradora e organizadora da arte, em desfavor do paralelismo com manifestações sintomáticas. Desta maneira dispõe pela primeira vez a arte como uma forma de acesso a um movimento determinado como “regressão a serviço do ego”, sendo esta regressão, em contraste a formações patológicas, uma regressão funcional e criativa, e perpetuando a importância do inconsciente ao mesmo tempo que proporciona a ideia de que este processo tem uma qualidade consciente, e diretamente relacionando-a com o seu potencial autoanalítico e de aprofundamento emocional (Knafo, 2002).

Como temos vindo a ver, a origem deste entrelaçar das artes com a psicologia de forma emancipada tem uma história relativamente recente, representando um ramo em amadurecimento que, a despeito da falta de investimento comparativamente com outras correntes da psicologia, é promissor em termos de ter em si a capacidade para romper com certos paradigmas tradicionais e oferecer algo de inovador ao campo (Jacobsen, 2006). Enquanto que até então permanecemos num plano principalmente teórico-filosófico, um dos grandes nomes que propeliu a psicologia da arte para a dimensão prática e interventiva na clínica foi Margaret Naumburg (1974), no decorrer dos anos 40 aos anos 70. Este percurso terá iniciado através da apreciação das obras criadas pelos utentes de hospitais psiquiátricos, local em que trabalhava com crianças e adolescentes. Coincidindo com movimentos do século XX, há uma certo paralelismo artístico que pode ser aqui delineado, porventura enquadrando esta criação artística num estilo a que atualmente se refere como automatismo, processo que foi imprescindível em movimentos artísticos como o Surrealismo. Melhor explicando, esta técnica, como o nome indica, refere-se à criação artística espontânea, com raiz no inconsciente e por isso livre e expressiva, e que em muito equivale ao automatismo e à ideia de associação livre na psicanálise (Schnier, 1960). O seu uso informal em contexto psiquiátrico permitiu desbravar caminho de encontro a uma nova era no entendimento das perturbações mentais graves e da criatividade artística nesses contextos.

Naumburg (1974) começa então a explorar o seu caminho dentro desta relação entre as duas áreas, arte e psicologia, até então apenas ténue e teoricamente estabelecida. Com o seu contributo neste período, as artes expressivas começaram progressivamente a ser instauradas como uma ferramenta em sessões de psicoterapia, sementes foram sendo plantadas no campo da investigação e em 1969 foi fundada a Associação Americana de Arteterapia, podendo-se

concluir que terá sido por volta de 1970 que a arteterapia solidificou a sua presença enquanto prática e objeto de estudo. Na sua obra *An Introduction to Art Therapy: Studies of the Free Art Expression of Behavior Problem Children and Adolescents* (1974), Naumburg celebra uma abordagem inovadora que difere a psicologia da arte da mera apreciação estética, neste sentido bebendo de teorizações psicanalíticas como a de Kris (1952) e elevando a disciplina a um espaço não apenas de expressão livre e subjetiva mas de intervenção terapêutica. Para a autora, a criação artística não está delimitada pela forma ou pela técnica empreendida – a arte acede a uma articulação antes impossibilitada (ou em muito dificultada) entre conflitos psíquicos, desejos e vivências emocionais, manifestando-as através da arteterapia, que pressupõe esta permeabilidade mediante uma prática despida de restrições formais, instrumentalizada apenas pela autoexploração e pelo aprofundamento psicológico como fundamentos de raiz.

Edith Kramer (1971) é um nome que pode ser encarado como sucessor de Naumburg, todavia com as devidas salvaguardas. Por um lado, Kramer partiu das bases estabelecidas à priori pela segunda; por outro lado, enquanto que Naumburg colocava a tónica sobretudo na expressão livre e no produto final enquanto instrumento de análise, Kramer interessou-se pelo processo artístico em si como valor terapêutico e introduziu conceitos com grande relevância (a serem discutidos adiante) relacionados com a função da materialidade e do corpo. Esta ideia é explorada em *Art as Therapy with Children* (Kramer, 1971) que, como o nome indica, consolida a perspetiva deslocada da observação do produto final para a prática e o processo artístico com conotação terapêutica. Para Kramer, a arte não se rege somente pelo seu elemento expressivo mas pelo seu processo transformativo: neste, as emoções latentes, os conflitos internos e a experiência subjetiva que tudo isto sublinha encontram maneira de se construir numa exteriorização visível e tangível, ao serviço da ideia de que o fazer artístico em si pode e deve constituir um instrumento psicológico.

PROCESSOS CRIATIVOS, PROCESSAMENTO E AUTORREGULAÇÃO EMOCIONAL

Um dos elementos importantes a salientar neste contexto diz respeito a processos emocionais que nos são apresentados pela literatura e certamente têm o seu papel na indução de estados que possibilitam o aprofundamento emocional e psicológico que este estudo se propõe explorar. Como foi delineado anteriormente, vários estudos atendem à investigação da criação artística, nomeadamente falando-se das artes visuais (entre elas evidentemente a pintura), como mecanismo de processamento e autorregulação emocional (Futterman Collier e Wayment, 2021), sendo que uma grande parte destes começa por induzir estados de humor considerados “negativos” (tristeza, raiva, entre outros) anteriormente ao ato criativo (como, por

exemplo, mediante a visualização de vídeos), de forma a medir quantitativamente o estado emocional do sujeito previamente e após o ato artístico (Diliberto-Macaluso e Stubblefield, 2015; Weinfeld-Yehoudayan et al., 2024). Uma das descobertas comumente apresentadas reflete que a distração que o fazer artístico proporciona beneficia o humor a curto-prazo, diminuindo no entretanto a ativação fisiológica intensa experienciada nos momentos antes (Diliberto-Macaluso e Stubblefield, 2015). Existem diferentes fases que permitem esta autorregulação, começando pela componente material e sensorial inerente à atividade, a possibilidade de passar o implícito para explícito e, por fim, a observação reflexiva do produto (Weinfeld-Yehoudayan et al., 2024). A simbolização e significação, durante um processo em que o indivíduo esteja altamente integrado na ação (*flow* criativo), parecem ser elementos fortemente presentes que permitem a aceitação e ressignificação das emoções através desta nova experiência (Futterman Collier e Wayment, 2021). Estas questões inevitavelmente entrelaçam-se com a literatura abordada até então, apoiando o carácter transformador da arte, e apresentam-nos uma ponte para as ideias que se pretendem consolidar em seguida acerca da autoanálise e dos aprofundamentos a que a criação artística permite aceder.

PINTURA LIVRE E EXPRESSIVA

Após o enquadramento da psicologia da arte, fica em falta definir o que se subentende pela pintura livre e expressiva e a sua singular importância neste trabalho. Foi valorizado integrar a psicologia da estética de início pois permite constatar que, mesmo perante aquilo que se considera ser uma criatividade indeterminada e livre, verifica-se a impossibilidade de verdadeiramente cortar com influências externas tais como fatores culturais (um simples exemplo disto encontra fundamento na ideia do Belo e a tendência humana para a satisfazer; Jacobsen, 2006). A despeito disso, ou precisamente em resposta a tal, a pintura livre e expressiva demonstra-se o mais libertadora na medida possível, acomodando a expressão espontânea e autêntica e convidando a uma menor conformidade de maneira a refletir como o sujeito percebe, interpreta, organiza e faz sentido, nas suas representações internas, do mundo que lhe é externo, simultaneamente demonstrando, em troca, como exterioriza o mundo que lhe é interno.

Partindo de autores já discutidos, Naumburg (1974) salienta a expressão livre como um momento em que cada gesto e cada cor ganham a propriedade de espelho do mundo privado do indivíduo. Neste contexto, a pintura deixa de ser meramente uma representação visual e passa a ser um diálogo imagético entre Eu, consciente e inconsciente, onde forma, cor e texturas são condicionados somente na medida em que são uma expressão dos impulsos irracionais que

representam. O detalhe desta liberdade expressiva está na escolha – o conteúdo e a composição que assume, os materiais e as técnicas (ou a falta dela) de que faz uso são fruto de livre-arbítrio, condição única imposta para alcançar a experiência criativa dita autêntica, íntima e aprofundada e contextualizá-la num espaço seguro e contentor para explorar, descobrir, enfrentar e elaborar as emoções. Tal como Naumburg, também Kramer (1971) e Schnier (1960) realçam a liberdade criativa e defendem esta componente das escolhas como resultado espontâneo dos impulsos internos, em detrimento de constrições externas, representando dessa forma um espaço de vínculo seguro para explorar emoções e fantasias e encontrando assim a expressão considerada acertada meramente na medida em que seja o mais fiel possível ao complexo conteúdo interno. A ideia de haver um espaço livre e seguro para experimentar, explorar e criar é apoiada pelas teorizações de Donald Woods Winnicott, cuja obra *Playing and Reality* (1971) em muito enriqueceu o estudo da criatividade artística na psicologia. No seu caso, este espaço veio a ser conhecido pela denominação de “espaço potencial”; germinando de ideias da psicanálise, a criação artística seria uma vez mais um prolongamento do brincar da criança, um modo de expressão e elaboração emocional que se mobiliza nesta zona contínua e dinâmica entre realidade percebida e fantasia projetada sobre ela, e onde a imaginação comanda os cordelinhos destas duas personagens. Desta maneira, dá sustento teórico à prática da pintura livre e expressiva: identicamente à componente terapêutica, organizadora e concretizadora do brincar, também a criação artística livre de constrangimentos serve a mesma índole “curativa” e introspetiva.

MATERIALIDADE E CORPO NAS TERAPIAS EXPRESSIVAS

Como referido, Kramer (1971) trouxe à luz a particularidade da materialidade e do envolvimento do corpo e dos aspetos sensoriais na criação artística. Para a autora, estes não funcionam como objetos separados – o corpo e os materiais envolvem-se na criação artística, como um só corpo ou, mais correto será dizer, os materiais (a tinta, os pincéis, a tela, entre outros) transformam-se por um momento numa extensão do corpo, nesse processo desempenhando a função de novos membros aptos a experienciar, processar e comunicar como nunca as experiências íntimas emocionais do indivíduo. Ademais, através da concretização destas vivências numa expressão física, os gestos, as texturas, as camadas e a sua densidade proporcionam ao anteriormente abstrato e intangível a transformação para um objeto externo e concreto, possível de observar, sentir, explorar e manipular. Esta ligação destaca uma dimensão terapêutica sensório-emocional – convidando o corpo a participar, este deixa de ser uma mera

testemunha da experiência emocional psíquica nas suas manifestações físicas e passa a ter uma participação ativa na experiência terapêutica.

O valor do corpo enquanto mediador das metamorfoses psicológicas observa-se noutras abordagens como o psicodrama, no qual o conceito de concretização é singularmente desenvolvido como uma experiência simbolicamente vivida através do corpo (Moreno e Fox, 1987, citado por Kushnir e Orkibi, 2021). É entendido, pelo psicodrama e outras terapias expressivas (e emprestando conhecimento da psicanálise), que o inconsciente não se rege pelo princípio da realidade, querendo isto dizer que não obedece a uma ordem temporal, a pré-conceitos daquilo que se enquadra na esfera do “possível” e recorrentemente não se submete a estruturas passíveis de verbalização, o que deixa implícita a urgência em criar mecanismos alternativos que o expressem com outra agilidade; a concretização surge assim como um ato de separação concreta (mental e física) entre o Eu e a problemática, facilitando processos como o de reflexão e autoanálise (Moreno e Fox, 1987, citado por Kushnir e Orkibi, 2021; Winnicott, 1971). No psicodrama isto testemunha-se de maneira particular. Moreno refere-se ao aqui-e-agora terapêutico como uma realidade *surplus*, isto é, a dramatização que atua enquanto prolongamento da realidade objetiva do dia-a-dia; através do corpo, do espaço a redor, de terceiros elementos como pessoas ou objetos, é encenada a concretização das vivências subjetivas intra e interpessoais dessa realidade (Moreno e Fox, 1987, citado por Kushnir e Orkibi, 2021).

Na base das terapias expressivas e da sua atenção ao papel do corpo e dos materiais à sua disposição corre uma linha em comum – a de que o foco e a entrega a pormenores de natureza “técnica”/processual na criação artística permitem aceder a conteúdos verbalmente informuláveis e porventura contrariar mecanismos de defesa que frequentemente marcam presença em outras terapias cujo método se baseia na fala (Knafo, 2002).

CONTEMPLAÇÃO REFLEXIVA, AUTOANÁLISE E APROFUNDAMENTO EMOCIONAL NA ARTE

Vygotsky argumenta, na sua obra *The Psychology of Art* (1971 pp. 29-49) que a palavra é formada por três componentes – o som que produz, sendo este o seu invólucro exterior; a imagem/representação, o seu molde intrínseco; e o significado. Recorrendo às palavras de Potebnia (1913, citado por Vygotsky, 1971, pp. 29-49): “*The inner form of each word gives our thought a different direction...*”, é possível traçar uma analogia com a pintura, sendo a forma externa a pintura em si, enquanto objeto, o seu molde interno a imagem em representação, isto

é, a emoção e os símbolos que a testemunham, e por fim o significado, profundamente sedimentado entre as camadas de tinta. Se a forma interna, ou como Vygotsky o declara – a imagem – com que uma palavra se veste leva a que o pensamento se ramifique em sentidos diferentes, ainda que se possam tratar de dois sinónimos com o mesmo significado de base, também um pintor pode encontrar nas suas diferentes representações, sob análise, as mesmas palavras – ou, neste caso, as emoções e os significados adjacentes que lhe são íntimos, recorrentes e reveladores da estrutura do seu mundo interno. Isto é importante para a psicologia clínica, pois permite-nos traçar um paralelo entre mecanismos psicológicos de percepção, interpretação e atribuição de significado e os processos da criação artística, neste caso a pintura. Assim, na permeabilidade da pintura àquilo que ainda não é passível de ser transmitido verbalmente encontra-se um modo de expressão indireto, cujo conteúdo pode encontrar formas diversas, por esse motivo sendo mais facilmente acessível àquele que se encontra absorvido pela experiência emocional. Como citado por Vygotsky na sua obra, as palavras de Ovsianiko-Kulikovskii (1985, citado por Vygotsky, 1971, pp. 29-49) dizem-no sucintamente: “*Art is a certain exercise for thought*”. Porventura um desses exercícios engloba aprender a pensar as emoções, não como método de as racionalizar, mas antes aprender a pensar como forma de *sentir* e aceitar que possivelmente, para isso, por vezes é necessário descartar a ideia que existe de pensar somente por palavras e exercitar o cérebro a fazê-lo pelos meios que melhor possibilitarem a sua livre expressividade.

A experiência estética, observa-se, é capaz de transformar uma emoção de valor negativo numa experiência emocional prazerosa; esta ideia é apoiada, entre outros, por Freud (1908), como pôde ser visto mais acima. Tome-se por exemplo observar uma pintura. Esta reapreciação através de uma nova lente e a possível ressignificação da experiência emocional que daí poderá surgir é um objeto com grande relevância para a psicologia – será que a palavra alguma vez permitiu uma aproximação tão direta e vinculada à emoção, que não se rege pela capacidade intelectual ou linguística do indivíduo (o que tantas vezes forma um obstáculo) mas por algo que realmente nos é comum a todos, a expressão não-verbal pulsante no bruto da nossa existência? A tensão entre forma e conteúdo, apresenta-nos Vygotsky (1971), culmina na catarse; este conflito fermenta da experiência de temas e emoções difíceis (o conteúdo, isto é) mediante um formato apazível e facilitador. No contexto da pintura, isto traduz-se na possibilidade de catarse e integração potenciada pela forma artística que o conteúdo emocional assume, o que também encontra apoio nas teorizações de Schnier (1960). Se, como proposto, a arte atua como técnica de reorganização emocional, então a forma como um indivíduo cria e

contempla a sua própria obra pode ser lida como uma expressão da maneira particular de organizar o seu mundo interno, um vislumbre do seu modo de funcionamento psíquico, e uma oportunidade para o melhor compreender, consciente e visualmente, e transformar. A perspectiva em vista aproxima a psicologia da arte da clínica através da sugestão de que os processos criativos oferecem um vislumbre privilegiado da dinâmica subjetiva do sujeito, em que a contemplação reflexiva da própria obra abre caminho à autoanálise e à construção de sentido e significado com peso terapêutico.

Assim, a arte não é meramente uma forma de expressão individual, mas um espaço aberto para tradução das vivências emocionais subjetivas, possibilitando a reexperiência emocional e revelando-se verdadeiramente um instrumento de organização, transformação e comunicação, passível ainda de ser partilhado com o Outro. A catarse mencionada é mais do que uma maneira de libertar as emoções num momento climático de descarga – é um momento em igual parte desconstrutivo e estruturante, em que as emoções adquirem novo significado não pela perda da sua conotação anterior, mas no decorrer de um processo transformativo que parte da desconstrução dessa conotação inicial para aceder a uma reestruturação ou reorganização do esqueleto afetivo do sujeito, processo que se torna passível de ser revisitado. Para Vygotsky (1971), a arte é parte constituinte do desenvolvimento humano, algo que nos aproxima da nossa existência, que nos torna mais nós mesmos.

Retomando Arnheim e a sua obra *Art and Visual Perception* (1974), sem pretensão de abordar este tema o autor dá-nos uma chave para compreender o ato de contemplação reflexiva. Descendendo da tradição Gestalt, diz-nos que a imagem é um espaço dominado por forças que se opõem e equilibram entre si, formando um todo inseparável, sendo da responsabilidade daquele que contempla transcender a visão das diferentes partes e satisfazer a complexa reconstrução interior dos conflitos presentes na obra, exercitando intelecto e emoção como um só mecanismo para fazer sentido da obra. Esta perspectiva da observação da obra como uma forma de pensamento estruturado e complexo apoia a definição da contemplação enquanto uma atividade que ultrapassa a observação passiva e vulgar, culminando num diálogo vivo entre observador e objeto observado. A contemplação reflexiva transforma-se num lugar de encontro entre conteúdo, forma e a sua compreensão enquanto todo indissociável. Neste contexto, a pintura devolve ativamente algo a quem contempla – este algo sendo um reflexo da própria imagem do Eu artista, a imagem, explicitamente, que lhe deu vida e que representa a sua maneira singular de *ser*.

Freud, no seu ensaio *The Relation of the Poet to Daydreaming* (1908), estabelece a aproximação anteriormente discutida entre a criação artística, o brincar da criança e o fantasiar do adulto, consolidando estes momentos como espaços onde o desejo antes reprimido se concretiza simbólica e prazerosamente. Por outras palavras, a partir da fantasia constroem-se mundos nos quais se vivenciam os conflitos interiores e as emoções que os permeiam de forma segura, podendo-se estabelecer a partir daí um paralelismo com o artista que tece narrativas por meio das imagens que lhe dão corpo, disfarçando nestas camadas os temas e as figuras que habitam o seu íntimo. A distinção fundamental entre um e o outro concerne a forma de se apresentar – enquanto que a fantasia e o “devaneio” acordado se encerram sobre si mesmos, a obra de arte desvenda-se perante o olhar, convertendo material antes informe e intransmissível em algo concreto, visível e comunicável, tanto ao próprio como ao outro. Freud reconhece nesta função duas facetas da mesma moeda – a de libertar o artista das tensões vividas internamente e em simultâneo dispô-las perante ele, colocando-o numa posição de observador das suas próprias disputas internas.

Neste contexto, e de relevância para a autoanálise e para o aprofundamento emocional, o ato criativo artístico transpõe a expressão de origem inconsciente – é um processo e um resultado que, ainda que possa dever-se em parte a impulsos inconscientes, permite aceder, reorganizar e concretizar emoções difíceis, emergindo desta maneira nos processos conscientes mediante a sua transfiguração estética e artística (Kris, 1952; Vygotsky, 1971). Esta transcrição para um objeto externo dispõe-se perante o indivíduo como uma porta entreaberta para *insight* num processo que pode ser experienciado com afetos positivos – no fundo, afigura-se às primeiras palavras que dão início a um processo de aprendizagem acerca do próprio e da sua maneira muito particular de manifestar questões internas expressiva e criativamente, apreciando a sua experiência emocional de fora, ainda que lhe pertença intimamente. A pintura reflete em imagens os movimentos alojados no âmago do indivíduo; por extensão, o indivíduo, ele próprio um espelho, reflete a sua realidade externa como esta é subjetivamente apreendida no seu dia-a-dia. Também Kris (1952), por sua vez, fala sobre o diálogo expressivo porém ausente de palavras entre inconsciente e consciente presente na criação artística. Através de uma análise de raiz psicanalítica percebe-se que o artista, atribuindo uma forma substancial e visualmente perceptível à desordem abstrata e às fantasias que lhe são intrínsecas, realiza um gesto de profunda, significativa exploração das suas áreas mais íntimas. As composições ultrapassam a esfera do prazer estético enquanto objeto para servirem um modelo anatómico, diga-se, da

experiência psíquica e emocional. É nesta qualidade que fundamenta o carácter meditativo e de aprofundamento pessoal que constitui o suporte base para uma autoanálise criativa.

Como meio de reforçar esta ideia, o capítulo *Phantasy-making and art*, encontrado na obra *20th Century Theories of Art* (Kris, 1957) estabelece também a fantasia como elemento central no processo criativo, predominando deste modo uma compreensão da arte enquanto prolongamento orgânico da imaginação capaz de dotar conteúdos latentes com uma consistência manifesta. Se a fantasia é aqui equiparada ao fazer artístico, então a verdade é que, neste âmbito, deixa de representar aquilo que muitas vezes é perspectivado como uma fuga à realidade e passa a ser uma aproximação a uma realidade porventura de maior autenticidade – aquela em que o Eu efetivamente vive no seu quotidiano, numa dinâmica subjetiva de trocas entre mundo interno e mundo externo. O que é projetado para fora é tanto resultado daquilo que o sujeito se vê capacitado a imaginar como, nas entrelinhas, é descritivo da sua *forma* de imaginar, o que é igualmente a sua forma de perceber, organizar e apreender o mundo, estando particularmente neste último ponto o ingrediente-chave para a autodescoberta. Através da pintura, o sujeito constrói os seus próprios símbolos para ilustrar as suas vivências emocionais, acrescentando-lhes não só forma como sentido e uma riqueza de representações a partir das quais as pode compreender e tornar expressáveis.

De modo geral, com apoio nas teorizações acima exploradas observa-se uma ligação implícita tanto entre o processo artístico como a contemplação reflexiva da obra finalizada e explorações do Eu, aprofundamentos do entendimento que detém relativamente às suas dimensões psíquicas e emocionais, semelhantemente a processos psicoterapêuticos na psicologia clínica. A grande diferença a reforçar parece estar na facilitação que a pintura proporciona ao indivíduo – longe de acomodar apenas os sentimentos sobre os quais lhe é tolerável falar, torna a expressão de problemáticas interiores difíceis acessível através do seu carácter não-verbal, prestando-lhe um ambiente seguro, potencialmente catártico e capaz de assumir uma multiplicidade de formas e representações.

A criação artística pressupõe presenciar o momento e as sequelas físicas e expressas da experiência subjetiva emocional enquanto ela acontece, em detrimento de testemunhar o relato ou a narrativa da experiência, interiormente vivida, porém exteriormente impercetível senão por via de indicadores que permitam um vislumbre do que possa esconder-se implicitamente. Uma questão não adereçada diz respeito àquilo a que se refere como destreza ou aptidão. Pode ser argumentado por alguns que nem todo o ser humano tem inclinações artísticas, argumento que poderá ser aceite com a premissa base de que, por exemplo, certas

correntes teóricas da psicoterapia nem sempre se comprovam eficazes ou “encaixam” com toda e qualquer personalidade. Não obstante, e apoiado por Winnicott (1971), entre outros autores (como Naumburg, 1974 e Kramer, 1971), a criatividade não deve ser encarada como uma dádiva ou um privilégio que se presta somente ao artista – e se assim o for, então deve antes afirmar-se que todo o ser humano tem no mínimo um pouco de artista dentro de si. Especialmente considerando a ligação feita por outros autores anteriormente apresentados entre a criatividade e o brincar da criança (Freud, 1908; Winnicott, 1971), a criação artística demonstra-se inseparável de determinadas funções psicológicas que se encontram presentes já em criança. Assim, o fazer artístico surge como o espaço potencial descrito por Winnicott (1971), esse lugar intermédio entre a realidade externa e a sua sombra, isto é, a realidade como esta é experienciada internamente, sendo este o espaço em que o indivíduo pode experimentar, simbolizar e transformar. Isto tece uma conexão imprescindível entre o ato artístico e a saúde mental, uma vez que a zona “neutra” que a criação artística estabelece possibilita estes processos sem o peso por vezes intolerável da realidade externa e, simultaneamente, sem que sucumba ao total devaneio e alheação experienciados quando a fantasia assume o território da realidade. Ademais, Winnicott, interessado na experiência criativa *per se*, percecionava as dinâmicas da criação artística concomitantemente como sinal e condição para o bem-estar psíquico. Este é um pormenor que o distingue e acrescenta ao carácter expressivo medular da criação artística – avançando para além da idealização do produto artístico como manifestação de sintoma ou conteúdo a ser colocado sob análise, este é um simbolismo da capacidade inerente do ser humano para se reinventar e encontrar-se com “mais de si”, envolvendo neste processo emoções ocasionalmente sentidas como ameaças descontroladas ao bem-estar que, contrariamente, neste contexto servem a sua função de ferramenta terapêutica (o que também é apoiado por Kramer, 1971, e Naumburg, 1974).

O que no mundo interior poderia permanecer confuso ou inarticulado surge na pintura como um objeto ao mesmo tempo íntimo e à distância, abrindo caminho para o Eu se confrontar com a sua própria vida emocional de maneira mediada e suportável. Esta conceção da arte enquanto veio expressivo capaz de orientar uma reorganização afetiva fundamenta a pertinência da sua utilização em contexto clínico, especificamente, e de modo geral a sua ligação ao bem-estar psicológico – não significando isto que é um processo experienciado sem exceção com afetos positivos, mas sim que, com a pintura livre e expressiva e a contemplação reflexiva como recursos, é possível chegar à exteriorização de problemáticas, ao seu processamento e a uma autoanálise e aprofundamento emocional que o poderão impulsionar e sustentar (Freud, 1908;

Vygotsky, 1971). Isto alarga os horizontes da intervenção psicoterapêutica e, por sua vez, da autonomia com que esta prática pode ser feita pelo próprio, dentro e fora das salas designadamente terapêuticas. Será descabido dizer que a aproximação à emoção observada na criação artística dificilmente se verifica noutros contextos, quando esta proporciona tocar, sentindo (de modo literal), a emoção?

MÉTODO

Para a elaboração deste estudo optou-se pela metodologia de Análise Fenomenológica Interpretativa (IPA – Smith, Larkin e Flowers, 2009), constituindo assim uma abordagem qualitativa, indutiva e interpretativa. Esta escolha encontra fundamento na valorização da experiência como esta é subjetivamente vivida pelo indivíduo, apurando os sentidos e significados subjacentes e destacando o valor na singularidade de cada narrativa pessoal. Considerou-se ser a melhor metodologia uma vez que permite um rico acesso ao aprofundamento dos fenómenos psicológicos e emocionais que emanam do ato artístico, no seu todo, percebendo como cada participante vivencia os processos subjetivos que ocorrem antes, durante e após o ato de pintar, sendo que se pretende averiguar possíveis processos de autoanálise e aprofundamento emocional. Ademais, a qualidade interpretativa requer um trabalho de interpretação ativa do próprio investigador, o que encontra resposta no formato de entrevista semiestruturada e com questões de orientação fenomenológica empreendido neste estudo. Como apoio secundário para a compreensão desta metodologia e consequente análise de dados recorreu-se à leitura do artigo de Pietkiewicz e Smith (2012).

Participantes

Para fins deste estudo foi recolhida uma amostra considerada não-probabilística, por conveniência e tipo bola-de-neve, sendo que o contacto com pintores abrangidos pelas condições necessárias foi orientado por uma professora universitária (também ela inserida no meio artístico). Os critérios de seleção incluíam serem pessoas envolvidas na prática de pintura, numa frequência considerada rotineira e com um tempo de experiência superior a dois anos num regime regular. Ademais, os participantes não deveriam estar em nenhum processo de arteterapia (para garantir a inexistência de enviesamentos nesse sentido, a autenticidade da experiência artística e a validade interna) e teriam de estar dispostos a partilhar a sua experiência artística e emocional. A amostra contou com um total de oito participantes, seis do género masculino e dois do género feminino, com idades compreendidas entre 43 e 67 anos, de

nacionalidade portuguesa e cuja atividade de pintura é considerada profissional, superior a dez anos e com regularidade assídua (entre diária a quase diária, à exceção de um participante cuja prática é mais esporádica, não obstante frequente ao longo do ano). Este formato de amostra demonstrou-se ideal dado que *à priori* os participantes preencheriam os critérios de inclusão e tornou mais eficiente todo o processo, facilitando chegar ao seu conhecimento e agilizando as interações. Ademais, permitiu ir de encontro à profundidade experiencial esperada, em detrimento de procurar representatividade estatística, o que não seria o objetivo-alvo.

Procedimento

Ao entrar em contacto com os participantes foi-lhes explicado o propósito da entrevista, todavia tendo o cuidado de não revelar os objetivos ao pormenor para que não se comprometesse a autenticidade e espontaneidade das respostas. Foram agendadas as entrevistas, sendo que cinco foram realizadas presencialmente e três, por motivos de incompatibilidade na disponibilidade e deslocação, foram feitas em registo remoto através da plataforma Google Meetings. A participação foi voluntária e anónima, no início de cada entrevista (quando presencialmente) e antecipadamente (quando remotamente) tendo sido assinado o consentimento informado (anexo 1). Neste contextualizou-se o estudo, clarificando-se o papel do participante e o seu carácter voluntário, o tratamento de dados e riscos e benefícios percebidos. Foi incluído neste documento o pedido de autorização para a gravação por áudio das entrevistas. As entrevistas tiveram durações entre os 20 minutos, a mais breve, e a mais extensa 1 hora e 23 minutos, em média tendo durado por volta dos 35 minutos e tendo-se procurado não ultrapassar o limite de 1 hora. O seu conteúdo foi transcrito com o auxílio da ferramenta “Transcrever” do Word, tendo de seguida sido ouvidas as entrevistas enquanto a transcrição foi lida, verificada e corrigida (anexo 3).

Entrevistas

Em termos de caracterização das entrevistas, estas foram semiestruturadas e individuais; foi delineado um guião (anexo 2) com questões abertas, com o propósito de aferir as descrições subjetivas das experiências destes pintores no âmbito da sua experiência artística e direcionando o olhar para três momentos interrelacionados: o antes, o durante e o após o ato de pintar, organizando-se os conjuntos de perguntas em conformidade. Estas perguntas passaram pela contextualização da prática artística, para que se apreendessem sentidos e significados do papel da arte na sua vida, de seguida entrando-se nos processos criativos em si, explorando a experiência dos momentos que antecedem e acompanham o ato de pintar. Esta

segunda parte teve como intuito explorar as descrições a nível de emoções, sentimentos, pensamentos, memórias, ideias, entre outros, que estabelecem uma narrativa sobre os fenómenos psicológicos e emocionais que surgem no pensar a pintura e também nos aspetos materiais e corporais que esta incorpora. A última secção disse respeito à experiência do após o ato de pintar, começando por apurar questões mais imediatas e consequentemente explorando que elementos surgem ao longo do tempo na relação com a obra – transformações (dos afetos, da percepção tida sobre a obra, outros temas que pudessem surgir) e separação com o objeto. Por fim, foi colocada uma questão que pretendia compreender a experiência (ou a falta dela) de bem-estar em relação à pintura ou ao ato de pintar.

Este guião foi elaborado sem recurso a guiões preexistentes uma vez que a investigação neste contexto é escassa e, como mencionado, grande parte recorre a uma metodologia quantitativa ou elaborada com base em processos psicoterapêuticos. Fez sentido elaborar um guião personalizado para este estudo na medida em que se pôde organizar as perguntas de maneira a dar resposta a estes três momentos que se pretendia explorar, e em adição permitiu uma familiarização íntima com a ferramenta, valiosa para o carácter ativo e interpretativo que a metodologia fenomenológica interpretativa requer do próprio investigador.

Análise de dados

Após a transcrição de cada entrevista e uma primeira leitura para consolidar a sua verificação procedeu-se a outra leitura, esta mais aprofundada. Foram retiradas notas em termos de conteúdo do que foi dito e da forma como as experiências foram descritas, explorando-se a linguagem utilizada, expressões e temas recorrentes, analogias, palavras-chave e outros indicadores como hesitações e pausas, por exemplo. Foi feita uma análise subsequente que permitiu começar a interpretar, encontrar padrões, significados e ligações no texto, os aspetos fulcrais da narração. Os temas emergentes foram agrupados em conjuntos de significado para criar o todo da experiência de cada participante. Após análise individual foi feita uma síntese que conjugasse as unidades de significado (cinco no total) e os respetivos subtemas emergentes partilhados e que, por outro lado, assinalasse pequenas nuances, formando a narrativa interpretativa que será apresentada em seguida, com descrição, citações diretas e interpretação do conteúdo apurado.

RESULTADOS

NECESSIDADE, ESTRUTURA E SIGNIFICADO EXISTENCIAL

O “*porquê*” da pintura

A primeira pergunta do guião de entrevista teve como intuito contextualizar os primórdios e a duração da prática artística dos pintores entrevistados, principalmente para compreender como esta prática se tem vindo a interligar com a vida dos participantes. Curiosamente, o começo do ato de pintar vê-se frequentemente associado a ciclos de vida em que é esperado que o Eu comece a ganhar uma consciência de si mesmo, daquilo que lhe é interno, da sua existência no mundo e da sua compreensão da realidade externa e de como se relaciona com ela (A: “Para já, desenho desde criança e por volta aí dos 12/14 anos ganho uma consciência de que poderia fazer isto profissionalmente”; P1: “Quase desde que me conheço, eu comecei a descobrir o gosto pelo desenho e pela pintura logo na escola, tinha talvez 7/8 anos [...]”; R: “A pergunta divide-se basicamente em duas partes, porque eu desenho e pinto desde que tenho consciência. Há uma primeira experiência que eu tenho, de que tenho memória viva, da primeira vez que supostamente desenhei e pintei [...] era um jogo, era uma brincadeira, sem regras pré-determinadas”). Em análise sublinha-se o uso das palavras “infância”, “consciência”, “descobrir”, “experiência”, “memória viva” e a ideia do brincar.

Um outro exemplo que melhor explora esta dimensão do desenvolvimento do Eu é dito por L2: “Adorava muitos os desenhos nas cabanas ou cubatas, das casas dos nativos, dos autóctones e todo aquele misticismo criou uma cabeça demasiado complexa. E criou aquilo que eu sou hoje. Foi aí que começou e onde se desenvolveu o embrião da arte [...]”. Há uma ligação explícita entre o desenvolvimento embrionário do Eu e o da sua arte. Ao afirmar que “[...] criou uma cabeça demasiado complexa”, implicitamente transmite a ideia de que o sujeito se apercebe, mediante a prática artística, da complexidade do mundo que o rodeia e da existência humana. Reforçando, também R narra o evento como “[...] uma imagem, uma memória arquetípica”, narrando a marca impressa da pintura no processo de estruturação do Eu. Também P2 diz: “A minha prática é uma prática da vida toda [...] não sei nomear o dia em que começou, menos o dia que vai acabar, mas é constante, contínua e profundamente diária ou quase diária”; para além da semelhança às interpretações anteriores, conduz-nos à questão da constância, continuidade e profundidade da pintura na sua vivência. Mais à frente relata: “É uma base essencial [...] é fundamental, estruturante, é um pilar, é o meu território de respirar [...] é uma

necessidade intrínseca”. Estes exemplos colocam a pintura como resposta a uma necessidade, um impulso por sua vez descritivo de um carácter basilar e pulsional, cuja função é ligada à sobrevivência (R: “Sobrevivência psicológica [...]”, “[...] necessidade interior”; P2: “É fundamental, eu diria que é uma espécie de oxigénio [...] eu necessito-a”). Quando P2 diz “estruturante”, subentende-se como organizadora, profundamente enraizada no inconsciente e “(R:) da ordem do irracional [...] é uma necessidade, é uma pulsão [...] é qualquer coisa que tem a ver com quase como comer, dormir, *etc*, portanto, em última análise e não sendo ingénuo, tem qualquer coisa a ver com o líbido, não é, tem a ver com prazer, tem a ver com o equilíbrio, o equilíbrio do todo”. Não só se liga ao desejo e à satisfação como se traduz no dia-a-dia com intensa recorrência (R: “[...] qualquer coisa de compulsivo [...] tornando-se quase obsessivo”). O facto de a pintura ser um espaço irracional e que se manifesta como uma necessidade básica é bem representado também na narrativa de P1: “[...] eu abstraio-me [...] aquele momento que mais gozo me dá, e isso não posso negá-lo, é à noite. Às vezes perco-me nas horas [...] nem me apercebia que não tinha dormido”. A analogia do ato de pintar enquanto pulsão vital que necessita de ser nutrida para assegurar a sobrevivência do Eu aparece também no caso de L2: “aquilo que te obriga a criar é uma necessidade de comer” e “porque faz parte da minha essência, faz parte da construção do meu ser invisível. Nós não temos só a componente física. E este tipo de matérias leves, etéricas, que compõem a existência de um dos nossos corpos, externos, retirarem-no, a tua parte física morre. É como retirares a água a uma planta, ou a terra a uma planta. O fim, é a morte”.

A ideia da pintura enquanto elemento que entra numa dinâmica entre necessidade e resposta, que é contínua ao longo do desenvolvimento do Eu e que presta uma base estrutural e organizadora liga-se também a uma dimensão de atribuição de sentido à existência. Ao se questionar que papel a pintura tem nas suas vidas, respondem – V: “É a razão da minha existência”; A: “É o papel principal”, dando a ideia de que o resto se desenrola ou, melhor, funciona em redor disso; P1: “É fundamental [...] eu sem este meio, sem este veículo, sem esta viagem, eu não me entenderia [...] é o oxigénio, sem isso todas as outras [necessidades] deixariam de fazer sentido”; P2: “A minha vida é a pintura”; R: “A pintura de alguma forma dá sentido à minha vivência [...]” e “[...] há qualquer coisa de cá dentro que eu não domino e que faz com que o resto também tenha uma luz diferente, dá uma luz diferente ao todo”; L2: “É o equilíbrio perfeito da minha existência. Ou seja, é a justificação do meu viver. Com a personalidade e o carácter que eu tenho, retirarem-me a arte é o suicídio total, porque, neste caso, a arte está dentro de mim. E retirarem-na de mim, mais valia eu suicidar-me”.

Isto interliga-se com o tema de equilíbrio e bem-estar associado à pintura. L1 diz que a pintura “tem um papel complementar e tem um papel muito também de relaxamento [...] vou muitas das vezes ao encontro de outros lados de mim [...] são sensações que me provocam um bem-estar enorme, que eu não vou buscar a mais sítio nenhum, a mais coisa nenhuma, é um prazer e é um prazer mesmo muito específico [...] começo a sentir um fluxo de bem-estar que vem assim do interior, com um bem-estar físico e psicológico [...]”; R refere anteriormente a ideia de “equilíbrio do todo”, mas também que a prática artística “[...] pode ser um elemento profundamente terapêutico [...] a forma que o ser humano vai ter de viver sem estar perante um vazio de ação” e “[...] há um lado de relação com o mundo que passa por aquilo”; P1: “Se eu não pintar, se eu não desenhar...entro numa depressão, se calhar”; A, de forma paradoxal, afirma: “Não há bem-estar. Mas também, se não o fizer, também não tenho bem-estar [...] eu ficarei muito deprimido se não puder produzir, isso seguramente. Portanto eu não sei se não há também aqui um bem-estar afinal [...]. Eu acho que é possível que haja um alívio, eu despejo coisas para ali”; M: “[...] eu não me vejo sem ser pintora. Aliás, se eu estou muito tempo sem pintar, até começo assim a ficar nervosa e as minhas mãos até começam assim um bocado a tremer [...] preciso de estar naquele meu mundo [...], a pintar sozinha”, em que o bem-estar físico se associa ao psicológico; V: “[...] quando se cria, é apenas um momento em que nós precisamos de estar sós”, “[...] sinto-me bem, sinto-me feliz”.

L2 refere: “[...] Tal como mencionei, eu nunca seria eu sem essa componente criativa, porque a arte que eu crio constitui o meu equilíbrio. Ela representa a linha entre o espírito e a ciência, mas no meu interior é uma constituição triangular da parte física, da parte invisível e da parte emocional. Esse triângulo que faz parte também do meu equilíbrio e eu tenho essa necessidade do criar diariamente”. Esta afirmação permite traçar uma ponte entre os temas anteriores, tocando no equilíbrio interior e acrescentando a abrangência desse equilíbrio, que se estende da área mais profunda e metafísica do Eu à sua existência corpórea, física, levando ao tema final desta unidade de significado: o encontro com a dimensão espiritual – L2: “[A obra] é um caminho para uma invisibilidade espiritual que é tangente e intangível ao mesmo tempo e que te levam para o mundo que não é aqui, à nossa volta. É um mundo muito superior”. Para além da aproximação ao espírito do Eu, a pintura revela-se um caminho em direção à compreensão da sua existência, do mundo e para além desse véu. Também M assenta a base da sua obra nas “[...] tradições espirituais e anímicas [...]”. R refere: “[...] Qualquer coisa de numinoso, de sagrado, neste universo da pintura, que é qualquer coisa...mexe com o absoluto, eu não sei explicar isto, é quase como se fosse uma substituição da religião, na verdade é uma

espécie de procura de qualquer coisa de sobrenatural, de extraordinário”. A pintura eleva o Eu para além da experiência do quotidiano e simultaneamente fá-lo “descender” a um nível mais aprofundado de si, encaminhando-se numa procura por aquilo que é, na realidade, o desconhecido, seja relativo ao seu redor ou às partes por reconhecer dentro de si: “[...] eu estou sempre ali, quase como uma miragem a ver a Terra Prometida, mas nunca entro lá, nunca é a coisa, há sempre qualquer coisa para lá e essa coisa, como dizia o Fernando Pessoa, é que é linda. É aquilo que ainda não existe”.

ELEMENTOS EXTERNOS ENQUANTO PROLONGAMENTO DO INTERNO

O “*como*” da pintura

Um aspeto de relevância nas entrevistas foi compreender como o corpo forma uma aliança entre o interno e aquilo que se manifesta na pintura; por outras palavras, entre o conteúdo e a forma, e neste aspeto da forma, as portas que são abertas através da fisicalidade do ato de pintar e a multiplicidade de materiais e técnicas à disposição. Em análise descobriram-se vários aspetos corporais e sensoriais que ligam a passagem de material abstrato, inconsciente e emocional para externo e objetivo no processo do fazer artístico, através da materialidade da pintura. P2 diz que no processo criativo existe “[...] uma intencionalidade precisa”; há uma conexão íntima entre a pulsão (inconsciente) e aquilo que se vai progressivamente tornando consciente e conhecido através dos elementos externos envolvidos no ato de pintar (R: “[...] a tal pulsão, a tal líbido, começa a funcionar e vai-me fazer selecionar uma cor, selecionar outra, pôr outra por cima [...]”).

Esta dinâmica demonstrou-se ser bidirecional; enquanto que o interno comanda o externo, a experiência sensorial dos materiais ganha o valor de vivência também ela interna e emocional (P2: “[...] trabalho sempre a partir de um elemento [externo] que é despoletador de um processo” e “eu sempre que risco ou que pinto ou que repinto ou que apago a pintar, estou sempre a resolver problemas”, mais à frente clarificando que estes problemas “[...] são questões filosóficas, são questões existenciais [...]”; R: “[...] lembro-me do prazer inultrapassável que foi a experiência de pegar nuns lápis e pegar em lápis de cor também e tintas, e usar o papel [...]”). Trabalhando-se com a fisicalidade dos materiais, o que é interno ganha as propriedades de objeto, a solidez de algo que não é unidimensional mas sim de grande complexidade (R: “Eu tento trabalhar a pintura [...] como se tivesse o intuito de revelar a materialidade da tinta [...] até hoje, a pintura foi muito encarada como uma espécie de uma janela, um quadro que remete para o imaginário e perdeu-se nela o sentido do físico”). O lado material acede a uma parte

quase involuntária e inconsciente do Eu, como se os materiais e a sua relação com o corpo o usassem para, no fundo, o materializarem a ele na pintura (R: “[...] a pintura usa-me para se fazer”; P1: “[...] Não sou eu que desenho, é a mão, e a mão vai-se libertando”). O corpo desempenha um papel ativo, nomeadamente de ponte de comunicação entre a matéria abstrata (interna) e a matéria física (L2: “aquilo de que tu equipas a mente e o corpo nos momentos ou nos dias ou nas tardes ou nas manhãs prévias à criação, é o elemento fundamental que vai fazer parte desse processo criativo [...] é uma bateria interna que nós temos, emocional, que carrega e descarrega constantemente nos atos criativos”). Não só, a multiplicidade de materiais e formas de os explorar permite que a expressão do Eu assuma também ela formas variadas, acedendo às complexidades que o habitam (R: “[...] monto um sistema todo racional à volta de uma mesa, para que qualquer coisa de irracional aconteça”).

Outro ponto diz respeito às qualidades emergentes da pintura. “R: [...] é o elemento fundamental da pintura, húmido sobre húmido. A humidade é o centro de tudo” – aqui subentende-se a importância destas características a um nível essencial, que porventura se poderá relacionar com a carga emocional da obra; por exemplo, também M refere a “[...] simbologia [...]” na forma da sua obra se manifestar – “[...] a minha expressão ou o registo tem muito a ver com a construção e desconstrução da composição e dos vários elementos que a compõem” –, em que o processo físico expressa um processo interno. Os elementos externos não são apenas simbólicos – aparecem também como prolongamentos das experiências internas, subjetivas e intuitivas, capazes de as materializar (P1: “Eu costumo fazer-me acompanhar do meu sexto sentido, que é a minha caneta” e “Eu materializo no papel através de linhas, de traços, de formas, aquilo que vou experimentando”). Isto permite que a materialidade da pintura adquira profundos significados (L2: “Tudo, tudo isso, as misturas, as texturas têm leituras brutais”).

CONCRETIZAÇÃO E EXTERIORIZAÇÃO – EXPRESSÃO DO INCONSCIENTE E DO SIMBÓLICO

“O quê” da pintura

Tendo-se abordado *como* é que a pintura cresce, esta parte corresponde ao que surge concretamente nela. Como visto, os elementos externos da pintura agem como prolongamentos orgânicos das partes internas, sendo estas de uma natureza maioritariamente sensorial, pulsional, inconsciente e irracional, da ordem das emoções e dos afetos (R: “Há aqui uma mola qualquer de fundo que...leva à ação. A ação vem sempre de um fundo de um caos qualquer que

eu não consigo nomear completamente [...]”; V: “[...] o ato criativo é algo que sai do inconsciente”). Dada esta natureza, enquanto que a verbalização requer outros recursos e um “mastigar” das problemáticas prévias, pintar aparece como um veio expressivo espontâneo e natural ao ser humano (L2: “o desenhar é parte intrínseca da nossa subconsciência, dos nossos registos gráficos, dos registos da nossa alma, das nossas memórias coletivas [...]”), uma vez que se desliga da racionalização (R: “a racionalidade apaga e o que entra é um contacto direto com os materiais e com aquilo que está a acontecer, que é todo ótico, é retiniano”) e permite que conteúdo interno abstrato, informe e não-verbal se manifeste numa forma também ela não-verbal, mais ou menos abstrata, porém concretizada (L2: “[...] essa parte invisível acaba por ser o resultado da obra quando está completa”; R: “[...] eu trabalho naquilo que se considera a arte abstrata. Eu dir-te-ia ao contrário, não, a minha arte é completamente concreta”).

Este ganho de uma forma física e concreta (L2: “todas essas experiências, e essas pequenas emoções, essa carga emocional, essa sensibilidade cognitiva [...] transportam essa parte invisível e emocional para uma forma física criativa”) é uma passagem que permite que aquilo que era interno se torne visto e sentido, objetivamente, ao olhos do Eu e também do Outro, deixando de fazer apenas parte de si e sendo comunicado e partilhado (R: “[...] ficaria satisfeito se conseguisse que as minhas pinturas fossem olhadas como objetos. Como objetos do mundo, que são vistos com os olhos, mas que podem ser tocadas, que têm espessura, que têm materialidade”). O que tantas vezes é intangível e difícil de compreender torna-se abruptamente próximo e tangível (V: “[...] eu tento sempre fazer com que aquilo que eu sinto, aquilo que eu tenho no meu imaginário, seja concretizável [...] é esse o meu objetivo, é concretizar ou materializar aquilo que eu sinto, aquilo que eu faço, a minha razão de existir”). R aborda a cor como sendo dos mais preponderantes elementos comunicativos da obra no que respeita a estruturas afetivas e o aprofundamento emocional – “[...] eu só uso algumas tintas e sou muito específico [...] por regra o centro anda nos azuis, daí que talvez eu sinta que há aqui qualquer coisa ligado com a melancolia [...] talvez o centro é a nota de fundo de tudo o que eu faço”; “[...] quando se desenha [...] aquilo que é o nosso interior está manifesto na forma como desenhamos. E isso até pode revelar se somos mais agressivos, se estamos mais melancólicos, se somos mais lúdicos ou mais sérios [...]”. A forma que a pintura assume é determinada por escolhas que revelam algo de muito pessoal (A: “[...] os meus assuntos são internos, são coisas pessoais. Eu arranjei foi uma imagem, que é a natureza, para refletir isso [...]).

Deste modo, a pintura mergulha profundamente naquilo que é a subjetividade do Eu (A: “[...] é aquela capacidade de entrar num momento de esquizofrenia, mas saber entrar e sair.

Nunca ficar preso nisso”; L1: “[...] como um bloqueio de sentidos para a realidade exterior e o mergulho, digamos assim, na realidade interior”; P2: “[...] mergulhar profundamente [...]” e “[...] esgravatar”), por um breve instante acedendo à distorção da realidade que acontece no domínio do nosso inconsciente e das nossas emoções (P1: “Eu falo daquilo que por norma me influencia, aquilo que vivencio, aquilo que experimento [...] porque necessito de extravasar aquilo que são apenas as meras palavras e os meros sentimentos”; M: “[...] vêm memórias, sim, de...às vezes de coisas muito mais atrás ou mais recentes, e essas memórias e essas ideias também fazem parte do trabalho” e “[...] é quase extorquir um bocadinho os nossos sentimentos”). A pintura fornece um espaço em que o Eu pode fantasiar livremente a subjetividade da sua realidade, sem ferir mas sim beneficiando o equilíbrio entre subjetivo e objetivo e não se perdendo (R: “não sinto necessidade de controlar a realidade. Ela é como é, a minha vida foi como foi, e eu aceito-a e tento levar tudo para a mesa. Quando estou a trabalhar, está lá tudo. Mesmo que eu não queira, [...] está lá tudo”). O que surge é uma narrativa interna, escrita em linguagem não-verbal e simbólica (A: “[...] E acontece muitas vezes que eu desenho como se estivesse a escrever um livro”). Através da organização da composição, a história do Eu encontra o seu sentido (M: “[...] é através dos elementos e às vezes da forma como coloco, a ligação entre os vários elementos, a composição com que ficam, as posições, e tudo isso tem sempre uma carga de mensagem bastante grande [...]).

PINTURA ENQUANTO REORGANIZAÇÃO AFETIVA – LIBERDADE, PROCESSAMENTO EMOCIONAL E CATARSE

O efeito da pintura

As trocas inter dinâmicas entre Eu e pintura são conducentes a que se forme uma relação (R: “[...] as coisas começam a acontecer [...] eu pego nos materiais e a relação da pintura comigo e comigo com a pintura, é nesse momento que efetivamente entra em força”), uma ligação em algum nível afetiva que irá permitir uma série de efeitos. Um tema recorrente é a descrição de parte de si que nasce para o exterior, passando a ter vida própria e tornando-se independente (R: “[...] aquilo que eu faço são os meus filhos [...] são coisas que saíram de mim”; M: “[...] é quase como se fosse, não é um filho, mas é uma coisa que eu criei, e que depois acaba por ter vida própria, portanto, acaba por haver uma separação entre nós”).

Uma das questões que parece tornar possível este nível de concretização é a liberdade de expressão ao pintar. Há um momento de intimidade com o Eu, em que o Outro faz inevitavelmente parte de si mas não está ativamente presente, diminuindo a sua influência (V:

“[...] aquilo que nós somos, somos frutos de todos os nossos amigos, a nossa família, mas naquele momento em que se cria, aquele momento de liberdade, é nosso”; P1: “[...] o processo é muito natural e muito livre [...]” e “[...] permite-me estar ali confortado [...]”). Esta fluidez leva a uma abertura e a um contacto próximo com o mundo interno, que impulsiona o Eu a exprimir, elaborar e exteriorizar (P1: “[...] mesmo quando estou na cama, já estou a pensar em coisas que eu gostaria de visualizar no papel”; R: “[...] porque o trabalho que me interessa é o filho que vem. É o filho que ainda não nasceu”), chegando a partes suas que ainda não “nasceram”, que germinam incógnitas no inconsciente e formam a pulsão criativa para serem concretizadas e vistas.

Uma das consequências que se observa é a imersão no aqui-e-agora da pintura (R: “então esse é o momento mágico em que o meu cérebro se transforma e fica ao serviço total do acontecimento de pintura”). Os processos racionais cessam para “ficar ao serviço total” do processo criativo e dos acontecimentos espontâneos e irracionais desse momento, o que permite fenómenos semelhantes à associação livre (R: “[...] acredito que é essa disponibilidade, essa energia vital, que vai fazer a diferença naquilo que acontece na pintura”). O que surge disto são processos de elaboração e organização/estruturação interna (M: “[...] acaba por também viver muito da espontaneidade e de relacionar as várias manchas” e “[...] a ideia inicial está lá, mas foi-se modificando e foi-se formando, foi-se desenvolvendo à medida que eu ia pintando”; P2: “[...] estou profundamente mergulhado na resolução imediata, ao segundo, de ações que dão uma resposta visual”). O processo externo da pintura informa o processo interno de elaboração e processamento emocional, em que o Eu se descobre e faz sentido de si mesmo (R: “e é ela [a pintura] que dita de alguma forma as necessidades ao aparelho de entendimento que eu tenho cá dentro” e “[...] prazer da descoberta [...]”; P2: “[...] é estruturante [...]”). Isto reflete um funcionamento complexo que se rege por uma forma de pensamento não-verbal (P2: “a melhor ferramenta é o pensamento”), orientado por um entendimento sensível do que está a ser elaborado em tela.

Ao ser elaborada aquilo que é a realidade subjetiva, como visto no ponto anterior, a pintura torna-se um espaço que permite uma essencial reconciliação de parte subjetiva e objetiva (L1: “[...] acabo por conjugar essas duas realidades [...] há um misto aqui de realidade exterior e interior”), em que surgem questões muitas vezes despercebidas (L1: “[...] é mesmo muito subjetivo, primeiramente aquilo que vai aqui no meu todo, aquilo que me evita”), e ao qual o Eu retorna para se reorganizar e autorregular (A: “Eu acho que é possível que haja um alívio, eu despejo coisas para ali [...] a questão é que estou sempre com necessidade de despejar

coisas”). É encontrado um equilíbrio a partir das tensões sob trabalho (A: “a palavra é exatamente a tensão [...] não deixa de ser outra forma de equilíbrio, mas olhar para um desenho e sentir que ele está em tensão, esse é de facto o caminho”). Estes processos são descritos como precedentes da libertação emocional e catarse (R: “A pessoa necessitou daquilo, foi terapêutico, foi catártico [...]). Através de imagens e representações aprazíveis, torna-se possível elaborar questões íntimas e difíceis, por fim encontrando na pintura maneira de processar, transformar e libertar as experiências (M: “[...] o meu trabalho tem tantos elementos que muitas das vezes é difícil conseguir que aquela simbologia [...] se realmente eles estão a resultar bem entre eles, se ligam bem, e portanto quando eu consigo fazer isso, quando termina é mesmo um alívio e uma satisfação bastante grande [...]”; A: “[...] e como também tenho uma infância passada em Sintra, eu fui convergindo coisas e esta seria a maneira de passar aquilo que gostaria sem... não estou interessado em incomodar as pessoas [...] então descobri através da natureza essa subtilidade de ir passando as coisas que interessam”), inclusive aquelas que datam ao passado e consolidam o desenvolvimento do Eu de uma forma harmoniosa.

Observa-se uma dinâmica, em que apesar do ato de pintar poder ser descrito com algum sofrimento emocional surge como o formato ideal para aqueles cuja “única maneira” que encontram para se exprimirem, explorarem e conhecerem é através do não-verbal (A: “[...] a experiência é... é sempre dolorosa [...] a arte é uma coisa muito mais profunda [...] sou eu que escolho, mas é a única maneira que tenho”; M: “[...] há sempre aquele momento quase de luto, porque a pessoa, em termos de sentimentos e emoções, tem que tirar muito de si, explorar muito os seus sentimentos e as emoções. E depois há todo um processo que é um bocadinho doloroso [...]). Esta catarse, este “alívio” e “luto” emocional simbolizam a separação (M: “[...] há sempre um corte quando acabo o trabalho”), que se dá através dos processos de transformação, ressignificação e reintegração da experiência/do objeto. Acima do produto final, há sobretudo uma internalização da experiência dos fenómenos que constituem o processo criativo (R: “A obra nunca é minha. Ela é aparentemente minha porque eu sou proprietário de todos os elementos que a constituíram”; M: “eu acho que é utilizar o próprio ato criativo e tirar partido daquilo que resulta desse ato criativo”; V: “[...] a história de um simples objeto pode mudar radicalmente a vida e a história de uma pessoa”). Aquando a projeção de questões internas na pintura, estas são revividas no aqui-e-agora, o que por sua vez significa que também podem ser influenciadas e ressignificadas por essa experiência (M, ao falar sobre momentos em que existe luz e sombra no estúdio que embatem na tela: “[...] já cheguei a aproveitar essas sombras”; A: “Tudo, na verdade, muito da minha vida, tudo funciona à base do que é visual [...] o meu

conforto é visual [...] eu prefiro uma cadeira incômoda, mas bonita”). A partir de uma forma “bonita”, é possível o confronto, a transformação, ressignificação e por fim aceitação do que é “incômodo”.

P1: "A partir do momento em que eu começo, a coisa vai decorrendo, vai fluindo, vai nascendo. Há elementos que eu lá quero colocar e outros vão nascendo quase depois dessa criação [...] Quando chego ao fim, sinto-me saciado". Aqui observa-se a consolidação destes resultados – a imersão no aqui-e-agora da pintura, em que não há contrariedade (a experiência é uma de presença absoluta e consciência do momento que se vive); a presença de elementos que são já conscientes e outros que surgem quase que em reação à elaboração dos anteriores, de maneira inconsciente, que é uma representação de uma associação livre feita não através de palavras mas dos elementos visuais e não-verbais da pintura; e, por fim, a experiência de estar “saciado” corresponde a esta ideia abordada de libertação emocional, em que há um alívio (pense-se no alívio da fome através do ato de comer). Em conjunto, a narrativa ilustra o processamento, a catarse e a autodescoberta através da elaboração e a internalização do objeto concretizado, por sua vez a partir de fazer sentido, significar (simbolizando) e transformar a experiência emocional. “[...] existe aqui alguma psicoterapia à mistura. Há quem diga que a melhor forma de às vezes enfrentar o problema é verbalizá-lo, eu materializo-o. [...] Ainda há pouco estava a falar do [problema pessoal atual], fase incômoda, inesperada e já materializei isso no papel. Eu entendo o que lá está. Nem quero mostrar, mas eu quis, entre aspas, desabafar com o papel para manter aquela memória e essa exploração”.

Denotou-se que a concretização física daquilo que era antes informe e incomunicado permite exercer ação física sobre a incarnação do interno. Isto pode traduzir-se na ação física como aproximação e encontro empático com partes internas do Eu, que exteriorizadas possibilitam a reconciliação (M: “[...] quando acho que está acabado o trabalho dá-me sempre vontade de dar-lhe um beijo, de tipo estar assim agarrada [...]); na distância física como simbólica (A: “eu preciso de uma distância muito grande para aceitar o meu trabalho, porque se eu não tiver essa distância, o trabalho está sempre num contínuo na minha cabeça”); e na descoberta de novas perspetivas através do papel de observador e da disposição física das obras (A: “Eu já não o consigo ler da mesma maneira como autor. E isso foi a primeira vez que tive uma sensação tão instantânea da obra terminada, mas só porque não consegui lê-la, porque ela já não era minha, ela foi virada ao contrário...” e “[...] então tu sabes que aquilo é teu, mas já és espectador”). Existe um diálogo expresso entre o Eu e a obra (M: “Há um diálogo entre nós e o trabalho [...] quase que é o trabalho, é a parte mais ‘matérica’, que nos vai guiando,

utilizando os nossos sentimentos, as nossas memórias, as ideias”), em que, em termos de transformação, as modificações efetuadas permitem encontrar uma harmonia entre parte interna e parte material (L1: “o que eu já fiz foi partes de uma tela, de as transformar, porque não gostava, de todo, por exemplo, ou porque não me fazia...não estava harmonioso”; R: “A destruição em pintura para mim tem tanto valor como a criação”). A destruição e a criação formam um *continuum* circular – algo morre para que renasça, num processo metamórfico, reintegrado no Eu.

CONTEMPLAÇÃO REFLEXIVA, IDENTIDADE E RELAÇÃO EU-MUNDO-OUTRO – OBRA-ESPELHO, AUTORREVELAÇÃO E DIÁLOGO

O que vem “depois” da pintura

A concretização física do que é interno e abstrato desencadeia vários efeitos. Particularmente em resultado da última secção da entrevista, que ambicionou explorar os momentos após-pintura (desde que a obra é terminada até aos momentos atuais), os resultados apuraram que a obra funciona como um espelho do Eu no qual, como visto, se concretiza um movimento do interno para o exterior e em que se dá uma separação entre o sujeito e a obra (L2: “Eu acho que quando eu pinto, pinto-me, ou seja, a pintura é um reflexo do meu interior. É um reflexo da carga emocional que eu acumulo e que depois tenho que explodi-la com o óleo sobre a tela”). Assim, o Eu passa a desempenhar a posição de observador de algo que outrora era meramente interno e abstratamente sentido (M: “[...] depois passo um bocadinho a observadora [...] observo o que é que os próprios trabalhos no fim me dizem [...] tenho que também aprender com o próprio trabalho [...]”; L1: “[...] complementa-me até para este trabalho mais de introspeção”). Esta postura ultrapassa a observação passiva e culmina na leitura da obra e num aprofundamento introspectivo do Eu através dela (L2: “[...] porque nós não somos propriamente o reflexo que vemos num espelho, nós somos para além da imagem do espelho”). Ademais, o próprio é confrontado com partes suas que não reconhece ou conhecia, externalizadas com raiz no que é inconsciente e irracional (L2: “No meu caso pessoal, eu faço uma pergunta a mim mesmo perante a obra terminada e até exposta numa galeria: ‘Fui eu que pintei isto?’ Dá-me ideia que houve uma mão externa e uma mente externa na criação da complexidade da obra. Eu sinto-me como uma pessoa que foi instrumentalizada a fazer o que fez ou guiado, até, com uma perceção externa para fazer a obra que fiz. Muitas vezes eu questiono-me dos porquês”). A sensação de que foi instrumentalizado representa simultaneamente o corpo como instrumento de expressão e a separação com a obra, em que o

Eu passa de portador a espectador (L2: “Aliás, a maior parte da leitura que eu faço da obra é posterior, nunca é no ato analógico da criação da obra”).

Aquilo que surge enquanto todo materializado pode dizer-se ser a identidade do Eu – A: “[...] interessa-me [a caveira] do ponto de vista da...vou-lhe chamar objeto...que é uma caixa [...] que contém o teu cérebro e ao conter o teu cérebro, contém tudo o que tu és, então há ali uma representação que não tem nada a ver com a ideia de morte. Tem a ver com a ideia de quem tu és” (simbólico, a própria pintura é também ela esse “objeto” que contém a ideia de quem ele é); P2: “Deixa de ser minha [a obra], porque eu deixo de contribuir para a sua oxigenação, mas ao mesmo tempo continua um bocadinho minha, porque eu sou a identidade dela”; ao devolver em resposta “veio de si”, diz: “De mim e de um contexto de coisas que me acompanham”. A obra é também reflexo de como a sua identidade é construída no mundo e a subjetividade com que a existência é experienciada, o que pode ser visto também na analogia com a natureza. P1, ao abordar um tema que lhe serviu de inspiração artística, diz “[...] era uma espécie de circunferências que faziam lembrar muito as ranhuras ou, se quisermos, a própria árvore quando cortada [...] qualquer coisa ali naquelas circunferências que me motivava a desenvolver determinado tipo de formas [...] elas surgiam e apelava a qualquer coisa”. As obras parecem funcionar como uma espécie de marco memorial da sua história: “com muita frequência me revisito [...] faço questão de explorar a obra que eu criei [...] há uma expressão que eu gosto muito, ‘os meus trabalhos são histórias de uma mesma história’, por isso é que ainda há pouco falava da questão autobiográfica”, elementos integrantes da história do Eu, uma autobiografia que pode visitar, explorar e compreender aprofundadamente (“[...] Há sentimentos, há emoções, há experiências...há quem faça um diário, o meu diário são os traços [...] e entendo tudo, tudo o que lá quis colocar, e se for ver ano a ano, então o mais curioso se torna [...] eu quis, entre aspas, desabafar com o papel para manter aquela memória e essa exploração, quando voltar atrás, não vou olhar para uma fotografia, vou olhar para o meu desenho”). A obra serve de registo e testemunho do Eu e das suas memórias. O facto de mencionar recorrentemente que se revisita indica que haverá aqui algum nível de autoanálise e aprofundamento de si (P1: “Há muitas coisas que eu próprio descubro em obras minhas que não tive intenção de as fazer”). A ideia de testemunho verifica-se também mais à frente, como uma maneira de eternizar a sua memória aos olhos do Outro, validando a sua existência (“E sobretudo quando as pessoas me veem criar [...] a minha mulher e o meu filho, eles são testemunhas”).

A ideia supracitada interliga-se a um outro ponto, que é o da continuidade entre obras paralelamente enquanto espelho da continuidade do Eu – M: “[...] as próximas séries têm sempre elementos das séries anteriores, porque há quase como uma sequência, e às vezes vou andando para trás e para a frente num determinado tema e esses temas vão assumindo e adquirindo vários elementos que vieram do anterior”. A repetição de elementos permite que o Eu, enquanto leitor da própria obra, aprofunde mundo interno adentro – P1: “Há elementos que são transversais ao meu trabalho [...] são constantes [...] se quiser dado aquilo que é a minha interpretação da vida [...] a escada de Jacó [...] a pera [...] eu costumo dizer que é o meu fruto proibido [...]”. Isto demonstra que há uma estrutura do Eu em que toda a pintura feita assenta e na qual se manifesta, e parte do que é projetado é, uma vez mais, a relação do Eu com o mundo e como faz sentido dele; destrinçando, os elementos mencionados apelam, por um lado, à religião e ao acesso a algo superior (escada de Jacó), e por outro a algo que parece associar-se ao conhecimento, à descoberta e à verdade (pera enquanto “fruto proibido”). O excerto reflete marcadamente um processo de autoanálise a partir da contemplação daquilo que recorrentemente se materializa nas suas obras. Este aprofundamento do Eu pode partir de vários aspetos das obras, nomeadamente através da escolha dos aspetos materiais (R: “A pintura [...] ela não reproduz a natureza, mas é um espelho obscuro da natureza [...] neste caso da minha natureza [...] quando eu pinto e quando seleciono as cores [...] estou a plasmar tudo o que se passa dentro de mim [...] do facto de as minhas cores serem preferencialmente azul e não é um azul qualquer, é o azul da Prússia, que em certas alturas parece quase preto, eu acho que elas revelam uma personalidade estritamente melancólica”). A, semelhantemente, refere-se à sua pintura como uma “[...] camuflagem [...]”, questões internas “que não são oscilantes, são permanentes” e que, mediante a pintura, ganham formas diversificadas.

A obra, enquanto objeto, pode servir de símbolo tanto na relação Eu-mundo como Eu-Outro. No Eu-mundo, a obra transmite como o Eu se relaciona, interage/reage e compreende o mundo, espelhando o seu funcionamento interior (P1, ao se perguntar como se descreve enquanto pintor, responde: “estranho”, acrescentando mais à frente “[...] esta estranheza tem que ver talvez com a forma como eu olho para o dia-a-dia”; P2: “Neste momento, estou a pintar árvores no diário gráfico, não tem rigorosamente nada a ver com a guerra [tópico anterior], tem a ver com a posição sobre isso”). Na relação Eu-Outro, a obra permite a validação do Eu através do olhar do Outro (R fala da “[...] mola de insatisfação, este desejo de mostrar aos outros, este desejo de afirmação [...]), servindo como meio de comunicação, expressão e relação, algo que remete para a pertença no mundo (R: “[...] chegar ao ponto de dar ao mundo qualquer coisa de,

eu nem diria propriamente original, mas de próprio”; V: “Há pessoas que gostam de falar, outras de escrever, há outras que gostam de namorar, pronto. Eu gosto de fazer aquilo que faço”; M: “[...] realmente será que terá alguma influência em mim o facto das outras pessoas estarem a lembrarem-me tantas vezes porque estão a ver um trabalho”). A apresentação de uma parte íntima de si através da obra permite também uma facilitação em se exprimir frente ao Outro (M: “[...] eu acabo por não explicar tudo. Há coisas que são demasiado íntimas [...] mas se calhar na próxima exposição eu já estou mais aberta”). Em adição, facilita elaborar verbalmente tendo primeiro como base a expressão não-verbal. Ademais, a obra funciona como ferramenta a partir da qual o Eu é visto, compreendido e lhe pode ser devolvido um sentido sobre si que anteriormente não constava na sua perspetiva pessoal, ou seja, não só a obra oferece essa distância e perspetiva como pode ser instrumentalizada pelo Outro para servir o mesmo propósito.

Um exemplo do último ponto dá-se quando A, ao falar do posicionamento das suas obras nas exposições e como isso lhe oferece a possibilidade “[...] de ver um conjunto de obras e a relação que elas têm umas com as outras”, acrescentando que muitas vezes são terceiros a decidir, refere: “acho que isso é mesmo assim a festinha no ego que eu preciso”. O Outro passa a poder ter também ação sobre a obra, o que terá sequelas no Eu. Neste caso, é capaz de ver um sentido entre todas as obras que o Eu não via anteriormente, oferecendo-lho na forma de disposição das pinturas. Também com R se vê esta ideia: “[...] ele [o quadro] pode de repente ganhar uma configuração diferente por proximidade”, percebendo-se que a fisicalidade das obras permite mexê-las e criar relações anteriormente não vistas, não só dentro da mesma obra como entre elas devido à continuidade do Eu que as sublinha (P1: “E a própria, se quisermos, intimidade entre elas, elas comunicam entre si, há algo que naturalmente está subjacente à peça [...] aquilo que é o que eu, de alguma forma, interpreto, sinto, percebo [...])). Já P2 diz: “Não me cabe a mim descrever-me enquanto pintor, cabe-me a mim pintar e cabe aos demais fazer aquilo que quiserem com aquilo que... [...] a pintura, de alguma maneira, fala por si [...] eu não posso ser o narrador da minha própria pintura” – o que escapa à formulação verbal e racional encontra linguagem na pintura; a sua forma de se descrever é, na verdade, pintando. Depois disso, o Eu torna-se observador e leitor da própria obra, não o narrador – quem (o) narra é a pintura; por outro lado, entrega também a obra ao Outro, que poderá fazer sentido dela e *ver* o Eu, possivelmente devolver-lho (ou não), mas de qualquer dos modos atestando este simbolismo do olhar do Outro. A ação física sobre a obra após terminada pode ser um ato

revelador por si só – R, ao usar determinada obra na capa da brochura de uma exposição, diz: “Há gestos que nós fazemos que nos denunciam”.

A obra enquanto registo físico, como visto, permite ser revisitada. Em análise percebeu-se que podem existir transformações ao longo do tempo na leitura da obra, vendo-se mais ou menos do que se via inicialmente, percebendo-se a distância entre o Eu passado e o Eu presente e aprofundando-se minuciosamente o que o habita (L1: [...] há 15/20 anos atrás, ainda assim tinha um pouco menos de conhecimento daquilo que eu tenho hoje em dia [...] vejo mais eu diria em profundidade da própria obra, e nos detalhes [...] os detalhes para mim são fundamentais [...] começo por observar, por observar, e depois é que vou afinando [...] para perceber aqui uma série de coisas, as tais camadas, as coisas que foram colocadas ali [...]); P2: “[...] o protagonismo ou momentos em que eu a fiz [a obra] não é o protagonismo no momento em que eu olharei para ela daqui a 20 anos ou 10 anos, será sempre muito diferente”; M: “[...] no dia seguinte ou passado uma ou duas ou três horas, eu já vou ver o trabalho de forma diferente, não só porque eu já saí dali e voltei, tenho outra perspectiva [...]”; P1: “Eu estou nelas [obras], a todos os níveis [...] São os meus olhos [...] quem olha para o meu trabalho está a ver a forma como eu via as coisas, como as interpretava”).

DISCUSSÃO

O estudo elaborado teve como propósito aprofundar os fenómenos de natureza psicológica e emocional envolvidos no ato de pintar, livre e expressivamente, de maneira a explorar a presença de processos indicativos de autoanálise e aprofundamento emocional. Para tal, foram entrevistados oito pintores, uma vez que se pretendia distinguir este estudo através da sua amostra não-clínica, compreendendo a existência destes processos internos fora de estudos controlados ou de processos psicoterapêuticos, nomeadamente na arteterapia. O intuito principal por detrás desta decisão foi o de alargar os horizontes do estudo das artes expressivas na psicologia e os seus benefícios. Para a elaboração da entrevista e análise dos dados seguiu-se com base numa abordagem Fenomenológica Interpretativa (Smith et al., 2009), considerando-se que a exploração do subjetivo nesta investigação necessitava também de um aprofundamento que parte do reconhecimento e interpretação dessa subjetividade, o que se provou de facto um benefício para alcançar a densidade psicológica, emocional e simbólica dos resultados. Não obstante os resultados terem sido apresentados como análise coletiva, o sumo dessa síntese assenta na análise profundamente individualizada feita para cada um dos

participantes, tendo-se assim chegado a subtemas emergentes muito específicos e ao entendimento das semelhanças e pequenas nuances entre entrevistados em cada um dos tópicos. Os resultados apresentados acima delinearão cinco unidades de significado preponderantes; a análise demonstrou uma relação sólida com as dimensões integrantes da revisão de literatura. Os entrevistados descreveram a pintura como um espaço íntimo que torna visível o invisível, prestando sentido às suas experiências, significado à sua existência e, no fundo, um encontro substancial consigo mesmo. Assim, a pintura aparece como meio de unir e equilibrar o corpo, os afetos e a subjetividade da sua vivência.

PINTURA ENQUANTO NECESSIDADE, ESTRUTURA E SIGNIFICADO EXISTENCIAL

O ato de pintar foi assinalado nas narrativas dos participantes como uma necessidade intrínseca, basilar, que sustenta o equilíbrio e a estrutura do Eu. A pintura surge como um prolongamento orgânico e fluído do ambiente psíquico, principalmente das suas qualidades inconscientes e irracionais, em que a necessidade de criar é inseparável da necessidade de ser, como se observou na narrativa de vários participantes que referiram não conseguir viver ou ser eles mesmos sem a pintura, equiparando-a à satisfação de necessidades básicas como o ato de comer. Apesar de existirem variações a nível individual, de modo coletivo há associação com equilíbrio interno e bem-estar, tanto emocional como físico, que poderá muito bem relacionar-se com esta resposta a uma necessidade profunda, à organização interna que proporciona, à possibilidade de haver um momento solitário de encontro íntimo com o Eu e ao sentido que tudo isso proporciona à experiência quotidiana e existencial, todos estes aspetos que foram encontrados nos resultados. Isto encontra fundamento principalmente em Winnicott (1971), que aborda a criatividade como ambos sinal e condição do bem-estar, bem como para o seu conceito de espaço potencial, em que a realidade encontra, através da imaginação e fantasia, a subjetividade com que o Eu a vive, não esquecendo Freud (1908) que coloca a expressão artística como um espaço de concretização dos desejos reprimidos ou insatisfeitos. Não só, como visto pela literatura Freud aproxima a criação artística ao brincar e fantasiar da criança precisamente por este aspeto, dispondo-a como resposta a uma pulsão. Isto remete-nos ainda para um pormenor encontrado no decorrer das entrevistas – acima do valor do conteúdo, a formulação linguística que as narrativas assumiram levam à interpretação de que os primórdios da prática artística parecem acompanhar ciclos de vida em que há ganho de consciência do Eu, da sua existência e do mundo, particularmente no período da infância, simultaneamente ilustrando experiências emocionalmente marcantes e associando-se a alturas de descoberta, independência e desenvolvimento pessoal do Eu. Tal interpretação levanta a

questão: que necessidades surgem nesta fase de vida que suscite uma resposta da parte do Eu na forma de prática artística? A pulsão para pintar porventura poderá então ser interpretada como uma resposta em que ecoam os impulsos do brincar da criança, tal como é mencionada em entrevista como um jogo ou uma brincadeira – amadurecida, a imaginação conserva a mesma urgência intensa para dar forma ao abstrato e apenas sentido, satisfazendo neste espaço simbólico os impulsos e desejos que por vezes não harmonizam com a sua realidade objetiva. Inclusive, e a respeito particularmente da sua função organizadora, em entrevista o ato de pintar aparece semelhante ao ato de dormir e a qualidades associadas ao sono e ao sonho – não só há uma perda da noção do tempo, representativa da forte presença do inconsciente que não obedece a ordem temporal, como se liga à função reparadora e organizadora das experiências emocionais do Eu que o sono comumente se diz desempenhar.

Neste sentido também as teorizações de Kris (1952) se alinham com esta ideia da obra enquanto um reflexo dos desejos, das ansiedades e das fantasias do sujeito, um vislumbre captável do seu inconsciente, e reforçando ainda a capacidade integrativa e organizadora do fazer artístico, bem como Vygotsky (1971), que reconhece na arte o seu valor de reorganização emocional, em que o símbolo, o objeto que é a pintura, elabora a passagem antes inarticulada entre inconsciente e consciente, delineando as suas arestas, contendo e fazendo sentido, uma maioria dos participantes apelando a esta ideia como um equilíbrio entre o corpo, o psicológico e o espírito. Uma questão não adereçada na revisão da literatura, mas que surgiu com preponderância em entrevista e por isso é importante ressaltar, diz respeito a este pormenor do encontro com o espiritual, em que pintar é disposto como uma aproximação ao sagrado, que permite procura e devoção a algo que oferece sentido e significado à existência, em última vista acabando por se entrelaçar com a ideia de equilíbrio e bem-estar cumprido através da pintura.

ELEMENTOS EXTERNOS ENQUANTO PROLONGAMENTO DO INTERNO E REORGANIZAÇÃO AFETIVA

Como esperado pela literatura, a experiência física e sensorial na pintura surgiu com preponderância nas narrativas dos participantes. Os materiais, elementos externos, tornam-se prolongamentos do que é interno, acedendo, pela sua natureza sensorial, a partes que escapam à verbalização. Neste sentido o corpo é instrumentalizado, não como objeto mas enquanto participante ativo que vive, em conjunto com a psique, a experiência interna e a experiência externa, libertando e concretizando-as num só objeto separado de si; por outras palavras, e apoiado pelas teorizações de Kramer (1971) e Weinfeld-Yehoudayan et al. (2024), o corpo sente e conta – através da e na pintura – a partir da transformação do imaterial em material. O fazer

artístico é percebido como um gesto natural que parte de pulsões e impulsos, como visto anteriormente, fenômeno que é facilitado pela liberdade e expressividade do momento, em que não existem regras pré-determinadas e o Eu se entrega ao que é irracional, espontâneo e inesperado, elementos que foram transversais em entrevista.

Os elementos que têm vindo a ser vistos, da função organizadora e integradora do fazer artístico, conjuntamente com esta liberdade e a participação ativa do Eu enquanto todo no processo, parecem ser questões conducentes dos processos de libertação emocional e catarse, em que a liberdade da forma permite criar a tensão entre (e integração de) forma e conteúdo mencionada por Vygotsky (1971) e Schnier (1960), e mais uma vez relacionando-se com o espaço potencial descrito por Winnicott (1971), esse local que é apenas do Eu, fora da existência quotidiana, em que realidade externa e mundo interno se tocam e cujo contexto possibilita a exploração livre e transformação de questões internamente vividas. Vários participantes referem esta passagem das suas experiências e emoções para a tela no ato de pintar; mediante as distintas representações que a pintura pode assumir (a sua forma) são elaborados conteúdos difíceis, anteriormente abstratos e intocados. Identicamente ao sofrimento e à dificuldade que muitas vezes pode suscitar dos processos psicoterapêuticos – e a partir dos quais se proporciona a elaboração e libertação das problemáticas –, também em entrevista se denotou que na pintura existe uma dinâmica semelhante, todavia para aqueles cuja maneira que encontram para se exprimirem, explorarem e conhecerem é através do não-verbal. Inclusive em análise surgem possíveis interpretações, como é caso de um dos participantes, que menciona o processo de criar camadas e preservar a humidade na pintura como parte da essência da sua obra. Pode subentender-se um simbolismo em que, por um lado, a humidade se liga ao elemento da água, da melancolia (tema emocional que surge com recorrência), e por outro lado, tal como na natureza, parece relacionar-se com a sobrevivência, o suprimento de uma necessidade básica e uma representação de crescimento, revelados aqui através da materialidade. Já a ideia de camadas e sobreposição pode ser encarado como um reflexo de um movimento também ele interno: tal como há um aprofundamento que vai da raiz do Eu (inconsciente) para a superfície da tela, exteriormente há um movimento físico idêntico na construção da obra. Estas ideias são igualmente fortemente sustentadas por Kramer (1971), que se interessou principalmente pelos aspetos que suscitam do processo artístico, através do uso dos materiais e dos aspetos físicos da pintura, e por Futterman Collier e Wayment (2021), para os quais a exteriorização em objeto permite a reorganização dos afetos.

O que se constatou em entrevista é que, para tal, há uma vivência de entrega e presença absolutas, em que a pintura adquire uma qualidade associativa: o Eu responde à pintura e ao momento a partir de um fluxo que é espontâneo e que está em contacto direto com o inconsciente, semelhantemente a processos de associação livre através da livre expressividade, como elaborado principalmente por Schnier (1960), Knafo (2002) e Naumburg (1974), onde o inconsciente se manifesta não em palavras, mas por imagens. Em entrevista o ato de pintar é descrito como algo fluído, que não obstante alguns elementos previamente pensados despoleta segundos, que nascem espontânea e irracionalmente dos anteriores. Isto vai de acordo com a ideia do aqui-e-agora terapêutico, que, à semelhança do que se descreve no psicodrama, constitui uma realidade *surplus* (Moreno e Fox, 1987, citado por Kushnir e Orkibi, 2021) – um prolongamento simbólico da experiência interna que ganha corpo e concretização física na tela, tornando visível o que antes existia apenas abstratamente.

Ademais, aquando deste processo “terminado” (isto é, quando a obra encontra o seu estado final), os participantes relatam sentimentos de alívio emocional, que parecem simbolizar a separação que se dá a partir do momento da materialização, também mencionada e muitas vezes assemelhada a ter um filho – algo que sai de si para fora, ganhando vida própria e tornando-se independente de si. Isto parece indicar a existência de processos emocionais e psíquicos subjacentes que permitem não só a concretização significativa como um corte executável e benéfico com o objeto; e em termos de transformação, se aquilo que é trabalhado é material interno, a separação e por vezes a própria reconstrução do objeto físico pode espelhar uma reorganização interior, em que se transforma o objeto interno através da experiência do pintar. Esta ideia de reorganização e transformação emocional é apoiada por Vygotsky (1971), encontrando também sentido nas teorizações de Kramer (1971) devido à tónica que coloca sobre a relação entre corpo, materiais e obra. Neste contexto, também a conjugação da realidade subjetiva com a objetiva surge frequentemente nas narrativas, uma aliança concretizada na pintura que poderá ser reveladora do processamento de conflitos internos resultantes da fricção entre as duas realidades no quotidiano, muitas vezes passando despercebidos no inconsciente. Isto torna o processamento emocional responsivo à pintura, o que será precedente da libertação emocional e catarse, tudo isto encontrando sustento nas ideias de Vygotsky (1971), que sublinha o valor subjetivo de toda a experiência da realidade; Winnicott (1971), que reconhece esta conciliação de realidades no fazer artístico; Moreno e Fox (1987, citado por Kushnir e Orkibi, 2021), que abordam a referida realidade *surplus* e a sua experiência simbólica nas artes expressivas; e Knafo (2002), quando fala da regressão a serviço do ego que acontece no

processo. Em conjunto, as ideias supracitadas ilustram, mediante literatura e as entrevistas conduzidas, a libertação, concretização, transformação e reintegração/ressignificação satisfeita no fazer artístico.

CONTEMPLAÇÃO REFLEXIVA, IDENTIDADE E RELAÇÃO EU-MUNDO-OUTRO – OBRA-ESPELHO, AUTORREVELAÇÃO E DIÁLOGO

Na apreciação das entrevistas, o que se observa é que, ao regressar à obra, o artista reencontra-se. A pintura devolve-lhe o olhar e transforma-se em espelho do seu interior, representando um reflexo simbólico, visível e tangível das camadas que compõem o que vai da raiz inconsciente à superfície do consciente. O Eu criador torna-se observador de si mesmo, confrontado com partes que antes lhe eram desconhecidas, agora materializadas e separadas de si, criando uma narrativa, em entrevista, de estranheza e distanciamento entre o Eu que criou a obra e o Eu que a observa terminada. A experiência de estranheza perante a própria criação é reveladora da distância que se instala entre sujeito e objeto, que é precisamente a distância simbólica que possibilita a leitura e o aprofundamento de si. Neste sentido, a obra atua igualmente como testemunho e registo do Eu, em que há descrição da obra como um diário de sentimentos, emoções e experiências. A pintura converte-se, assim, em linguagem autobiográfica, consolidação da memória e continuidade do Eu, paralela à continuidade entre obras. Por exemplo, a representação do Eu através da representação da natureza surge com preponderância nas narrativas: quando um dos participantes fala da inspiração retirada para o seu trabalho, aborda os anéis de crescimento que se podem observar num tronco cortado de uma árvore e como apelam a algo interno, porventura podendo ser delineada uma analogia simbólica, em que também as circunferências no trabalho podem representar uma incisão no Eu, no qual os seus próprios anéis de crescimento, a sua história, ficam visivelmente expostos. A obra permite uma camuflagem material que porventura poderá ser reflexo da representação, em conteúdo e forma, da própria natureza do Eu. Deste modo, dispõe-se como uma forma de consolidar e reintegrar em si as suas experiências, podendo ser observador da sua própria existência.

Estas ideias encontram fundamento em Kris (1952), que defende o fazer artístico na sua qualidade de espelho do interior do Eu, local em que pode viver as tensões inconscientes num contexto que é seguro, de simbolização, surgindo a possibilidade de integração e *insight*; também para ele, o artista torna-se explorador e aquele que se submete a ser explorado. Aquilo que em primeira vista pode ser entendido como uma leitura estética torna-se um processo de autoanálise, um diálogo interno entre Eu e obra, entre o que se vê, objetivamente, e o que se

encontra, subjetivamente, este último ponto encontrando sustento na perspectiva Gestalt de Arnheim (1974), em que a obra se dispõe enquanto um todo inseparável a ser contemplado e no qual o pensamento visual se dispõe como algo de complexo e estruturado, levando à possibilidade de uma comunicação íntima entre Eu e objeto.

Ademais, a obra espelha por extensão a relação com o mundo e com o Outro. Ao ser um objeto partilhável, deixa de pertencer apenas ao Eu e passa a ser alvo da subjetividade e leitura também do outro, um lugar de encontro e reconhecimento. O Outro valida, devolve e por vezes revela sentidos e perspectivas despercebidas. Em entrevista chega a existir menção do ego neste contexto, o que pode indicar que o Outro tem um papel, através da pintura, em criar a harmonia entre a realidade externa e os desejos e as pulsões do Eu (isto é, a sua realidade subjetiva). Neste gesto de entrega, a obra fala pelo Eu. Curiosamente, o papel do Outro foi um elemento encontrado nas narrativas dos entrevistados que não foi antecipado pela literatura contemplada, constituindo um importante contributo intersubjetivo que reforça a importância deste estudo. A contemplação, portanto, não surge como fim do processo artístico; a obra, enquanto processo interno, continua a viver simbolicamente dentro do Eu e, se assim o quiser, perante o seu olhar. Poder-se-á dizer que é a concretização física do espaço potencial (Winnicott, 1971), feita permanente, à qual o Eu pode sempre retornar para dialogar – diálogo este entre o interno e o externo, o visível e o invisível, o Eu e o Outro.

CONCLUSÃO/APRECIACÕES FINAIS

Este estudo demonstra que, mesmo quando a prática de pintar não está circunscrita num processo psicoterapêutico, ainda assim prova ter benefícios inestimáveis para o próprio a nível do seu bem-estar, de equilíbrio e sentido da sua existência, do entendimento do seu mundo interno, da sua relação com o mundo exterior e das trocas dinâmicas entre todos estes pontos. Os resultados encontram forte sustento na literatura e na psicologia clínica, assimilando o fazer artístico como um espaço de simbolização e reorganização afetiva que permite o aprofundamento do Eu. Pormenorizadamente, a pintura livre e expressiva demonstra-se um caminho excecional de acesso ao inconsciente e às experiências emocionais e psíquicas mais difíceis de serem expressas verbalmente, alinhando-se com técnicas psicoterapeutas projetivas e das terapias expressivas. O envolvimento do corpo em especial tem um papel preponderante, convidando o Eu enquanto todo a participar na atividade terapêutica e explorar-se a nível sensorial, emocional e cognitivo. A externalização do que é interno e a sua concretização em

objeto físico abre inúmeras portas de análise e transformação – não se limitando a um mero intuito (ainda que benéfico por si só) de exprimir, reconstrói simbolicamente uma experiência abstrata e interna, transformando-a simultaneamente em algo de novo e de muito próprio. Estas conclusões dispõem a pintura enquanto instrumento de intervenção, dentro e fora das salas designadamente terapêuticas, envolvendo o Eu ainda mais ativamente nos processos terapêuticos e unindo corpo, emoção e pensamento. Prova-se um método especialmente importante perante bloqueios e dificuldades na expressão verbal, facilitando a elaboração, simbolização e reorganização/integração emocional. O papel do olhar do Outro acrescenta esta dimensão intersubjetiva mencionada, facilitando a abertura do Eu, tornando até possível que o Outro faça parte dos processos de compreensão e aprofundamento do Eu de maneira relativamente indireta (e portanto, não tão invasiva como por vezes pode ser sentido verbalmente) e proporcionando ainda validação e reconhecimento.

Apesar de o uso de uma amostra não-clínica, na qual os participantes têm uma relação de longa-data com a pintura, ser um benefício para explorar para além dos contextos clínicos e com um grupo-alvo cuja experiência artística se encontra bem sedimentada nas suas vidas, isto também se pode destacar como uma das limitações deste estudo – impossibilita em parte a generalização a outros contextos, clínicos ou de produção artística não profissional, pelo que estudos futuros com outras amostras podem demonstrar-se relevantes. Outro ponto que poderá ter representado uma limitação terá sido a duração das entrevistas, com um limite pensado de uma hora devido às restrições de tempo a nível de transcrição e análise. Isto poderá ter constringido a profundidade que se poderia outrora alcançar com entrevistas mais longas ou com mais do que um momento de entrevista. Não só, parte destas entrevistas terem sido realizadas em formato remoto, em vez de presencialmente, poderá ter afetado esta mesma profundidade. Futuramente seria de valor explorar estes aspetos, ser mais bem aprofundada a dimensão corporal e sensorial no fazer artístico, que se comprovou uma componente rica neste estudo, e também a exploração deste olhar do Outro na construção de sentido e validação do Eu. Não obstante neste trabalho os fatores contextuais não serem propriamente objeto de estudo, trata-se de um ponto importante para a discussão e sugestão de estudos futuros. Existe uma interação dinâmica entre questões internas – como funcionamento, autoconceito e estado de humor – e influências externas, nomeadamente aquando da contemplação da obra e as críticas ou julgamentos que lhe são dirigidas. Aprofundar esta relação poderá permitir compreender em que medida a autoanálise e o aprofundamento emocional partilham as mesmas componentes de

influência exterior que o fazer artístico, interlaçando-as, uma vez mais, na base do desenvolvimento do Eu.

Como Vygotsky (1971) o coloca, a agilidade mental do ser humano para criar realidades através da imaginação e da sua estimada criatura, a fantasia, é aquilo que o distingue da restante natureza – e o que é arte, do que se trata a pintura livre e expressiva, senão de novas realidades que encontram expressão transformando-se em objetos externos, palpáveis, no processo de elaboração da emoção até que esta encontre forma em carne e osso (ou neste caso, tinta e tela)? Há coisas passadas para a pintura que são simbólicas de quem a cria, representando o desconhecido que, aos poucos, se vai deixando tocar e conhecer. A relação entre a arte e a psicologia tem vindo a evoluir, morosamente mas com firmeza, até aos dias de hoje, em que porventura se demonstra uma aliança mais necessária do que nunca: numa sociedade que se desliga progressivamente da sua relação com o próprio corpo, cortando cada vez mais com as atividades que requerem tempo e cuidado e procurando como extensão do Eu psicológico objetos tecnológicos, as artes expressivas podem muito bem afigurar-se o elo que nos mantém unidos connosco mesmos e, por extensão, com os outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. University of California Press.
- Blatner, A. (1991). Theoretical principles underlying creative arts therapies. *The Arts in Psychotherapy*, 18(5), 405–409.
[https://doi.org/10.1016/0197-4556\(91\)90052-C](https://doi.org/10.1016/0197-4556(91)90052-C)
- Diliberto-Macaluso, K. A., & Stubblefield, B. L. (2015). The use of painting for short-term mood and arousal improvement. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 9(3).
<https://doi.org/10.1037/a0039237>
- Freud, S. (1908). *The relation of the poet to daydreaming*. Em Harrison, J., Wood, J. & Gaiger, D. (Eds.), *20th century theories of art*. Manchester University Press.
- Futterman Collier, A., & Wayment, H. A. (2021). Enhancing and explaining art-making for mood-repair: The benefits of positive growth-oriented instructions and quiet ego contemplation. *Psychology of aesthetics, creativity, and the arts*, 15(2).

<https://doi.org/10.1037/aca0000286>

González Rey, F. (2018). Vygotsky's "The psychology of art": A foundational and still unexplored text. *Estudos de Psicologia (Campinas)*, 35(4), 339-350.

<https://doi.org/10.1590/1982-02752018000400002>

Jacobsen, T. (2006). Bridging the arts and sciences: A framework for the psychology of aesthetics. *Leonardo*, 39(2), 155-162.

<https://doi.org/10.1162/leon.2006.39.2.155>

Knafo, D. (2002). Revisiting ernst kris's concept of regression in the service of the ego in art. *Psychoanalytic Psychology*, 19(1), 24-49.

<https://doi.org/10.1037/0736-9735.19.1.24>

Kramer, E. (1971). *Art as therapy with children*. Schocken.

Kris, E. (1952). *Psychoanalytic explorations in art*. International Universities Press.

Kris, E. (1957). *Phantasy-making and art*. Em Harrison, J., Wood, J. & Gaiger, D. (Eds.), *20th century theories of art*. Manchester University Press.

Kushnir, T., & Orkibi, H. (2021). Concretization as a mechanism of change in psychodrama: Procedures and benefits. *Frontiers in Psychology*, 12.

<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.633069>

Leder, H., Belke, B., Oeberst, A., & Augustin, D. (2004). A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. *British Journal of Psychology*, 95(4), 489-508.

<https://doi.org/10.1348/0007126042369811>

Lispector, C. (2000). *A paixão segundo G.H.* Lisboa: Relógio D'Água.

Lispector, C. (2013). *O artista perfeito*. Em *A descoberta do mundo*. Lisboa: Relógio D'Água.

Naumburg, M. (1974). *An introduction to art therapy: Studies of the free art expression of behavior problem children and adolescents*. Teachers College Press.

Pietkiewicz, I., & Smith, J.A. (2012). Praktyczny przewodnik interpretacyjnej analizy fenomenologicznej w badaniach jakościowych w psychologii. *Czasopismo Psychologiczne*, 18(2), 361-369.

Phillips, D., Norman, J., & Beers, A. (2010). Fechner's aesthetics revisited. *Seeing and Perceiving*, 23(3), 263-271.

<https://doi.org/10.1163/187847510x516412>

Rilke, R. M. (2016). *Letters to a young poet*. London: Penguin Books.

Schnier, J. (1960). Free association and ego function in creativity: A study of content and form in art. *American Imago*, 17(1), 61-74.

<http://www.jstor.org/stable/26301679>

Smith, J. A., Larkin, M., & Flowers, P. (2009). *Interpretative phenomenological analysis: Theory, method and research*. SAGE.

Vygotsky, L. S. (1971). *The psychology of art*. MIT Press.

Weinfeld-Yehoudayan, A., Czamanski-Cohen, J., Cohen, M., & Weihs, K. L. (2024). A theoretical model of emotional processing in visual artmaking and art therapy. *The Arts in Psychotherapy*, 90.

<https://doi.org/10.1016/j.aip.2024.102196>

Winnicott, D. W. (1971). *Playing and reality*. Tavistock Publications Ltd.

ANEXOS

Anexo 1 – Consentimento informado

CONSENTIMENTO INFORMADO

Peço que leia com atenção o seguinte documento. Se lhe surgirem dúvidas, sinta-se à vontade para as colocar. Após leitura, caso concorde com as informações descritas e aceite participar, no final da folha terá um espaço onde colocar o seu nome e a sua assinatura. Muito obrigada pela sua participação.

O meu nome é Margarida Almeida Maldonado e sou estudante no Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida (ISPA), localizado em Lisboa. Estou a realizar a minha dissertação no âmbito da satisfação do 2º ciclo do Mestrado em Psicologia Clínica, sob a orientação do Prof.º Dr.º António José César de Almeida Gonzalez e coorientação da Prof.ª Dr.ª Teresa Almeida Rocha.

O estudo em que é convidado(a) participar tem por objetivo aprofundar sobre as experiências subjetivas de pintores na sua prática livre e expressiva de pintura e na

contemplação reflexiva das próprias obras, de maneira a explorar os aspetos de natureza emocional e psicológica envolvidos. Para tal, o procedimento consistirá numa entrevista (presencial ou em modalidade *online*, caso se aplique), com uma duração estimada de entre 40 a 60 minutos. Os principais tópicos a abordar englobam os momentos que antecedem, acompanham e procedem o ato de pintar. Ao assinar este documento, concorda que a entrevista seja gravada por áudio para posterior transcrição do seu conteúdo.

A sua participação é voluntária, pelo que se pode retirar, interromper a entrevista ou recusar-se a responder a perguntas colocadas a qualquer momento, se assim o desejar. Os dados desta entrevista serão geridos confidencialmente e será garantido o anonimato, querendo isto dizer que as entrevistas serão codificadas (não serão identificadas com o seu nome nem será prestada qualquer informação adicional que permita a sua identificação), o seu conteúdo será salvaguardado com a devida privacidade e terá exclusivamente fins académicos e científicos.

Ademais, não são identificados riscos ou danos diretos causados por esta investigação, no entanto poderão surgir emoções mais difíceis ao falar sobre as suas experiências. Estima-se ainda a possibilidade de benefícios para o participante, na medida em que poderá refletir sobre a sua prática artística num espaço seguro, onde poderá falar abertamente sobre as suas experiências emocionais.

Em caso de futuramente ter questões ou comentários, estou ao seu dispor: magslvrs@gmail.com

Declara que leu e compreendeu as informações acima descritas, teve a oportunidade de colocar as suas dúvidas e concorda participar neste estudo:

Nome: _____

Assinatura: _____

Data: _____

Anexo 2 – Guião da entrevista

Queria começar por contextualizar um pouco a sua prática artística.

- Há quanto tempo pinta e com que frequência?
- Que papel tem a pintura na sua vida?

- Que motivações encontra para pintar? Certamente poderá encontrar muitas e diferentes, peço-lhe que me refira todas as que lhe surgirem.
- (Responda apenas se lhe fizer sentido) Como se descreveria como pintor(a)?
- Onde e quando é que pinta? Em que contextos? Em que momentos?
 - Descreva-me, o mais detalhadamente possível, as suas rotinas (ou falta delas).

Queria agora aproximar-me do ato criativo / expressivo em si, que é o meu principal tema de interesse.

- Pode descrever-me os momentos antes do ato criativo? Que elementos surgem? (sentimentos / emoções / imagens / ideias / memórias / etc.)
- Pode descrever-me como é a experiência do ato criativo em si? Ou “a experiência de pintar”? (ou seja, independentemente do conteúdo / tema / obra, fale-me do que há em comum no ato de pintar qualquer obra)
- Que sentimentos / emoções / imagens / ideias / memórias / etc. surgem ou podem surgir?
- Como “vai sendo” o processo? Ou seja, o tempo que decorre entre iniciar e terminar? O que vai surgindo, internamente? (sentimentos / emoções / imagens / ideias / memórias / etc.)
- Por fim, quando finaliza a obra: como sabe que terminou?
- Como descreveria a diferença entre o que sente enquanto pinta e o que sente quando observa o trabalho terminado?
- O que surge na relação com a obra?
- Há transformações ao longo do tempo?
- Nos casos em que se separa da obra (vende, oferece, ela desaparece por algum motivo, etc.), o que surge? (sentimentos / emoções / imagens / ideias / memórias / etc.)
- Última questão: como relaciona a pintura, ou o ato de pintar, com o seu bem-estar?

Há outro tema/assunto que lhe pareça pertinente em relação a este tema?

Anexo 3 – Transcrições das entrevistas

Entrevista A

Margarida: Quero começar por agradecer ter disponibilizado o seu tempo e também concordar com a gravação da entrevista. Primeiro, eu queria começar por contextualizar um bocadinho a

sua prática artística. Queria perguntar, há quanto tempo é que pinta, com que frequência é que pinta?

A: Eu acho que essa essa resposta tem várias camadas. Para já, desenho desde criança e por volta aí dos 12/14 ganho uma consciência de que poderia fazer isto profissionalmente. A minha ambição sempre foi ser um desenhador de animação. Eu queria fazer filmes de desenhos animados. Depois comecei a pensar que era muito complexo. As condições não seriam as ideais quando és adolescente, para fazer isso...hoje até seriam, mas à época não eram, comecei a fazer banda desenhada e sempre me interessou a ideia do movimento. Depois o meu pai acaba por me dizer que um desenho só por si, obviamente contém, para mim “obviamente” hoje, contém movimento e comecei a produzir coisas. Sempre, comecei sempre a produzir até hoje coisas, sendo que há um período em que eu faço uma opção que é ser designer gráfico e a produção dita artística neste campo é bastante mais reduzida, mas ela foi sempre contínua. E depois por volta ali de 2005 eu faço uma exposição [REDACTED], um trabalho de pintura de escala monumental, e ganho uma consciência de que estou num beco sem saída, aquilo não pode ser...eu percebo que aquilo que eu vou fazer para a frente não pode ser, porque me põe num contexto muito amador, ainda não era essa...e então volto a me inscrever na escola. Vou para o Arco e depois tudo se começa a transformar de uma forma muito mais profissional, até agora.

Margarida: Então já vem mesmo desde muito de trás, desde a sua infância. Qual é que diria que é o papel da pintura na sua vida?

A: Bom, fazendo uma piada com o cinema, é o papel principal.

Margarida: É uma boa descrição.

A: Sim, é o papel principal. Sim, tudo, na verdade, muito da minha vida, tudo funciona à base do que é visual. Costumo dizer isto a brincar, mas não é brincar, que é o meu conforto é visual, mesmo o espaço onde eu me rodeio, quer que seja a minha casa ou outra coisa qualquer, mas sobretudo na minha casa, tudo tem de ter uma determinada lógica visual, senão eu não tenho conforto. Pronto, fazendo uma piada, eu prefiro uma cadeira incómoda, mas bonita.

Margarida: Ok...e que motivações é que encontra para pintar? Acredito que exista várias motivações. Pode escrever-me o mais diverso que quiser.

A: Eu tenho...os meus assuntos são internos, são coisas pessoais. Eu arranjei foi uma imagem que é a natureza, para refletir isso, mas não sou aquilo que se chama um artista ou um pintor, eu não acho que seja um pintor sequer, sou um homem do desenho. Eu não sou um naturalista. Porque interessam-me questões que têm a ver com a melancolia, com a claustrofobia, com o

isolamento. São estas questões que são questões minhas... e então eu transformo isso numa ideia de paisagem. Não há o tema da paisagem, às vezes acabo por entrar em exposições cujo tema é a paisagem, mas explico sempre que a atitude não é uma atitude naturalista, não é? Não sei se tu conheces o trabalho, e vou só fazer o paralelismo só para veres, o trabalho da Cindy Sharman, é uma fotógrafa, e ela autorrepresenta-se, mas ela não faz autorretrato. Claro que há exposições de autorretrato e os curadores podendo colocam um trabalho da Cindy Sharman, e eu digo podendo é porque se o trabalho está disponível, porque se lhe forem pedir a ela, ela não vai deixar, porque ela diz “Eu não faço autorretrato. Eu crio personagens.” Estás a ver, percebes a relação? Portanto, era por isso que eu te digo, não sou pintor da paisagem, é outra coisa.

Margarida: É uma representação, mas não é propriamente uma representação...

A: No limite, é uma camuflagem. No limite.

Margarida: Hmhm. Exato. Ok...e, se se sentir confortável em responder a isto: como é que encontrou essa ligação ou essa representação através da natureza?

A: Se tiveres acesso, eu não sei se te consigo ajudar...mas se tiveres acesso à exposição que fiz ████ em 2005...?

Margarida: Eu penso que sim.

A: Consegues? Ótimo. Se tu tiveres acesso a essas imagens, vais perceber que isso não estava lá, não tem nada a ver. E essa representação era literal. Tu vais encontrar, são figuras humanas...claramente deprimidas. O que eu percebi é que isso não era pelo confronto, pela violência das imagens, isso não era a maneira de comunicar, isso era uma maneira de levar as pessoas a fechar os olhos e a não querer ver, e isso não me interessava nada. E então fui, e como também tenho uma infância passada em sintra, eu fui convergindo coisas e esta seria a maneira de passar aquilo que que gostaria sem...não estou nada interessado em incomodar as pessoas. Eu não quero fazer uma arte de choque, nem violenta, isso não me interessa nada, nem sequer acredito que isso seja uma boa arte, acho que isso é um caminho fácil. Então descobri através da natureza essa subtileza de ir passando estas coisas que interessam.

Margarida: Hmhm...é engraçado dizer subtileza porque eu estava mesmo a pensar nessa palavra enquanto me estava a descrever isso.

A: Pois, sim.

Margarida: Esta pergunta aqui, quero que me responda apenas se lhe fizer sentido. Como é que se descreveria enquanto pintor?

A: Isso é muito complicado.

Margarida: Acredito que sim.

A: É complicado para já porque nunca pensei nisso, depois, não acho que haja uma só resposta...mas, eu diria que sou um produtor compulsivo...e obstinado.

Margarida: Ok, está ótimo...obrigada. Onde e quando é que pinta? Em que contextos, em que momentos do dia...?

A: Não tenho regras; dito isto, vou-me contrariar agora. Eu não tenho esse tipo de regras. Eu trabalho todos os dias. Começo cedo, gosto de me levantar cedo e começo cedo a trabalhar. O espaço não é o mais importante. Eu tendo as condições...quando eu digo isto é, tendo o material certo para trabalhar, posso trabalhar em qualquer lado, e até com público a assistir.

Margarida: Entra na sua bolha.

A: Sim, não, nada me tira o foco daquilo que eu estou a fazer, sendo que, eu não sou aquela pessoa que se corta com o mundo, eu percebo o que se está a passar à minha volta, mas arranja um mecanismo para isso não interferir, mas claro que se as pessoas falarem comigo eu falo com elas, se houver uma tragédia, se eu puder ajudar, eu ajudo. Eu não fico ali nessa...não há bem uma bolha, não há bem uma bolha. Há é um foco, estou a fazer aquilo, pronto, e consigo entrar e sair desse sistema. Portanto, é aquela coisa que eu acho que provavelmente define todos os artistas ou todos os criadores, que é aquela capacidade de entrar numa, num momento de esquizofrenia, mas saber entrar e sair. Nunca ficar preso nisso.

Margarida: Não se perder nessa realidade...

A: Exatamente.

Margarida: Ok. Então, diria que que não tem uma rotina, propriamente?

A: Eu acho que não tenho uma rotina propriamente porque não sou escravo dela, mas ela vai acontecendo naturalmente. Eu começo a trabalhar efetivamente de manhã muito cedo, mas se eu tiver de ir fazer outra coisa muito cedo, vou fazer outra coisa cedo, isso não...

Margarida: É flexível.

A: Sim, quer dizer, não interfere rigorosamente...aliás, hoje fiz muito pouco, não é? Não interfere, não interfere assim tanto. Agora, de facto eu tenho uma atividade regular diária. Posso fazer muito, posso só fazer aquilo, posso fazer...mas acabo sempre por todos os dias fazer.

Margarida: Então agora, este foi assim um momento de contextualizar um bocadinho a sua prática. Queria aproximar-me um bocadinho mais do ato criativo e expressivo em si, que é mais o meu principal tema de interesse. Poderia descrever-me os momentos antes do ato criativo, ou seja, que elementos é que surgem e quando eu digo elementos, falo de sentimentos, emoções, memórias, imagens, ideias...o que lhe vier.

A: Bom, esta é a parte mais difícil de começar por responder, porque também é mais intuitiva. Para te dizer a verdade, eu não tenho uma consciência muito grande dessas coisas, não é nada que eu tenha planeado. Eu não sou aquele tipo de pessoa que “Ah, estou deprimido, vou fazer um desenho assim” ou “Estou feliz, vou fazer um desenho assado”, as coisas são muito contínuas. E é muito difícil estar a esmiuçar as coisas. Eu frequentemente represento caveiras no meu trabalho e isso tem um significado muito pouco teatrico ou gótico, quer dizer, as pessoas que são góticas adoram obviamente, eu percebo, eu também gosto. Entendo isso perfeitamente, mas não, a intenção não é essa, a intenção é...como uma ideia, estar sempre a representar questões internas. Que não oscilantes, são permanentes. Eu tenho sempre este estado permanente de emoção...e a caveira interessa-me do ponto de vista da...vou-lhe chamar objeto...que é uma caixa, para mim é uma caixa, que contém o teu cérebro e ao conter o teu cérebro, contém tudo o que tu és, então há ali uma representação que não tem nada a ver com a ideia de morte. Tem a ver com a ideia de quem tu és.

Margarida: Quase como o oposto, tem a ideia de vida neste caso.

A: Sim, sim. Contém o que tu és. E isso não é verdadeiramente planeado. Eu não tenho assuntos ou mensagens que quero elaborar para comunicar. E há uma razão para não as ter, porque paralelamente eu sou designer gráfico, eu trabalho a plantar. Tudo o que eu tenho que fazer tem que ter uma intenção, tem que ter uma forma de comunicação, tem que ter uma mensagem lá, e então o meu lado artístico é exatamente, é meramente intuitivo...

Margarida: Liberta esse controlo que tem de ter noutra área...?

A: Eu nem sei se é libertação, é só simplesmente, é outro lado, não é? Imagina o disco de vinil, há o lado A e o lado B, portanto, é só o outro lado. E então...isto, como gosto imenso de música, há discos de vinil que não tem o lado A nem o lado B, têm ambos lado A, são definidos dessa maneira. Neste caso, eu acho que se tivesse que fazer essa piada com o disco, são dois lados As, e eu não tenho nada dessas...eu não elaboro uma pintura, na realidade, ou um desenho, eu começo um desenho sem qualquer ideia do que é que vai acontecer. Não sei se tu viste aquela entrevista que te mandei da Emília Ferreira?

Margarida: Eu penso que na altura cheguei a ver, sim.

A: Sim, em que de facto, eu digo isto, e isto é mesmo verdade, o desenho é que manda e eu obedeco. À medida que o desenho vai crescendo, logo assim nos primeiros momentos, é que, parece-me que ele é que me vai conduzindo, aquilo que vai acontecer...e eu nunca contrarrio nada, porque como não tenho nenhuma intenção forte de comunicar seja o que for, deixo depois fluir à vontade. E acontece muitas vezes que eu desenho como se estivesse a escrever um livro, querendo eu dizer com isto que às vezes tenho uma página cheia, não vou agora chamar folha de desenho, tenho uma página cheia e tenho necessidade de acrescentar outra e outra e outra. E o desenho vai-se modelando, sem qualquer intenção de como é que ele vai acabar. Há uma altura que eu percebo que ele acabou, mas...isso não é planeado, nunca é planeado.

Margarida: Ok. Esta pergunta que eu vou fazer no fundo vai-se encaixar um bocadinho com aquilo que me está a dizer agora, penso eu, que é descrever-me a experiência do lado criativo em si, ou seja, a experiência de pintar, independentemente de conteúdos ou temas ou obra que esteja a fazer, o que surge?

A: Eu talvez possa desmistificar algumas ideias que as pessoas têm sobre isso e...a experiência é...é *sempre* dolorosa. Não há prazer no sentido do entretenimento, da descontração, isso não existe. Pode existir para algumas pessoas, eu por exemplo não acredito na arteterapia, eu acredito que a prática artística pode ser terapêutica; a arte é uma coisa muito mais profunda. E ela é sempre desgastante. E chego a ficar fisicamente desgastado porque, a intenção que ponho, a atenção que ponho, é de facto uma coisa muito, muito severa para mim. Sou eu que escolho, mas é a única maneira que tenho. É a única maneira que tenho. Portanto, não há nada de pacífico no processo, nada, não há nada de pacífico.

Margarida: E em termos aqui daqueles elementos que eu estava a falar há bocadinho, de sentimentos, emoções, ideias, imagens...durante o processo em si, estava-me a dizer um pouco que não tem um plano anteriormente, e quando começa, é quase como se tivesse, digamos, se percebi bem a ideia, a construir a história, mas nem sequer é uma coisa consciente, ela vai.se construindo...mas enquanto o está a fazer, o que é que surge ou pode surgir nessas alturas?

A: Eu assento-me sempre muito na forma visual das coisas, e a minha relação com o desenho é uma relação de ritmo e não de contar, seja o que for. As coisas estão lá, mas as coisas estão lá e manifestam-se de uma forma ritmada. Portanto, o que posso dizer é, por exemplo, se estou a fazer um trabalho, o trabalho começou a crescer e há uma zona que ficou muito densa em termos de informação visual, eu tenho que compensar de uma forma mais leve, ou vice versa, ou então

se esta está densa, vou pôr esta densa e vou pôr ainda mais densa ou às vezes vou até ao limite do preto. Então a minha cabeça está sempre a pensar em relações de composição. E no fim é que eu percebo que houve uma data de questões emocionais que me levaram àquele momento da composição, mas o meu exercício é muito mais de organização de espaço, de uma forma ritmada, do que propriamente “quero contar esta história”, porque aí seria um ilustrador, e isso não me faz sentido. Não tenho nada contra os ilustradores, eu próprio já fiz muita ilustração, mas é outra forma, é outra forma de pensamento.

Margarida: Ok, é quase como encontrar algum equilíbrio naquela tensão toda que há na forma.

A: E é a palavra certa. A palavra certa é exatamente a tensão...nem sempre o equilíbrio é fundamental; não deixa de ser outra forma de equilíbrio, mas olhar para um desenho e sentir que ele está em tensão, esse é de facto o caminho.

Margarida: Ganha vida.

A: Sim. É esse de facto o caminho, sim.

Margarida: Esta pergunta que eu ia fazer, penso que já me respondeu, era como é que vai sendo o processo, entre o iniciar e o terminar, acho que já me respondeu. Quando finaliza a obra, como é que sabe que terminou?

A: Eu sei que não a terminei. É a única coisa que eu sei. Eu posso contar uma história caricata, foi quando fiz a exposição, em 2020, no Museu [REDACTED], eu coloquei um desenho que já tinha colocado antes, coloquei-o na exposição e percebi que o desenho não estava bem. A vantagem, tu conheces o museu [REDACTED]? A vantagem do [REDACTED] é que à esquina tem uma loja de materiais artísticos e quando toda a gente já tinha acabado praticamente de montar a exposição, que estava à minha volta a ajudar-me e que estavam a sair, eu fui de repente e entrei dentro do museu. Eu sei que a obra nunca está acabada. Depois se tenho a oportunidade de acabar ou não, logo se vê.

Margarida: E esse momento em que percebe que não está terminado, é assim uma sensação abstrata...será que me consegue descrever?

A: Consigo, consigo. É uma enorme frustração quando chego ao sítio e estou prestes a mostrar ao público e eu sei que aquilo não está bem. É uma enorme frustração. Claro que também sei que as pessoas não vão ver. E também sei que se calhar 4 ou 5 dias depois, eu também já não estou a ver aquilo que estava a ver antes, e é por isso que elas nunca estão prontas. Elas

efetivamente só conseguem estar prontas, não porque eu quero, é quando eu tenho alguém que compra a obra, eu não posso ir à casa da pessoa (se puder até vou).

Margarida: Feliz ou infelizmente.

A: Portanto, sim, a única garantia que dou é que elas nunca estão prontas.

Margarida: Como é que descreveria aqui a diferença entre o que sente enquanto pinta e o que sente quando observa a obra terminada, ou no seu estado na medida possível, terminado.

A: Não sei muito bem se vou responder a isso, mas...eu preciso de uma distância muito grande para aceitar o meu trabalho, porque se eu não tiver essa distância, o trabalho está sempre num contínuo na minha cabeça, portanto, é aquela ideia de que nunca está terminado. Se houver uma distância muito grande, e quando eu digo uma distância muito grande, sei lá, 10 anos, o meu cérebro já não está ligado àquilo, eu consigo ver defeitos, consigo ver coisas que podia corrigir, mas já não tenho esse impulso de fazer a correção, é o que é, já está. E a maior parte deles se calhar já nem os vou ver. Mas a semana passada aconteceu uma coisa muito gira, eu a convite do [REDACTED] fui fazer uma litografia. A litografia basicamente é uma coisa muito próxima daquilo que eu realmente faço com o papel, só que vou desenhar em pedra e essa pedra depois vai permitir a reprodução do trabalho. Só que, ao reproduzir esse trabalho, o trabalho é invertido. Portanto...E quando eu começo a ver as provas do trabalho invertido, apercebo-me de que já não preciso daquela distância de anos, porque de facto o trabalho estava contrário. Eu já não o consigo ler da mesma maneira como autor. E isso foi a primeira vez que tive uma sensação tão instantânea da obra terminada, mas só porque não consegui lê-la, porque ela já não era minha, ela foi virada ao contrário...

Margarida: Já não faz o mesmo sentido...

A: Não faz o mesmo sentido... e eu achei isso muito curioso. E agora, antes de vir ter contigo, estava curiosamente a trabalhar, mas essas provas são, aquilo são tudo provas de teste. E eu disse, eu vou levar as provas todas, porque eu destas provas vou fazer originais, pronto, vou intervir em si. E já estava, já a sensação era outra, porque eu já estava a construir um original e já estava a precisar desse distanciamento e dessas coisas todas, portanto, já estava a voltar outra vez ao processo normal.

Margarida: Se calhar, se lhe fizer sentido, é um bocadinho como se quando entra um pouco mais as questões técnicas, digamos, há uma quebra naquele fluxo criativo em que tinha entrado...será isso?

A: Eu acho que não. Eu por acaso acho que não...é quando...foi um efeito de espelho, não é? Ela foi virada ao contrário, portanto o teu cérebro, não lê aquilo como teu. E tu comesças a ler como se fosse alguém que tivesse desenhado aquilo e tudo ficaste espetador. O espetador lê as coisas de uma maneira muito menos crítica, acho eu, não é, da pessoa que está a criar, é crítico na mesma, mas é diferente. Eu acho que o efeito foi esse, eu fiquei espetador do trabalho. Agora já não sou. Agora, neste momento, já não sou porque estou a desenhar em cima dele.

Margarida: Mas se calhar é um pouco aqui esta questão de que foi uma coisa interna, que saiu para a folha, ou seja qual for o meio, e passa quase a ser, como é um objeto externo, passa a fazer esse papel de observador. Muito curioso.

A: Exatamente, exatamente. Que é o que acontece quando eu tenho um intervalo de 10 anos sobre o meu trabalho, quer dizer, há uma data de relações que o tempo arrumou e já não é possível, então tu sabes que é teu, mas já és espetador.

Margarida: Sim...mesmo que não haja uma distância física com a obra há uma distância emocional de certa forma.

A: Sim, sim, claro.

Margarida: Esta pergunta, penso que já me foi respondendo um bocadinho, mas gostava de a colocar na mesma que é, o que é que surge na relação com a obra, ao longo do tempo?

A: *(Pausa)* Eu não sei se consigo responder a isso. O que é que surge? Porque a minha relação com as coisas é sempre muito...muito mais de perceber, deste ponto de partida, para onde é que eu vou para outro? E eu, eu acho que a relação que tenho é sempre muito específica e muito técnica, não é? Eu acho que eu, eu acho...eu acho que é isso, a relação que tenho com...depois há, quando faço as exposições, e as exposições são importantes para isto: é a possibilidade que eu tenho de ver um conjunto de obras e a relação que elas têm umas com as outras. Isso a maior parte das vezes, devo-te confessar que é bastante satisfatório, ver como é que tudo aquilo se encaixou e coisas que eu à partida achava que estava a fazer um desvio, quer dos aspetos formais ou dos aspetos técnicos, e quando alguém decide, às vezes decido eu, outras vezes pode ser melhor que seja uma pessoa exterior a decidir, decide “Vamos pôr este e este” e eu digo “Isso não tem nada a ver”. E depois quando vejo, as coisas acabam por...

Margarida: Entra em harmonia.

A: Sim, e isso é bastante satisfatório. Acho que isso é mesmo assim a festinha no ego que eu preciso.

Margarida: Hmhm. Especificamente, ainda um bocadinho dentro da mesma pergunta, mas especificamente em casos que se separa da obra, seja porque a vende, ou porque a possa ter perdido ou oferece...o que é que surge?

A: Não tenho qualquer relação afetiva com...nada. Eu faço...eu faço o trabalho para fora. Vender é ótimo, pelas razões que nós sabemos, não é, vender é ótimo mas, oferecer também, porque...é, a minha satisfação maior é, de facto, a pessoa gostou tanto ao ponto de gastar dinheiro, ao ponto de me pedir para ter, isso é ótimo e eu não tenho nenhuma relação com os objetos...eles estão todos feitos para mim. Portanto, se eu guardasse tudo o que é feito para mim, era uma chatice. Não tenho qualquer...não há um trabalho que diga, “Ah, eu quero muito ter este trabalho”...depois há, mais uma vez voltando a esta experiência do [REDACTED]. Há trabalhos, há um trabalho que estou a fazer nesta série...portanto, eu estou a fazer várias coisas em simultâneo, e provavelmente vai acontecer outra vez aquilo que eu te disse que é, se se fizer uma exposição de apresentação dos projetos que estou a fazer com eles, eles são todos diferentes, e eu acho que vou sentir essa alegria de ver tudo a cruzar-se e a bater certo. Aconteceu é que eu fiz uma peça de grandes dimensões, que até pedi ao centro de serigrafia para fazer uma versão mais reduzida para eu ter em casa. Mas a relação que eu quero ter aquilo em casa é muito diferente. Ela, ela é uma, ela entra ali entra a linguagem do desenho e do design gráfico. E eu pedi para fazer essa versão para eu ter em casa, não por uma razão de intimidade afetiva com a obra, é só porque eu acho que ela vai ficar muito bem na decoração da casa, honestamente.

Margarida: Estava aqui a pensar que se calhar o valor simbólico, digamos, da obra, lá está, não é essa questão afetiva entre si e a obra, mas...aquilo que acontece com ela, por exemplo, ao oferecer a alguém...quase um valor simbólico na relação. Não sei se me estou a fazer explicar muito bem. Faz-lhe sentido?

A: Sim, sim, estás, estás. Sim. No fundo, aquele desenho é de facto um símbolo da relação que eu tenho com a pessoa. Sim, sim, isso faz todo o sentido, mas não comigo e com a obra. Assim como com o comprador também. De uma forma geral, é uma coisa que está a mudar, mas até ao ano passado eu conhecia todos os compradores das minhas obras. A relação era tu cá tu lá. Pronto, não está a acontecer, ainda bem que não está a acontecer, porque é uma expansão das coisas. Então eu já não posso falar disso, porque eu já não sei o que é que a pessoa viu na obra, quem é a pessoa...

Margarida: Torna-se muito diferente.

A: Torna-se muito diferente, sim.

Margarida: A minha última questão é, como é que relaciona a pintura ou o ato de pintar com o seu bem-estar? E aqui eu penso que já me deu assim uma resposta que vai ser contra isto e é ok, não tem de estar relacionado.

A: Sim, não há bem-estar, não há bem-estar. Mas também se não o fizer, também não tenho bem-estar. Portanto, isto fazendo, dizendo isto a brincar, para não levar a sério, eu estou sempre mal. Mas é a minha escolha, mas é a minha escolha, não é? Não é uma imposição. Não...eu acho que se...há picos de bem-estar, há picos de entusiasmo, mas é só isso, mas é só isso.

Margarida: Uhum...

A: Agora...eu ficarei muito deprimido se não puder produzir, isso seguramente. Portanto eu não sei se não há também aqui um bem-estar afinal.

Margarida: Exato. Se calhar o bem-estar não surge tanto no momento em que está a pintar, porque é esse momento de tensão e em que surgem várias emoções que às vezes são mais difíceis, mas talvez o, não sei, diga-me se lhe faz sentido, o momento depois. Será que há assim um...quase um alívio...?

A: Eu acho que é possível que haja um alívio, eu despejo coisas para ali, não é. Sim. Pode haver um alívio. A questão é que eu estou sempre com a necessidade de despejar coisas.

Margarida: Acho que todos nós temos sempre essa necessidade, só que encontrou o seu meio perfeito para o fazer.

A: Eu acho que é isso, sim. Sim.

Margarida: E, já agora, têm, não me tem de dizer, mas tem consciência daquilo que despeja em algum ponto, seja antes, durante ou depois do ato, daquilo que está a despejar para a obra?

A: Em termos emocionais?

Margarida: Em termos emocionais, psicológicos...

A: Hum... Talvez, talvez tenha momentos de lucidez, sim, porque...fora desses momentos estou a ter uma relação de compositor, acho que estou a ter uma relação de como é que as coisas vão funcionar. Sim.

Margarida: Obrigada por responder. Há algum tema que não tenhamos tocado que ache que tenha pertinência...?

A: Não, não. Está tudo ótimo.

Margarida: Ok, vou só terminar aqui, obrigada.

Entrevista L1

Margarida: Queria começar por agradecer por ter concordado com a nossa conversa e também com a gravação. Se calhar podíamos começar por contextualizar um pouco a sua prática artística e perguntar há quanto tempo é que pinta, com que frequência?

L1: Ok então, eu pinto de forma recreativa basicamente desde os meus 19 anos. Foi nessa altura, um bocadinho aleatório até, que eu comecei a desenhar. Comecei pela parte do desenho, foi uma pessoa que já estava a fazer formação em artes plásticas nessa altura e quando viu um dos meus rabiscos numa folha pequenininha, um bloco disse-me que eu podia tentar explorar, pintar até em tela, não apenas em papel, para perceber um bocadinho se calhar o que é que eu ia sentir a partir daquilo, porque de alguma maneira, se calhar, identificava ali algumas coisas de um lado mais artístico, que podiam ser interessantes e desde essa altura vou alternando um pouco entre pintura, aguarela tem sido uma dedicação maior agora nos últimos anos, mas vou pintando entre acrílico, pintura a óleo e tudo mais. Fiz formação sim, mas coisas curtas. Portanto, primeiramente em 2001/2002 com uma senhora que fazia formações para pessoas de diferentes idades e, portanto, fazíamos formação não apenas dentro da pintura, mas também outras artes foram abordadas, inclusive a pintura em vidro, portanto, a fazer vitrais, pintura da parte da cerâmica também, entre outras. E nessa altura fiquei a gostar, achei que podia, de facto, vir a desenvolver, pelo menos ter como hobby, não como atividade profissional da minha vida, e a partir daí, pontualmente foram surgindo, nem todos os anos também como é óbvio, porque depois entrei na faculdade, fui para a área da psicologia, mas isto tem sido um contexto que eu volto com alguma frequência e que ao longo do tempo, sim, tem vindo a acompanhar.

Margarida: E com que frequência é que diria que pinta hoje em dia?

L1: A frequência com que eu pinto também vai depender um bocadinho dos desafios profissionais que eu vou tendo, mas se calhar assim num ano, se pensarmos em 12 meses, sou capaz de me dedicar, é um bocadinho também por foco, às vezes se calhar sou capaz de fazer uma dúzia de telas num ano, como por vezes posso pegar um bloco de...que eu gosto também de desenhar em blocos de folhas de aguarela, desenho de caneta de bico fino, normalmente caneta preta, e gosto de desenhar lá e posso se calhar fazer 20 desenhos que me pode dar um mês ou mês e meio às vezes e faço-os assim um bocadinho como se estivesse um bocado num

híper foco em que, de repente, a inspiração e a motivação vem, foi e...portanto, não sou muito, muito regular, mas tenho sempre contacto com este lado.

Margarida: Que papel é que diria que a pintura tem na sua vida?

L1: Tem um papel complementar e tem um papel muito também de relaxamento, ou seja, por um lado sinto que acaba, ou que até vou muitas das vezes ao encontro de outros lados de mim que na minha atividade profissional, que é muito diferente, não é, da pintura, mas vou a este outro lado mais expressivo, mais artístico, mais descontraído, mais criativo, vou a este lado criativo. De relaxamento, porque quando eu estou a pintar ou quando estou a desenhar, é um bocado...são sensações que me provocam um bem-estar enorme, que eu não vou buscar a mais sítio nenhum, a mais coisa nenhuma, é um prazer, e é um prazer mesmo muito específico que vem dali. É este o papel que tem na minha vida.

Margarida: É uma boa descrição. Que motivações é que encontra para pintar? Certamente que podem ser várias, pode-me descrever o mais diverso que quiser.

L1: Sim, ou seja, essas motivações vai depender também um pouco se eu estive em contacto mais com a arte, ou seja, se eu visito exposições, se estou a descobrir aqui um artista novo, se eu estou também a precisar mais, de certa forma, também descontrair um bocado mais e porque a parte profissional me ocupa muito tempo...as cores da natureza. Normalmente até algumas formas de esculturas, e não preciso de estar propriamente num sítio onde estejam algumas esculturas, ou seja, uma exposição de esculturas, porque para mim até alguma arquitetura, da rua, das cidades, que poderão ter algumas formas, sobretudo formas um bocadinho...a minha busca é, quando dou conta, é pelo diferente, algo que tenha uma abordagem diferente, algo que teve ali um processo criativo, não é, um bocadinho talvez pela engenharia...

Margarida: Algo que se destaca.

L1: Sim, pelas coisas nas cidades, nos jardins. Depois obviamente também me inspiro quando vou a exposições, não é, quando visito a arte, não é?

Margarida: Fica-se assim a respirar um bocadinho aquele ar artístico e dá vontade também de...

L1: Sim, sim. As cores captam-me muito a atenção, e as texturas. Muito. Quando é possível, muitas vezes não é, e eu também percebo porquê, mas quando é possível gosto de tocar na arte, ou seja, até mesmo se for um quadro, não é, mais uma vez quando é possível, ou seja, gosto de

sentir o relevo ou a textura que aquilo tem. Gosto de ver de perto, gosto de ver de mais de longe, gosto de apreciar...porque se veem coisas diferentes também, não é?

Margarida: É quase descobrir entre as camadas, não é que se vá lá mesmo entre as camadas, mas é diferente, é o sentir mesmo.

L1: Exatamente! É, sim.

Margarida: Ok, esta próxima pergunta, quero que me responda apenas se lhe fizer sentido: como é que se descreveria enquanto pintora?

L1: Não é muito simples, a pergunta.

Margarida: Não, é uma pergunta complexa, por isso é que lá está, só se lhe fizer sentido...

L1: Porque vai mais interior e tem que ir à procura de uma certa definição, não é, conceitos para me explicar...como é que eu me defino enquanto pintora...do espontâneo, da espontaneidade.

Margarida: Espontaneidade.

L1: Porque não sigo propriamente uma linha, porque também alterno em pintura, entre desenho...um bocadinho da espontaneidade e a criatividade. É isto.

Margarida: Ok...é uma boa resposta. Obrigada. Onde e quando é que pinta? Em que contextos, em que momentos do dia, disse-me que é assim um bocadinho, lá está, espontâneo. Não sei se tem rotina, lá está, também estava a dizer que é quando entra nesse fluxo criativo, digamos. Portanto acaba por não ter rotinas, se calhar...?

L1: Sim, não, não tenho, mas eu gosto mais de pintar ao fim da tarde, pinto na minha casa...já tive um espaço de casa onde efetivamente numa altura eu conseguia ter um canto mais estruturado mais para este lado artístico, tinha um cavalete, tinha as coisas mais amplas, os lápis, as tintas, essas coisas todas. Atualmente na minha casa não tenho isso, não está assim tão estruturado, mas gosto sobretudo do final do dia. Se possível, junto a uma janela com claridade, é onde eu me sinto a fazer isso, mas depois às vezes também sei lá, surge...mas não é tão comum, de manhã ou...na rua raramente o faço, em casa, no interior da casa.

Margarida: É mais no seu conforto, no seu espaço. Ok, então se calhar agora podíamos aproximar-nos mais do momento do ato criativo em si, que é mais o meu tema de interesse. Consegue descrever-me os momentos antes do ato criativo? Que elementos é que surgem? E

quando eu digo elementos, é assim neste sentido de sentimentos, emoções, imagens, ideias, pensamentos...

L1: Sim. Então, nem sempre eu, ou seja, de manhã posso não estar nesse período do dia a pensar, “Ok, eu daqui a bocado à tarde vou pintar, vou desenhar, vou...”, não, é mesmo momentâneo, pode ser até meia hora antes, 1 hora antes, algo do género. O que é que eu começo a sentir? Começo a sentir assim um género, um fluxo de bem-estar que vem assim no interior, com um bem-estar físico e psicológico, ou seja, a motivação vem de eu começar a sentir essas coisas físicas primeiro. Bem-estar, uma alegria...aquilo que é mais...aquilo que nós conseguimos encontrar de conceito, uma alegria, uma boa disposição, vem assim também, portanto, devo estar aqui com mais irrigação da dopamina no cérebro, portanto, também começo aqui a sentir um bocado mais estes processos e...e fico até se calhar fisicamente, isto pensando nas últimas vezes, fisicamente um bocadinho mais inquieta até, para que chegue esse momento. Ali a preparar as coisas, pôr ali água, os pincéis, as tintas à disposição, se quero ir para uma tela ou desenhar em folha...portanto, são coisas muito internas, mas de facto, mesmo próximas também daquele momento.

Margarida: O corpo começa a antecipar aquele momento expressivo.

L1: Sim, sim, porque também identifico fatores como: possivelmente já tenho uma série de coisas realizadas, porque primeiramente, ou seja, não sendo a minha vida interior principal, portanto, outras áreas da minha vida também têm que já estar ou eu sentir que tenho outras coisas feitas, dos meus outros papéis da vida, não sei quê, portanto ou seja, vou confluindo um pouco para esse momento, realização, de outros papéis, portanto, o final da tarde, a luz do dia ou o sol que está a entrar ali também. E isso vai-me dando então esse crescimento interno dessa vontade, dessa disposição, e a criatividade começa. Não tenho algo planeado, muitas das vezes, não é tipo “Já sei o que é que vou fazer”. Não, isso às vezes é ali.

Margarida: Ok...então agora ia pedir que me descrevesse a experiência do ato criativo em si, ou seja, a experiência do momento do pintar ou do desenhar. E novamente, que elementos é que surgem?

L1: Então, quando eu estou a pintar ou a desenhar tenho a sensação que alguns dos meus sentidos parece que bloqueiam o resto de estímulos daquilo que está à volta, de sons, barulho, ou seja, fico inteiramente dentro daquele lado de pintar.

Margarida: Entra um bocadinho naquela bolha...

L1: Entro um bocadinho...até podem estar-me a chamar ou isso, não é estarem-me a chamar há 5 ou 10 vezes e eu não ter percebido, mas se calhar umas 2 vezes iniciais, eu posso não ter...sim, fico um pouco dentro da bolha, com a expressão que me está a dizer. É difícil, a menos que seja algo muito drástico, de eu efetivamente ter que parar ali – quer dizer, já chegou a acontecer, tenho uma filha pequena e às vezes também há momentos ali que pronto, as interrupções ou as necessidades dela também vem ali –, mas é um pouco...é um pouco...sim, é uma espécie de uma bolha, transparente porque também estou atenta ao dia, e às vezes até pode ser um elemento ou uma cor da minha própria casa, de alguma coisa que me suscite, e é um acrescento a um elemento daquilo que eu estou a criar naquela altura, quer seja para pintura, quer seja para o desenho. Portanto, é um bocadinho isto, é tipo quase como um bloqueio de sentidos para a realidade exterior e o mergulho, digamos assim, na realidade interior, não é, é um pouco isto. São novamente boas sensações, é aquilo que corpo fica mais tranquilo, já estou no ato criativo, portanto o corpo acalma, mas está a fluir aquele bem-estar, aquela sensação de (suspira) de bem, de bem-estar, de equilíbrio, de alegria, de ou assim de uma coisa muito, muito interna, não é, obviamente estas coisas não são palpáveis, são só sentidas.

Margarida: Claro, claro, claro...mas também me parece, aqui pela forma como estava a descrever, diga-me se faz sentido, que, apesar de vir muito de uma realidade interior, também às vezes alimenta-se um bocadinho do exterior.

L1: Do exterior. Sim. Sim, também há fatores que me puxam obviamente, sim, não é um alheamento total do exterior. Não, acabo por conjugar essas duas realidades, sinto que por momentos tenho a sensação que estou só, não é, ali, mas se eu levantar a cabeça, se eu fizer uma certa pausa ou isso, às vezes até posso ir à busca – ou então não, quer dizer, não é sempre, sempre –, mas há assim, há um misto aqui de realidade exterior e interior, sim.

Margarida: Esta pergunta, penso que já me foi respondendo um pouco, mas se quiser acrescentar alguma coisa, que é, como é que vai sendo o processo? Ou seja, desde o momento em que inicia mesmo a pintura, o desenho, e o momento em que termina.

L1: Então. Estou numa espécie quase de clímax ao início, porque já tinha aqueles momentos iniciais de estar a sentir-me invadida, aqui até certamente as hormonas nessa altura, aqui as serotoninas e as dopaminas já assim em níveis altos, começo quase com uma espécie de clímax, ou seja, até eu fazer o primeiro traço ou até eu iniciar ali as primeiras...a primeira parte da tela ou da folha, eu diria 1/3 da folha, em que eu já vejo algo desse resultado, estou ali (sustém a respiração) num clímax e depois vai descendo gradualmente, isso vai sendo um processo depois

um bocadinho já mais de... não abrupto, mas um bocadinho mais por equilíbrio, ou seja, como se fosse uma linha, ainda muito positiva, ainda me sinto ali bastante equilibrada, mas depois uma coisa já mais linear. O final varia um bocadinho, porque vai de acordo se... aquilo que eu encontrei ou melhor, aquilo que eu fiz, se está um bocadinho aproximado com aquilo que eu tinha mais ou menos indo imaginando ao longo do que estava a criar, ou seja, se eu olho, tipo, “Gosto mesmo disto. Epá, está espetacular”, surpreende-me, ou seja, se o resultado me surpreende, atenção que eu nem sempre acabo, às vezes as obras são em diferentes momentos, diferentes dias, os desenhos nem tanto, normalmente vou do princípio ao fim, mas em tela não é tanto assim. Essa fase final do resultado é que varia, as emoções que eu sinto, portanto, esse processo não é sempre igual, também, é um pouco mais igual no desenho... na pintura, no acrílico, aguarela, depende, depende. Às vezes, porque a meio do processo até quase sei como é que aquilo vai ficar no fim, ou imagino, não é eu sei como vai ficar, é eu imagino uma determinada maneira e o resultado final, quando eu olho, não está de acordo com a expectativa que eu criei. E aí até posso sentir quase do género... valeu a pena o momento enquanto eu estive a criar, mas... tipo... um bocadinho desiludida, porque não, não foi isto que estava à espera que saísse.

Margarida: Não foi de encontro às expectativas, sim...

L1: Exato.

Margarida: É curioso colocar esse momento de clímax no início e não no final, realmente é quase como se aquilo que o corpo queria era mesmo sentar-se ali e criar, mais do que o resultado final, apesar de obviamente o resultado final acaba por impactar de alguma forma.

L1: É, é isso que me está a dizer, é verdade.

Margarida: Ok... quando finaliza a obra, como é que sabe que terminou?

L1: Ora...

Margarida: É uma pergunta difícil também...

L1: É, mas tem resposta! Ou seja, quando eu olho para a obra e sinto que não falta lá mais nada. Ou seja, também no desenho é um pouco diferente. No desenho, eu tenho mais a perceção e consigo, no momento, aquela hora ou daquelas horas que eu estive ali, de eu sentir que está mais acabado, mais concluído. Na tela nem sempre, mas... quando eu sinto que já não falta nada.

Margarida: Ok, é mais um *sentir* do que um *saber* talvez.

L1: É mais um sentir...é, é mais uma percepção: está harmonioso. Está acabado, não falta nada. Não preciso de preencher tudo, não tenho uma necessidade, como eu sei que há outros artistas que às vezes, há pessoas que é de um preenchimento para ir eu acho colmatando um bocadinho isso, que é tipo: “Se calhar ainda não está acabado, ainda podia pôr mais aqui ou pintar ali, ainda se nota a tela, ainda há aqui um pedaço de papel”, não, é se aquilo tudo está harmonioso, se aquilo faz sentido, se tem um fim, não é?

Margarida: Faz-me sentido, hmhm. Como é que descreveria a diferença entre o que sente enquanto pinta e o que sente depois, quando observa o trabalho terminado?

L1: (Pensa) Faça-me a pergunta de novo, faça-me a pergunta outra vez, sim.

Margarida: Como é que descreveria a diferença entre, basicamente, enquanto está a pintar, o que sente enquanto está a pintar, e depois quando observa o trabalho terminado.

L1: Ok, é um processo de construção. É um processo de construção, porque...sobretudo na pintura, há várias camadas. E eu até posso pintar por cima daquilo que eu já pintei, aquilo ia num determinado sentido, com determinadas cores, e...”Não, não está propriamente a ser harmonioso, não estou a gostar do que estou a ver”, e posso ir fazer, ou pintar por cima ou...até utilizar outros materiais. Eu, por exemplo, não é só a tinta que para mim faz a construção também de um quadro. Às vezes utilizo outras coisas diferentes até, já utilizei papel, rede, aparas dos lápis...não sei, outras coisas que às vezes possam estar à mão ou que eu olhei anteriormente e pensei, “Oh, isto fica para uma próxima pintura”, e vou guardando ali. Pronto ou seja, o resultado final pode ser bastante diferente do processo inicial ou da construção em que a obra estava a ser criada.

Margarida: Sim. No fundo também já me tinha respondido um bocadinho neste sentido quando estava a falar de haver esse prazer ou essa linha de bem-estar ao longo do processo e depois no final pode não coincidir com essa sensação que tinha inicialmente.

L1: Pode, pode...porque mesmo quando eu estou a criar, eu crio expectativas, não é, aquilo está a ser, “Estava a pensar, mas, ok, fiz mais por aqui e por ali, ah, que interessante”, mas no final, ficar só essa parte interessante do detalhe, não sei se ainda vai colocar aí alguma questão ou não relativamente a isto, que é na minha arte, naquilo que eu faço, há trabalhos que, após concluídos, me podem deixar satisfeita ou ir de encontro às expectativas só por uma parte, não pelo todo, isto também me acontece, está bem?

Margarida: Sim, no fundo, acho que vai um bocadinho de encontro à minha próxima pergunta, apesar de ser mais abrangente que é, o que é que surge na relação com a obra, por exemplo, há transformações ao longo do tempo...?

L1: Sim, até porque, por exemplo, se eu inicialmente até tinha sido uma obra pensada para eu fazer uma oferta a uma determinada pessoa. Isso tem fatores aí, tem algumas condicionantes, porque eu conheço a pessoa em particular, normalmente, e sei que de certa forma isso me condiciona aquilo que eu vou fazer, não é, sei que se calhar a pessoa não gosta demasiado de coisas abstratas, algo que esteja muito pouco perceptível porque é uma pessoa com menos capacidades de leitura também destas perceções e destas coisas criativas, ou seja, sim, o processo pode ser diferente e a transformação também pode ser diferente, eu posso pensar, ok, para esta pessoa se calhar tem que haver aqui elementos um bocadinho mais concretos da realidade, da natureza, de uma cidade ou isso, e às vezes aquilo, ainda assim, já me cheguei a frustrar porque ou isso me condicionou tanto, as características da pessoa e aquilo que eu ia fazer inicialmente, porque condiciona, porque eu não sou inteiramente criativa, porque é muito subjetivo, é uma arte de criar, é mesmo muito subjetivo, primeiramente aquilo que vai aqui no meu todo, aquilo que me evita, não é? Mas eu ter esse elemento de, se é para uma pessoa mais velha ou se é para alguém distante das artes ou isso sim, e posso e já cheguei a ficar frustrada no fim do meu trabalho. Ai sim.

Margarida: Deixa de ser só para si, não é?

L1: Sim. Ou seja, é quase inevitável nós não termos variáveis nem fatores externos ali a entrar no momento até, quer dizer, posso começar a ter uma dor de cabeça no entretanto, não é, acontece, mas até isso pode ser um fator, é meu, é interno, fisiológico, mas pode-me começar a condicionar também, não é, é um processo criativo. O meu corpo tem que ir focar-se também um pouco ali, não é, para além de estar quase na bolha não é...

Margarida: Sim, até porque é uma atividade em que o corpo participa muito, não é só a cabeça...a cabeça também faz parte do corpo, não é, mas pronto.

L1: Sim, sim, sim, é verdade, isto tudo. Para mim há o ato de criação é um todo como nós defendemos na psicologia. Isto não se dissocia, e há bocado quando até lhe expliquei os momentos antes, quando me colocou a pergunta, nos momentos antes de facto eu sinto fisicamente uma série de coisas, eu não só estou com vontade e isto não está só aqui, não é, é um bocadinho este elevador que anda para baixo e para cima, vai transportando aqui estas coisas todas, não é, projeta no nosso corpo aquilo que estamos a sentir, por isso...

Margarida: É verdade...e ainda assim um bocadinho dentro do contexto desta pergunta...já aconteceu, por exemplo, ver uma obra de forma diferente passado algum tempo ou, não ver o mesmo que viu inicialmente ou ver mais do que viu inicialmente quando a criou, não sei se me estou a fazer explicar muito bem.

L1: Eu acho que sim. A perceção não é, como é que eu a leio, a leitura que eu faço da obra. Já, já aconteceu? Já aconteceu, eu acho que sobretudo porque há 15/20 anos atrás, ainda assim tinha um pouco menos de conhecimento daquilo que eu tenho hoje em dia, não é, ou seja, mesmo na altura, agora eu se calhar olho para as minhas primeiras pinturas que eu fiz, e penso assim, “Ok...”, tenho um bocadinho mais de conhecimento e também de aprofundamento até de técnicas dentro das aguarelas e pintura acrílico e tudo mais. Ou seja, sim, vejo mais, vejo mais eu diria em profundidade da própria obra, e nos detalhes. Como eu dizia há bocado, os detalhes para mim são fundamentais, esta leitura se calhar um bocadinho mais artística das pessoas que têm estas sensibilidades mais....estas competências mais desenvolvidas, se calhar conseguem ir um bocadinho mais ao detalhe. É aí onde eu me fixo mais, embora a minha primeira leitura é sempre geral. Começo por observar, por observar e depois é que vou afunilando. É aquele momento quando eu começo a caminhar em direção mais próximo da obra, até ficar com ela onde me for permitido quase, a ter a visão desfocada, para perceber aqui uma série de coisas, as tais camadas, as coisas que foram colocadas ali e ou tipo de materiais e ou junção de tintas e perceber, sei lá outro tipo, pode ser aquilo que quisermos, quer dizer, e há artistas e já cheguei a até fazer coisas que na altura achei que teria sido uma asneira, mas hoje em dia é o que é, sei lá, mostrar tintas de óleo, mas não era o mesmo tom e depois coisas, enfim, mas...um bocadinho por aqui, não sei se respondi.

Margarida: Respondeu, respondeu, estava-me a fazer pensar que, quando estava a mencionar aqui esta parte dos detalhes, que acaba por ser também fora desta esfera do entendimento artístico, digamos, também diz muito o entendimento do outro, por exemplo, nós acabamos por aprofundar muito pelos pormenores, pelos detalhes que vamos conhecendo, e acho que a obra também acaba por refletir isso...Ok. Esta pergunta também entra um bocadinho em relação com o que estávamos a falar, que é nos casos em que separa da obra, porque oferece, porque vende, não sei se pronto se aplica, porque vende, porque até pode ser casos em que a destrói porque pinta algo por cima, desenha algo por cima e torna-se uma obra diferente. O que é que surge novamente neste sentido destes elementos de sentimentos, pensamentos, ideias, ...?

L1: Quando a obra sai do meu perímetro, digamos assim, quando efetivamente ela sai da minha casa, porque eu ofereci ou porque a vendi. Também há aqui duas situações, se eu a ofereci, mas

eu tenho contacto, consigo ir vendo de vez em quando, isto acontece, por exemplo, com algumas pessoas da família, não há um sentimento de perda da obra. Quando eu fiz a venda de algumas obras, já aconteceu...há um certo vazio, é verdade, porque vai-me parte de mim ali naquela obra, aí como mecanismo de defesa é afastar o pensamento imediato, “Ok foi, está, há de estar bem onde está”. É um mecanismo da defesa e depois compensação. Há de estar bem onde está, com quem está. Quer eu tenha sabido se era para aquela pessoa ou se alguém comprou para oferecer a uma terceira pessoa, portanto, há aqui de facto experiência ou alguns sentimentos de vazio e de perda, mas lá está, quando ela fica totalmente fora do meu alcance, defendo-me assim, quando eu tenho contacto, a possibilidade de a ver, não tenho sentimento de perda, quando eu a transformo, ela continua na minha posse – tranquilidade, harmonia, não sinto nada de especial nem de gigante ou...é assim, ou seja, gigante, o que é que eu queria dizer, se eu volto a sentir uma espécie de clímax porque eu estou a transformar aquela obra? Não necessariamente. Porque eu já estive ou com aquele papel ou com aquela tela na mão, não é inteiramente novidade, como seria pela primeira vez, porque novidade até é, porque às quando compramos uma boa parte das telas elas até vêm com plástico, vêm de certa forma protegidas, até esse momento isso é novidade. E isso para mim até rasgar o papel, o som do papel, pôr fora...ou seja, estou perante a coisa nova, não é? Um estímulo novo que se apresenta ali perante mim.

Margarida: Sim, até porque quando transforma, acho que continua a fazer parte da história da obra. Não desaparece.

L1: Sim, até porque também...a pergunta faz-me pensar se eu alguma vez transformei na totalidade, não tenho bem ideia. O que eu já fiz foi partes de uma tela, de as transformar, porque não gostava, de todo, por exemplo, ou porque não me fazia, não estava harmonioso, o corpo, o feitio, os desenhos que estavam ali naquela tela e, portanto, a transformação só de parte, a minha intervenção ser só em parte da obra.

Margarida: Ok...a minha última pergunta, também penso que já me respondeu, mas pode querer acrescentar alguma coisa. Como é que relaciona a pintura ou mesmo o ato de pintar ou desenhar com o seu bem-estar?

L1: De complementaridade. A arte, este lado artístico que eu fui desenvolvendo, fui percebendo, também com uma série aqui de interpretação e a psicologia também me deu isso, como um lado que me complementa. Não consigo dissociar isso já, sequer. Faz parte de mim, ou seja, eu até tenho algum ganho da parte artística, ganho no sentido de bem-estar, de...dessas

sensações boas, da energia, da criatividade, daquilo que surgiu ali e complementa-me até para este trabalho mais de introspeção, mais este trabalho ligado à área, à ciência psicológica, portanto, ou seja, é um complemento.

Margarida:

Ok, obrigada. Não sei se tem alguma coisa que ache que ainda seja pertinente abordar, que queira abordar...?

L1: Creio que não, acho que lhe fui respondendo e até fui fazendo aqui um encadeamento mesmo sem saber as suas perguntas.

Margarida: Foi ótimo, sim. Acabou por funcionar tudo, olhe, quase como um fluxo criativo também.

L1: Ah, que bom.

Entrevista L2

Margarida: Queria começar por agradecer por ter concordado com esta conversa e também por concordar com a gravação. Se calhar começávamos por contextualizar um pouco a sua prática artística e pronto, já estivemos a ver bastante o seu trabalho, mas perguntar há quanto tempo é que pinta precisamente e com que frequência, hoje em dia?

L2: Olha, vamos então começar pelo princípio, na sequência da visita física ao meu percurso com os vários art journals que tu viste, a minha obra começou tanto quanto eu me recorde em 1971, que ganhei o primeiro e segundo prémio de pintura num concurso para artistas com menos de 35 anos, isto em Angola, na cidade de Salazar. E foi aí que eu decidi ser artista. Foi nessa altura. Até aí ainda não estava muito 100%, era bom, adorava arte e desenho, nomeadamente as máscaras africanas, adorava a espiritualidade das culturas indígenas. Adorava muitos os desenhos nas cabanas ou cubatas, das casas dos nativos, dos autóctones e todo aquele misticismo criou uma cabeça demasiado complexa. E criou aquilo que eu sou hoje. Foi aí que começou e onde se desenvolveu o embrião da arte e então nesse concurso eu ganhei o primeiro e o segundo prémio, foi fantástico, pronto a partir daí, isso é o princípio, primeiro embrião. Segundo embrião, foi quando cheguei a Portugal, isto já em 1975, 4 anos mais tarde, como resultado da descolonização ou do empurrar para fora do país um milhão de pessoas, de certa forma contra a vontade deles, mas isso não faz parte da conversa...foi o adaptar cá, o entrar no meio da arte cá, no meio do mundo, dos artistas, das galerias et cetera, que foi muito difícil,

porque na altura eu fui viver para o interior do país e a arte se não chega ao interior hoje, já não chegava mesmo nessa altura, portanto, o percurso artístico teve obviamente uma interrupção e vem-se desenvolvendo depois de eu ter acabado a tropa. Faço o curso no IADE, e comecei a fazer as primeiras exposições em Lisboa, enquanto depois dava aulas na Sebastião e Silva em oeiras. Passado esse tempo, fui para a Austrália isto já em 85, 10 anos mais tarde, e aí então comecei a minha carreira artística mais intensiva, porque são países que apoiam muito a arte e aceitam muito as ideias novas, aceitam muito as diferenças e eu senti-me em casa, epá e foi aí mesmo que eu comecei a trabalhar à séria. Portanto, podes interromper e fazer as perguntas se quiseres, quando quiseres, eu estava simplesmente a fazer mais ou menos uma introspeção do percurso. Portanto, como cheguei à Austrália só com o curso, quando lá cheguei a primeira coisa que fiz foi, como queria continuar no ensino, ninguém na Austrália pode dar aulas se não tiver uma pós-graduação em Educação. Portanto, tive que ir mais 2 anos para a faculdade fazer a pós-graduação em Educação, portanto, com o componente de psicologia e sociologia, et cetera, e comecei a dar aulas, fui depois pescado por uma equipa de professores que normalmente repescam ou pescam os alunos quando saem das faculdades. E foram então com que fui contratado para dar aulas no RMIT, que é uma das instituições grandes do mundo, não é o Royal Melbourne Institute of...E adorei e dei aulas vários anos, depois mudei para outra faculdade e ao longo dos 40 anos de carreira na Austrália, estive em 4 universidades diferentes, que é bom sair de um lado para o outro e recomeçar num espaço diferente, com colegas diferentes, com ideias diferentes, sim. Portanto, no entretanto, do ensino surgiu mais uma pós-graduação e depois surgiu mais um mestrado e surgiu mais um doutoramento. Mas isso não interessa, são partes secundárias. Aquilo que importa é a arte. Ao longo dos tempos, lá fui expondo sempre até hoje e a partir de 2000/2005 com mais intensidade em Portugal. Trabalhei com Galeria São Francisco, trabalhei com a Galeria São Mamede, trabalhei com várias galerias. Portanto, isso é um bocado o meu percurso. E depois o percurso pessoal é um bocado de 6 meses em Portugal, 6 meses na Austrália, em diferentes alturas, cá e lá, sem um cordão umbilical ligado, percebes, é repartido, as viagens são sempre também cortadas ao meio para visitar países, nunca faço uma viagem direta, venho pela Ásia ou por África ou pela América Latina ou pela América do Norte para estudar outros povos, outras culturas, outros modos de fazer arte e porquê? Porque a arte está ligada à ciência, e a ciência está ligada ao espírito, e o espírito está ligado à arte. Portanto, essa conexão de ir a países budistas ou países islâmicos ou países com culturas mais autóctones e tal, vão-nos equipar para criar o que criamos, nomeadamente mais no aspeto emocional, no aspeto da constituição daquilo que somos nós, porque o artista quando pinta, pinta-se. Um indivíduo quando pinta, não vai pintar aquilo que

lhe apetece. Há uma saída energética do corpo quando pinta que vai resultar na obra que sai, que se apresenta depois ao público. Portanto, para a constituição dessa carga emocional, dessa carga energética antes do pintar, é importante que a pessoa tenha experiências de várias naturezas físicas e espirituais e científicas, para explodir em cima das telas que se criam. O [REDACTED], tal como mencionei, tem uma dessas obras que fala imenso e tu como [REDACTED] já a viste várias vezes com certeza e aquilo todos os dias extrai componentes de conhecimento diferentes, não é? Pois, por acaso há uma entrevista gira que o [REDACTED] deu sobre o moral e o [REDACTED] também e que eu ainda não ouvi por estar nas mãos de 2 cineastas franceses que estão a fazer um filme sobre a minha vida e obra. Mas estou ansioso para ter a possibilidade de ver o resultado até dessas entrevistas. (...) Bom, eu pinto todos os dias. Eu tenho um estúdio, é logo aqui à entrada do [REDACTED], um estúdio grande onde estou à vontade et cetera, e desenho imenso em casa e pinto no estúdio. Não posso pintar aqui, senão os químicos tomavam conta dos meus pulmões e da minha cabeça, não é, eu daqui a bocado já te levo lá abaixo para veres um bocado do arquivo da obra, já que não podemos ir ao estúdio por eu estar assim com 2 costelas partidas, não é, tenho que ter um cuidadão terrível nos movimentos que faço. Um artista, quando diz que é um artista, porque há artistas que não são artistas, tem a necessidade de pintar ou de se exprimir diariamente, mesmo nos convívios sociais a pessoa tem sempre um carácter de artista. Há uma tendência até psicológica nas conversas que se têm, da pessoa explodir essa energia que tem nas conversas com as pessoas, disseste-me que entrevistaste o [REDACTED]. O [REDACTED] também é um carácter muito engraçado. Também tem essa energia e essa exploração desse visível e desse invisível de matéria que a obra dele tem. Eu gosto imenso. E por acaso, coincidentemente, a obra dele que tenho aqui é um infinito de uma energia cósmica brutal, que vai para além daquilo que nós vemos. É inacreditável. E depois este contraste do preto ou dos cinzentos que ele aplica, de negros e cinzentos, na maior parte das suas obras, pá, transporta-nos para as noites, para a penumbra do visível, para a penumbra do invisível e para as emoções, porque depois temos vários layers, várias camadas de análises nas obras dele, é uma coisa de uma...

Margarida: Muita densidade...

L2: Uma densidade brutal, brutal. Essa obra é minha, é a única nesta parede, entre tantas quantas aí estão desde a Paula Rego até ao Guimarães, et cetera, e é uma obra que tem para aí uns 10 anos e que nos mostra os vários filtros que a obra de vidas paralelas que fazem parte de nós, porque nós não somos propriamente o reflexo que vemos num espelho, nós somos para além da imagem do espelho, e este quadro tem exatamente essa...nesse contexto, pode ser vista

nesses 7 filtros que nós temos de representação pessoal, onde temos os nossos sonhos, as nossas predileções, as nossas emoções, a parte mais sensível da matéria, de objetos que nos circundam dentro da nossa própria aura, são manchas gráficas quase como esqueletóides, que fazem parte da matéria mais densa. Ao mesmo tempo, tens a matéria mais leve em volta da estrutura que somos nós. Isto dá-te uma ideia mais física da obra, ao vê-la, e dá-te a capacidade de a descodificares e chegares a estes pontos que eu estou a mencionar. E é essa riqueza de elementos que constitui a obra, é essa riqueza dos elementos que nós vemos nas obras que é um reflexo do nosso interior, não propriamente do nosso físico externo, mas do interior, da parte mais sensível, mais leve da matéria que nos constitui, da nossa forma mental.

Margarida: Que papel é que diria que a pintura tem na sua vida?

L2: Eu sem a pintura não vivia, eu sem a pintura não era eu; repara, não é só pintura, pintura, escultura, cerâmica, desenho, muito fotografia, trabalho em várias áreas, com várias matérias. Tal como mencionei, eu nunca seria eu sem essa componente criativa, porque a arte que eu crio constitui o meu equilíbrio. Ela representa a linha entre o espírito e a ciência, mas no meu interior é uma constituição triangular da parte física, da parte invisível e da parte emocional. Esse triângulo que faz parte também do meu equilíbrio e eu tenho essa necessidade do criar diariamente. Se me perguntares, mas porque é que desenhavas todos os dias? Ou porque é que os artistas passam horas no estúdio, muitas vezes se obrigam a estar no estúdio, mesmo que não estejam a criar. Não estão a criar do ponto de vista físico, mas estão a criar do ponto de vista mental, estão a elaborar ideias, estão a elaborar processos, simplesmente obrigam-se, para não se divorciarem totalmente da parte criativa.

Margarida: Estava-me aqui a explicar este triângulo que tem um lado físico, um lado emocional, e um lado invisível. Foi isto que me disse.

L2: Sim, o invisível, o espiritual, sim.

Margarida: Não faz uma relação entre o emocional e o invisível?

L2: Repara uma coisa, sim, o emocional...é uma representação do estado de espírito momentâneo. Estado momentâneo que tu expressas na obra que estiveres a criar na altura de uma forma indireta, que tu estás a expressá-lo muitas vezes sem o controlares, é um bocado como olharmos para uma obra do Jackson Pollock em cima das telas a atirar tinta para todos os cantos, é uma obra incontrolável, só na parte final é que o descodificador da obra, o observador, é que pode ler a parte emocional e a parte invisível da obra. Portanto, o invisível e o emocional estão ligados. Não é necessariamente a mesma coisa. Há uma linha. Há uma linha fina entre os

dois e, portanto, essa descodificação da obra, ao passar por este triângulo, leva-nos a uma leitura de um interior muito profundo. Ou seja, tu olhas para mim, vês a parte física, és influenciada pelo elemento físico, a tua leitura e a descodificação é toda do elemento físico, portanto, mas só depois de um segundo contacto com a pessoa é que tens uma observação mais emocional, mediante aquilo que diz, a maneira como se coloca, como se expressa, como o faz. E depois, há uma camada mais subtil, que é essa parte invisível, uma coisa mais subtil que nem sempre nós conseguimos descodificar, porque pode passar por várias estâncias de leitura. Imagina, há uma pessoa que está doente, tu estás habituada a ver aquela pessoa e a pessoa passa por um período mau na sua vida com uma doença grave, por exemplo. Tu ao veres a pessoa fisicamente também notas ao mesmo tempo que dentro deste triângulo, se essa parte visível for uma parte, nas outras duas partes, há uma das partes que tu comesças a conseguir ver só pelo físico, o estado emocional.

Margarida: É uma coisa, algo de implícito ali.

L2: É muito implícito; implícito, mas invisível. Portanto, é dentro disso, desse invisível, dessa matéria mais etérica que constitui essa ala da leitura. Para definir o triângulo, não é? Porque nós não...eu conheci-te hoje, vejo-te agora, físico, mas não consigo de maneira nenhuma descodificar ainda. Claro, a pessoa começa a analisar sinais, símbolos, palavras, expressões, perguntas, respostas e isso começa-te a constituir uma leitura. Mas para além das leituras tens muitas subleituras, não é? É lógico, a pessoa nunca deve de maneira nenhuma ser influenciado pela imagem física, porque...já há bocado falámos da Frida Kahlo, mencionaste a Frida Kahlo. Ler a Frida Kahlo é algo extraordinário, mesmo sabendo por aquilo que ela sofreu, eu quando visitei a casa azul, voltando ao ponto anterior da conversa que tivemos, quando visitei a casa azul, eu já conhecia a vida dela, a obra dela faz parte dos vídeos que eu mostro os meus alunos no primeiro ano da faculdade para que eles vejam que a arte não é um mar de rosas e é importante mostrar a vida do Modigliani em Paris, a vender os quadros, os desenhos, nos cafés por 5 francos na altura. É importante vermos os filmes da vida da Frida. É importante vermos o resultado da obra do Jackson Pollock e o percurso que percorreu ou do Mark Rothko e por onde andou. Portanto, os génios da arte não nos aparecem de um momento para o outro como génios. Todos eles tiveram um percurso muito emocional, muito físico, por exemplo, um Picasso é um pintor muito físico, bruto, que pintou a sua 7 Mulheres, 7 casamentos, que pintou muita brutalidade do seu comportamento, nas suas obras, e da sensibilidade das suas mulheres por onde ele passou, olhamos para um Pollock, tem a expressão brutal do seu sofrimento interior devido à droga e ao álcool que consumia. Se olharmos para um Rothko, como temos a

sensibilidade fina das emoções, dos sentimentos, dessa parte etérea e mais leve da pintura toda nas suas penumbras e transparências cromáticas dos quadros grandes que ele tem no MOMA em Nova Iorque e nos vários cafés e restaurantes por onde passou, que ele pagava a sua alimentação com arte, coitado. A mesma coisa como Modigliani, um pintor com uma carreira muito mais do dia-a-dia, um pintor que pintou a sua vida, era quase um autorretrato dos seus percursos e porque é que eu mencionei, pelo sofrimento que ele atravessou e isso vê-se nos quadros até da representação da sua mulher e da criança e dos sogros e da toda aquela vida francesa por onde ele se movimentava. Ao vender para sobreviver e comprar leite para o seu filho sobreviver, ele vendia os seus desenhos a 5 francos e muitas vezes ele entrava nos cafés e dizia, 5 francos, 5 francos, 5 francos, e eles davam-lhe os 5 francos e não queriam os desenhos. Devolviam-lhos, diziam fica lá com isso que a gente não quer isso e davam-lhes os 5 francos para o ajudar. Portanto, voltando à Frida Kahlo, o visível e o invisível que se vê na obra dela, a parte chocante da obra dela na casa azul é quando tu, claro, entras e vês, porque já sabes o percurso, já leste, o espelho por cima da cama, ela com o seu cavalete pequenino em cima do peito e a pintar ali. Mas quando saís de dentro da casa, vais para os jardins, tens o Jardim cheio de obras de cerâmica da cultura azteca e da cultura Maia também, e depois vais a sair, tens a lavandaria da casa e a lavandaria dá-te um choque elétrico, parece que entraste numa câmara para morrer, e porquê? Porque tens pendurado na lavandaria várias estruturas com que ela se apertava e segurava o corpo para não cair, como tinha a coluna no estado em que estava, tinha que amarrar a coluna com correias de cabedal, com uma estrutura de cabedal ou com uma estrutura de madeira que a mantinham em pé dentro daquela estrutura. Uma coisa brutal. Ali levas um choque elétrico quando tu vês as várias estruturas que mantinham aquela grande criadora, que tinha muito espiritual, muito etérico e muito emocional também. E na psicologia a obra dela é efetivamente importante. Portanto, cada artista tem esse mundo.

Margarida: Uma coisa muito própria.

L2: Muito própria, e o meu mundo, como eu já to descrevi, não vou estar novamente a falar dele, o percurso desde África à Austrália ou o triângulo entre África, Austrália e Europa. É um triângulo, também tem muito desse sofrimento nas obras das séries negras, por exemplo, que representa muito o sofrimento da humanidade, as várias guerras, o percurso tem um percurso, mostrei-te aquele trabalho do judeu, não sei se reparaste... Por exemplo, este é o trabalho sobre o Holocausto. É uma coisa com uma representação muito sofrida, em que nos transporta para as máscaras que nós temos dentro de nós, porque uma pessoa bela pode ser um monstro, não é? E isto é uma das obras que representam o Holocausto, que é quase um monstro, em que há seres

vivos a saírem das orelhas para fora, percebes, há um sofrimento brutal entre uma representação física e uma representação invisível, ou o físico e o espírito daquilo que deveria ser e aquilo que acabou por ser. E também estávamos a falar neste trabalho que se chama Palestina, que é o judeu, o judeu a engolir a Palestina para que não reproduza. Isto é uma mulher grávida. Portanto, é ele a engolir esta mulher grávida, que é a Palestina, para não dar à luz um país, portanto toda esta carga emocional de um cão cego a conduzir o cego, percebes? Tudo isto é a cegueira da humanidade, do ponto de vista de guerra, da obsessão pelo poder. Isto é uma parte da minha história como artista muito forte. Aqui, o sofrimento das crianças, o engolir das crianças, o consumir as consciências inocentes. (Pausa, outro catálogo). Este ovo cósmico, que tem várias portas para um além quase invisível, onde não é fácil descodificar. É um bocado como as obras do Rothko. É muito difícil descodificá-las, tens que ter uma dose sensibilidade muito grande para chegar lá. Portanto, os artistas têm várias fases na vida, têm vários percursos por onde passam e representam.

Margarida: Que motivações é que encontra para pintar? Certamente que podem ser muitas, pode-me descrever o mais diverso que quiser.

L2: Há duas formas de pintar, ou tu te obrigas a entrar no estúdio todos os dias, que é uma disciplina de trabalho. Essa é uma. E muitas vezes estar sentado na cadeira antes de começares a pintar, horas, e não sai nada e não chegas lá, mas tens de ter disciplina do ir ao estúdio, do estar, de te obrigares. Não queres pintar, não pintes, desenhás, não queres desenhar, lê, não queres ler, vê imagens. Mas a pessoa tem que se obrigar a ter uma disciplina criativa para obviamente poder fazer o que faz. Normalmente resulta sempre no adicionar mais matéria às obras que estão em progresso, independentemente, muitas vezes também se estragam as obras porque a pessoa não está num estado emocional para pintar. Portanto, eu obrigo-me...se não desenhar, posso fazer montes de outras coisas relacionadas com a arte. Mas tens que te obrigar, caso contrário, não trabalhas, não podes ir a um escritório ou ir dar aulas e estás 15 minutos a dar aulas e depois vais-te embora. Não tens que criar um modo de estar, nem que tenhas de pôr os alunos a trabalhar e tu possas deambular em volta da aula. Portanto, e aquilo que te obriga a pintar muitas vezes também não é só a carga emocional ou espiritual que tu possas ter ou esse conhecimento científico tu possas ter para executar a obra. Aquilo que te obriga a criar é uma necessidade de comer. Como temos a necessidade de comer 2 ou 3 vezes ao dia, ou uma como eu, para poder estar mais leve até mentalmente, porque o excesso de comida depois cria um monstro de uma pessoa que tem que estar constantemente a satisfazer-se, portanto, é importante muitas vezes passarmos pelos períodos de interrupção alimentar para que criar estados

emocionais e estados de visibilidade mais profundos, mais autênticos, mais para além de, não estou a dizer que a pessoa tenha que passar fome, mas há processos e tu melhor que eu, como uma pessoa de uma geração diferente, está por dentro das alimentações intermitentes e do uso da água como fasting, de vários castigos que nós damos ao nosso físico para desenvolver a mente. Não sei se isto é importante ou não, mas faz parte da conversa, tu cortas o que tu quiseres e pões o que tu quiseres e adicionas o que tu quiseres, eu concordo com tudo. Porque não há nada perfeito. O que tu escreveres é o que tu escreveres, a perfeição e a imperfeição não existe, é mais um...há depois, obviamente, a correção do elemento exterior que olha para as coisas, não é, neste caso a pessoa que está a orientar a tua tese...o que te motiva a pintar? Repara uma coisa, nós somos constituídos por montes de elementos científicos, correto? Que é o que constitui o corpo que nós somos e a mente que temos – células, átomos, sei lá – you name it. Tal como viste no percurso criativo dos vários journals. Essa parte criativa, onde começa e onde acaba, é algo que tu não podes atribuir um princípio e um fim. Uma obra nunca está acabada, não há um ponto. Repara, há um ponto de equilíbrio que o artista considera a obra terminada, mas se o artista voltar no dia seguinte e olhar novamente a obra, a obra continua a crescer. O artista é que se torna muitas vezes preguiçoso e diz “Já está. Acabou, é aqui. Este é o ponto de equilíbrio da balança, onde está o físico e o emocional, é aqui”. Verdade, verdade. Contudo, a adição de elementos extra está sempre paralela. Depende daquilo que o artista até às vezes tem que fazer. Isto não é muito importante se calhar, não é?

Margarida: Acaba por ir um bocado de encontro uma pergunta que eu ia fazer mais à frente, que é quando finaliza a obra, como é que sabe que terminou?

L2: Acho que uma obra nunca está terminada, uma obra é um elemento orgânico e é um elemento vivo que é feito de matéria orgânica, no caso dos óleos, que nunca está terminada, eu era capaz de...este quadro, por exemplo, que estamos a ver, tem um equilíbrio quase perfeito, mas a perfeição não existe. Perfeição é ali o elemento tangível que nós achamos que é perfeição, mas isso é muito relativo. O absoluto não existe, toda a vida é feita da relatividade, não é. A obra considera-se terminada quando nós sentimos que ela expressa a mensagem que tu queres passar para o público, que é naquele ponto de peso...o peso da obra tem que ser zero zero. Como é que eu te hei de explicar isso? A relação entre o físico e o espírito tem que criar um equilíbrio perfeito e é nessa perfeição que a pessoa diz, a obra está pronta. Tens que olhar para a parte esquerda do quadro, para a parte direita do quadro, para a parte superior, para a parte inferior, e nessa cruz, dentro do retângulo do quadrado ou do círculo, tem que estar a perfeição. E a perfeição é quando a obra está pronta.

Margarida: Não significa que esteja *terminada*, mas...

L2: O terminar é outra coisa. Está pronta naquele momento, de acordo com o teu estado emocional. Porque quando nós entramos numa pintura e estás a pintar há mais de 2 horas, quando passas para a terceira, que é a primeira parte criativa, raramente se pinta menos 3 horas (não faz sentido), quando tu passas há como que uma ausência espiritual de ti, em que tu estás a um nível de pintura e criatividade muito leve, muito etérico, e chegas a um ponto em que começam a surgir equilíbrios perfeitos, mas depois tu não dizes que a obra está terminada, tu vais-te embora. Crias uma ausência da obra. E ao regressares no dia seguinte ou uma semana depois, por exemplo, há artistas que são uns malandros, só pintam de tempos a tempos, quando lá chega, diz-se: “Epá, não. Então, isto a parte esquerda tem 75 kg, a parte da direita só tem 25, não pode”. Tem que haver um equilíbrio muito mais, eles vão e dão um toque, às vezes basta um toque a vermelho ou um toque a preto num canto da obra para criar esse equilíbrio, como sejam 2 pratos de uma balança. Que a perfeição, a perfeição absoluta, não existe. Existe um equilíbrio perfeito que tem que se criar, verdade. Mas...é muito mais do que isso. É muito mais do que isso. Agora, uma obra quando está perfeita, quando o artista a considera determinada, pronta para ir para uma galeria, ela tem que passar a mensagem para o exterior, para o observador, de um equilíbrio, porque o próprio observador nota “Pá isto aqui está assim ou está assado, não é isto, é mau, isto foi perda de tempo de vir aqui a esta galeria ver isto, mas que coisa”, e às vezes não é a galeria que tem a culpa, é o artista, não é, o artista é que não soube colocar o peso certo para equalizar os 2 pratos na balança, entre a parte, no meu caso, entre a ciência e o espírito, que tem que haver sempre este dualismo da mensagem. E depois na parte física, que é a criação da obra, exatamente igual, tem que haver esse equilíbrio perfeito para que a pessoa diga que...agora, eu acredito que quando o artista termina uma obra e não a considera terminada, que o público nota que essa obra não está perfeita, nota o desequilíbrio da obra, e é essa peça perfeição que o artista, quando considera a obra terminada, está pronta para ir para a galeria. Nunca mais lhe toca, assina-se e pronto.

Margarida: Tem de encontrar também um certo equilíbrio dentro dele mesmo entre criador e observador.

L2: Sim, há uma ligação direta, entre o observador e o criador ou entre quem vê a obra, dessa perfeição. Eu tenho várias obras aqui na sala. Tal como mencionei, há bocado a obra da [REDACTED], em que eu vi criar esta obra. Eu não digo em quanto tempo ela foi feita. Faz parte da confidencialidade que eu e a artista temos, mas quando ela me diz...eu acompanhei o processo criativo, sentado, calado, em silêncio, como se não estivesse lá, era uma

alma a observar a forma, o processo criativo desta grande artista, que deveria estar num patamar bem mais lá acima, mas infelizmente a sociedade portuguesa castiga muito os artistas que não fazem parte dos círculos sociais das galerias e muitas outras coisas que se poderiam dizer. É uma obra mágica, espetacular, é um transporte para a eternidade. Tem várias portas e janelas por ela fora que nos transportam para uma dimensão muito superior a nós. É um caminho para uma invisibilidade espiritual que é tangente e intangível ao mesmo tempo e que te levam para o mundo que não é aqui, à nossa volta. É um mundo muito superior. Nesta obra é qualquer coisa mágico. Eu adoro tê-la até lá aqui. É uma obra que é executada num tempo, tal como disse não revelo, uma coisa brutal, mágica. Eu fui para o meu estúdio, onde ela a pintou, numa altura em que ela estava a atravessar uma fase menos boa na sua vida. E eu disse, eu a pensar para mim, a obra está terminada. E ela vira-se para trás e diz, “■, a obra acabou”. Eu disse: “Então, não pintas mais?”. E ela disse: “Está terminada”, está no ponto etérico, onde a emoção, a energia, o espírito, se juntaram e a terminaram. Tocar mais nesta obra era estragar a obra. Pá e eu concordo. Concordei com ela perfeitamente, que eu estava exatamente a pensar e dizer, esta obra está terminada, está mesmo... e está lá. Mágico. Portanto, nem todos os artistas têm a capacidade de ver quando aquela obra está terminada, quando é uma pintura física, direta. Porque há muitos artistas que usam pinturas, embora físicas, analógicas, claro, por exemplo, neste caso do ■, só em referência pessoal, em conversa, é feito com stencils. Eu gosto devido à poesia da obra, mas não é uma grande obra, não é uma obra maior, é uma obra bonita para se ter uma parede, uma obra muito, muito engraçada, os stenciles foram os adequados, está muito expressiva, mas não tem a alma... a alma, não tem a parte etérica, não tem a sensibilidade do invisível. Porque há o visível e o invisível, quando se juntam também tem uma perfeição na arte e esta obra não tem, mas também não vou agora estar a falar e a criticar um colega meu, pronto. O exemplo da obra da ■ transporta-nos exatamente a esse estágio. Também esta obra do Levante Figueiredo, que é um artista brasileiro que expôs recentemente em Portugal, é uma obra brutal, de um equilíbrio perfeito, só com desenhos de pinturas rupestres, mas tu consegues andar para trás na história milhares de anos. Portanto, esta perfeição que só os artistas conseguem ver, esse terminar da obra, só o artista quando está no ponto de mais sensibilidade e leveza é que consegue dizer “Está terminado”.

Margarida: Esta pergunta quero que responda apenas se lhe fizer sentido. Como é que se descreveria enquanto pintor?

L2: Sem definição da obra, claro?

Margarida: É por onde quiser ir, é uma coisa de livre interpretação.

L2: Repara uma coisa, sim, como é que eu me descreveria enquanto pintor? Sou obviamente um expressionista, é indiscutível. Já os críticos, nomeadamente o grande crítico australiano que é o [REDACTED], que escreveu um livro sobre a minha obra, ele dizia que eu era o equilíbrio entre a ciência e o espírito. Portanto, não sei o que é que o obrigou a dizer isso. De facto, sou um pintor que expressa a parte mais sensível do humano, expresso isso na obra, mas é a carga emocional que as obras têm, citando o [REDACTED], é o equilíbrio perfeito entre o espírito e a ciência. Agora eu para me autodescrever, eu acho que quando eu pinto, pinto-me, ou seja, a pintura é um reflexo do meu interior. É um reflexo da carga emocional que eu acumulo e que depois tenho que explodi-la com o óleo sobre a tela. Eu não posso dizer que sou um abstracionista, porque o abstracionismo só começa onde o observador deixa de poder ler. Desde que o observador consiga ler a abstração, a abstração não existe. No caso do trabalho, já que está em frente a nós, da [REDACTED], é um trabalho que não tem imagens físicas, é um trabalho feito simplesmente com uma mancha do branco ao azul-escuro. Trabalho tremendamente etérico, tremendamente emocional, e tremendamente expressivo, mas não é um dos trabalhos que suscite a maior admiração dos visitantes que eu recebo cá em casa. Porque as pessoas têm medo do abstrato, na generalidade, porque não sabem que a abstração não existe. O que existe é a incapacidade de poder ler a obra. Muitas obras, as pessoas dizem, “Epá, o que é isso?”. Eu explico a obra. “Ah, agora percebo”. Claro, repara uma coisa, as nossas televisões têm pouco de cultura, muito pouco de cultura, o nosso povo, na generalidade, norte a sul, leste e a oeste, é um povo que vê televisão. Os programas, que deviam ser proibidos, que há durante o dia, que não ensinam nada a ninguém, até o excesso de informação populista, que também não ensina nada a ninguém. Portanto, acho que nós já tivemos períodos auges da nossa televisão, particularmente do Canal 2, onde havia um comunicar de informação às populações deste país para que engrandecam culturalmente, e infelizmente, agora, estamos a passar momentos trágicos nos nossos meios de comunicação social, onde não existe cultura suficiente para engrandecer um povo.

Margarida: Nem uma grande maioria das pessoas a procura.

L2: Porque para as pessoas a procurarem tem que tem que se criar o hábito e a necessidade a essas pessoas. Sabendo que a televisão te vai entreter a mente, não vai criar.

Margarida: É uma passagem de tempo, só me está a vir a expressão em inglês, mas é um *numbing*.

L2: Sim, *numb*. Ficas como que um dedo morto, como dormente, portanto, e as partes do nosso cérebro que adormecem, ainda bem que mencionaste essa expressão do *numb* ou *numbing*, portanto, a pessoa, pronto, é que tu não passas dali, e depois tens uma injeção brutal de atividades desportivas, que bem podíamos passar sem elas, claro que fazem parte da nossa entidade nacional, sim, então ok, vamos ter 2 ou 3 horas a acompanhar esses acontecimentos no fim de semana ou quando eles acontecerem, não é necessário haver uma injeção constante nos boletins noticiários deste país, que a primeira notícia que dão é sobre atividades desportivas e não é sobre uma atividade cultural, não é, não vejo os nossos noticiários a falar de uma ópera na Gulbenkian ou no CCB, ou não vejo a falar de uma exposição em Lisboa ou no Porto ou no resto do país, não vejo a falar das 1001 atividades culturais que temos todos os dias neste país. Já existiram bons programas de museu em museu, de cidade em cidade, sempre a demonstrar e a apresentar o que temos de bom. Mas, infelizmente, por alguma razão, os diretores de produção não têm, não querem, ou não sabem acompanhar esta necessidade que uma percentagem pelo menos grande da população portuguesa adoraria ter diariamente e não temos. É terrível, é muito triste.

Margarida: É verdade, infelizmente...percebo aquilo que quer dizer. Ok. Então se calhar passando aqui à próxima pergunta, já me respondeu um bocadinho, que é onde e quando é que pinta? Em que contextos, quais é que são as suas rotinas, ou a falta delas?

L2: Pois, a necessidade de pintar diariamente, sim, de te obrigares a estar presente às obras, mesmo sem vontade ou e mesmo com acontecimentos que às vezes te retiram por qualquer motivo da prática. Há sempre a necessidade, nem que seja lá sentares-te um bocado a veres os resultados da pintura do dia anterior, acompanhares a secagem...

Margarida: Porque acaba por fazer parte do processo criativo, mesmo que não faça do momento criativo em si.

L2: É um pouco como o escritores. Não têm que estar à secretária a escrever sempre, mas se fizerem uma viagem daqui até à Sortelha ou até Monsanto ou até à Serra do Marão ou...escrevem e tomam notas sempre que acham que o devem, portanto, essa necessidade que o escritor tem de tomar as notas é igual ao pintor, também tem a necessidade do desenhar. E o desenhar é parte fundamental da criação das obras de pintura, porque quem não sabe desenhar não é um grande pintor. Sempre achei isso. Porque o desenho é parte intrínseca da nossa subconsciência, dos nossos registos gráficos, dos registos da nossa alma, das nossas memórias coletivas, dos percursos cónitos por onde andamos, do deixarmo-nos perder pelas cidades

bonitas como Lisboa. Pá, tu não tens que ir do ponto A ao ponto B, deixas-te perder, observar varandas e janelas e pedras da calçada e manchas nas paredes, grafites aqui e ali, tudo isso, essa componente criativa, toda ela faz parte do estímulo que os artistas requerem para poderem depois sentar-se a escrever ou a pintar ou a fazer cerâmica ou a criar obras de teatro ou a criar obras de ballet ou daquilo que seja. Estás a perceber? Esta parte é muito importante, porque é essa parte que tem sido de certa forma o cordão umbilical desta conversa que estamos a ter, poderia dar para dias, é essa parte, essa conversa que cria esse cordão invisível entre a emoção e a expressão, entre esse espírito e essa ciência que nos compõem, é essa parte invisível que acaba no fundo por ser o resultado da obra quando está completa. Percebes onde é que eu quero chegar?

Margarida: Fez todo o sentido, acabou também por me ir respondendo aqui a outras perguntas.

L2: Sim, porque depois tu vais fazer um apanhado e depois se quiseres falar outra vez noutro dia, mediante aquilo que tu achares enquanto escreveres e tirares os teus conteúdos, podes ligar, ou café aqui ou ali...tranquilo, estás à vontade, lá no [REDACTED] que eu vou lá de vez em quando ver a malta, gosto de lá ir...

Margarida: Obrigada! Então, esta parte aqui estava também a descrever-me um pouco agora e também já estivemos a ver com os cadernos, o portefólio, um pouco, que é: descrever-me os momentos antes do ato criativo. Que elementos é que surgem? Não sei se quer acrescentar alguma coisa. Eu aqui quando falo de elementos, é no sentido de sentimentos, emoções, memórias, ideias, pensamentos, por aí fora...

L2: Já foi descrito anteriormente, mas aquilo que acabaste de dizer é spot on, está perfeitamente correto. Aquilo de que tu equipas a mente e o corpo nos momentos ou nos dias ou nas tardes ou nas manhãs prévias à criação, é o elemento fundamental que vai fazer parte desse processo criativo. E quando tu elaboras uma série e queres pintar uma série com ligações temáticas desde o princípio ao fim esses acidentes do dia-a-dia, das memórias, das experiências, dos encontros e desencontros da alma e do corpo e da mente, vão fazer parte da componente criativa quando tu entras no estúdio, daí a necessidade da obrigação do artista ir ao estúdio descarregar a energia que absorve dessa prática do dia-a-dia, quando está no exterior. Esse exterior não é só componente do andar, do observar. É a componente do que lês, também. É a componente do sono, do silêncio da noite, daquilo que tu não vês, mas sentes, portanto, são essas componentes que se transportam para o estúdio para elaborar a criação, componentes esses invisíveis. São emocionais. É uma bateria interna que nós temos, emocional, que carregas e descarregas

constantemente nos atos criativos, entre o que se observa, o que se sente, o que vês, para onde andas, et cetera, tal como mencionei anteriormente, até à representação gráfica da obra. Sei lá, que exemplos mais te poderia dar...

Margarida: Acho que foi uma boa resposta, foi de encontro àquilo que eu estava à procura.

L2: É perfeito.

Margarida: E em termos do momento expressivo em si, quando está mesmo a criar, com os materiais...que elementos é que surgem, novamente elementos nesta linha das ideias, pensamentos, memórias, sentimentos...,que surgem ou que podem surgir.

L2: Olha, aquilo que eu faço quando entro no meu estúdio...eu não gosto de ter ninguém no meu estúdio a ver-me pintar, a ver-me trabalhar, não faz parte do meu processo. Quando eu entro no meu estúdio, a primeira coisa que eu faço, eu sento-me na cadeira em frente ao cavalete: silêncio absoluto. E já me perguntei a mim mesmo, que silêncio é esse e essa necessidade de o fazer. A conclusão a que eu cheguei foi, esse momento de silêncio quando entras no estúdio é o descarregar todas as experiências que tiveste no dia anterior ou 2 dias antes, ou às vezes de uma semana antes, ou o resultado de uma viagem ou daqui ou dali, todas as experiências...há uma descarga invisível que te enche o corpo e a alma, e quando tu vais pintar, mesmo não sabendo o que vais fazer, comesças a desenvolver o resultado de todas essas experiências. É um bocado como analisarmos a obra da Vieira da Silva, aquilo, a obra da Vieira são os seus passeios pela cidade de Paris. É um bocado uma composição, muitas vezes até abstrata, de todo o carregar dessa bateria emocional.

Margarida: Nas experiências quotidianas.

L2: Tudo. Essas experiências que a pessoa teve, como quem esteve, com quem contactou, o que olhou, o que sentiu, o que viu. Depois, pronto, o que passou, o que comeu e o que bebeu, as várias nuances da luminosidade do dia ou da noite, ou as penumbras da noite...

Margarida: Todas as pequenas impressões.

L2: Todas essas experiências, e essas pequenas emoções, essa carga emocional, essa sensibilidade cognitiva, que neste caso a artista carregou as suas baterias para depois, no dia seguinte, ou nessa noite ou na noite seguinte ou no dia seguinte, transportar essa parte invisível e emocional para uma forma física criativa. Portanto, essa criatividade é o resultado de A mais B. Portanto, o completar a obra voltando ao princípio, é esse equilíbrio também de toda essa síntese das observações externas, as observações externas que obrigaram a criar o que tu estás

a criar em que chega um momento fulcral do STOP. Uma mancha mais ia estragar. Contudo, outras vezes a pessoa vai tomar um café e volta e olha para o quadro e falta-te só uma manchazinha num canto e pimba, equilibrou o peso. O peso, o espaço, todo esse equilíbrio que nós temos entre as formas, dentro da própria cor, se for caso disso, também há equilíbrios, embora seja só uma cor, o próprio vermelho tem várias nuances, até perante a luz que retém da esquerda ou da direita ou de frente ou por cima, daí se iluminarem os quadros, para enaltecer determinados aspetos da obra, percebes?

Margarida: Estou a perceber. É preciso também alguma distância para perceber, distância da obra, para retornar a ela e ver coisas diferentes.

L2: Ah, isso é fundamental. Tens um cavalete, trabalhas a maior parte do tempo a 2 metros, mas constantemente tu recuas 5 metros para trás. Tens que ter recuo, senão não consegues criar. Tens que observar a obra de longe, porque a obra de perto é a parte física, a parte técnica, e a parte de longe é o equilíbrio emocional que tu consegues ver e passar para o público. Há muitos artistas que pintam em lavandarias, em espaços muito pequenos, há artistas que não podem, não têm o espaço necessário, pintam o que pintam e onde pintam. Mas quando se sentam, e pintam o que pintam, mas quando se sentam num estúdio até de um artista amigo, et cetera, a pintar noutra espaço, com uma outra dimensão, onde têm essa liberdade de poder observar a obra de longe, sem terem que a retirar do local onde está para outro local para a observarem de longe, observá-lo de longe no sítio onde a estão a criar, porque está rodeado de experiências, de emoções invisíveis que estão no éter, que estão na parte invisível do local, pá, é outra coisa...esse recuo e poder ir à obra e dar um toquinho numa coisa mínima num ponto ou no outro, para equilibrar...é como fazeres uma sopa, uma sopa não se atiram lá para dentro só uma quantidade de vegetais, cozem, sal e azeite e triturar. Não, há um equilíbrio, tem que haver um equilíbrio perfeito de todos os ingredientes que fazem parte da sopa. É igual à obra de arte para ficar uma coisa perfeita.

Margarida: Acaba por incluir um aspeto que é muito grande, da corporalidade, da materialidade, mesmo também dos materiais que estão a ser usados...

L2: Exatamente.

Margarida: Toda a experiência...

L2: Exatamente. Tudo, tudo isso, as misturas, as texturas têm leituras brutais. As texturas fazem parte fundamental do artista, que tem que praticar montes de texturas para desenvolver emoções, montes de emoções, montes de pedaços do nosso tempo.

Margarida: Como é que descreveria a diferença entre o que sente enquanto pinta e o que sente quando depois observa a obra terminada...pronta, neste caso, que decidimos aqui que a palavra terminada, não é a mais correta possivelmente.

L2: Essa pergunta é extremamente importante. No meu caso pessoal, eu faço uma pergunta a mim mesmo perante a obra terminada e até exposta numa galeria: “Fui eu que pinte isto?”. Dá-me ideia que houve uma mão externa e uma mente externa na criação da complexidade da obra. Eu sinto-me como uma pessoa que foi instrumentalizada a fazer o que fez ou guiado, até, com uma percepção externa para fazer a obra que fiz. Muitas vezes eu questiono-me dos porquês. Aliás, a maior parte da leitura que eu faço da obra é posterior, nunca é no ato analógico da criação da obra.

Margarida: Isso acaba por ir de encontro aqui também a outras questões que eu tenho que dizem respeito exatamente a esse momento depois, da observação ou se lhe quisermos chamar, da contemplação da obra, que é: o que é que surge na relação com a obra? Há transformações ao longo do tempo, por exemplo?

L2: Transformações em termos de...leitura?

Margarida: Em termos de...como interpretar, no fundo. Pode ser em termos de leitura, pode ser transformações a um nível afetivo, se quisermos emocional, na relação com a obra...um pouco o que lhe vier.

L2: As obras variam muito mediante os estados de consciência do artista, e também muitas vezes mediante os estados de preocupações do artista. Há alturas em que o artista faz uma obra e tem que a queimar. Pronto, é assim mesmo. Falámos na necessidade que o artista tem de se auto pintar, quando ele pinta, pinta-se, falámos nisso aqui há uns momentos atrás. Isso é um estado físico, mas passados alguns dias, tu voltas a ver a obra e não consegues relacionar-te com ela. A obra passa a ser como algo que não te representa.

Margarida: Ok, há uma separação.

L2: Há uma separação, que não faz parte dessa parte homóloga da consciência física e emocional, entre a ciência e o espírito, que tu queres expressar. Ou não foi terminada ou não foi completada no silêncio, ou parte da obra não foi completada no silêncio de que a outra parte foi, e tem formas de linguagens que criam antagonismo dentro da própria obra. E tu tens duas opções – ou pintas tudo por cima, com um rolo, tudo branco outra vez, e está uma obra escondida lá atrás. Um dia mais tarde os cientistas até conseguem lê-la e há muitas vezes que as obras são fotografadas com filtros especiais para sacar determinada informação que tu não

consegues absorver; ou então a segunda hipótese é queimar a obra, destruí-la. Já fiz isso tantas vezes. Epá, pintar e depois nota-se as manchas do outro quadro por trás e não sei quê e depois seca, e ao secar o óleo, passado alguns anos, porque o óleo não seca de um momento para o outro, não é, essa secagem que dá a contração, que tem a elasticidade do óleo, não é, contrai e expande, e que se vem a notar as manchas de uma outra pintura porque...eu queimo-as. Ou rasgo-as e deito-as fora ou não sei quê, acontece montes de vezes.

Margarida: Por acaso, desculpe interromper, mas acaba por ir de encontro a uma pergunta que eu tinha que é: nos casos em que se separa da obra, seja porque ou destrói como está a dizer, ou transforma para outra coisa e torna-se uma obra diferente, porque vende, porque oferece...o que é que surge novamente nesse sentido destes elementos que estávamos a falar, de pensamentos, emoções...o que é que pode surgir nesses casos?

L2: Já nunca mais vai representar a representação psicológica do ato da obra que foi considerada negativa ou não terminada, ou não representativa do artista e das suas emoções e princípios, et cetera...eu acho que muitas vezes tu pintas por cima obtendo poucos elementos, porque estás a escrever um texto em cima de um outro texto, tens um texto, um texto num ecrã de computador, e retiras montes, a maior parte do texto fora e adicionas outras palavras e outros elementos que te vêm a dar uma leitura completamente diferente do momento, até da tua parte cognitiva na altura específica que...portanto, ou tu seleccionas pedaços dessa obra e crias uma máscara de iluminação de outras partes da obra e vem uma obra toda nova, mas ela nunca vai representar a parte emocional do ato inicial que tu tinhas, que tu tiveste. Sim, constitui-se como obra diferente, porque tudo tem a ver com o espaço e o tempo, dentro da parte física e emocional, tu não podes decalcar essas emoções emocionais e físicas de dois dias atrás nos dois dias seguintes, porque é um outro espaço, um outro tempo, uma outra...e as coisas não são iguais. Não podes. Ou acabas a obra, mesmo...eu sou muito a favor de expressares o ato de consciência da criação da obra no primeiro dia. Tens a carga emocional toda. E depois, nos próximos dias, vais desenvolvendo a obra do ponto de vista técnico, sem ausência deste princípio. Senão vais criar uma obra diferente, ou vais começar outra.

Margarida: Se calhar é um...diga-me se lhe faz sentido, um aprofundamento, mas técnico, daquela experiência emocional psíquica que, se quisermos, foi colocada ali no primeiro dia, nos primeiros momentos de criação.

L2: Sim. Sim, está correto. Está correto. Portanto, tenho a impressão que se a [REDACTED] aqui chegasse e olhasse para a obra dizia: “Epá, tenho que a acabar”. Era muito possível

que ela dissesse isso. Para mim, nunca permitiria ela voltar a tocar nesta obra, porque para mim esta obra é perfeita, foi terminada no momento preciso e não necessita de adição nenhuma! E representa exatamente o...chapter...o momento, um pixel na vida da [REDACTED]. É um momento, um pixel que está ali e que não se pode dar a volta, porque deixa de ser representativo...

Margarida: Está nos pormenores.

L2: Claro. Claro. Está na alma, na sensibilidade da nossa alma. Quando observamos a arte, montes de vezes que eu fui a galerias e vês pessoas observarem obras e a chorar. O Rothko é um dos artistas que causa isso. Epá, e que choram, têm uma emoção tão forte dentro delas, porque são pessoas sensíveis, epá, que choram a olhar para uma obra, não é? Como se chora a ler um livro, claro, depende de como as obras criativas te tocam. Portanto, é aquele momento e está terminado e é aquele ponto exato no espaço e no tempo que não se pode adicionar mais nada.

Margarida: No ponto de culminação, se calhar.

L2: Culmina-se...é o foco fulcral, ali não podes mesmo arredar mais nada para um lado ou para o outro...sim, sim, é isso, não há mais nada a acrescentar no princípio e no fim de uma obra, porque é o que é, não podes adicionar nem mais nem menos.

Margarida: Que faz logo toda a diferença.

L2: Claro.

Margarida: Ok. A minha última questão é, como é que relaciona a pintura, ou o ato de pintar, com o seu bem-estar, sendo que até me pode dizer que não encontra relação?

L2: É o equilíbrio perfeito da minha existência. Ou seja, é a justificação do meu viver. Com a personalidade e o carácter que eu tenho, retirarem-me a arte é o suicídio total, porque, neste caso, a arte está dentro de mim. E retirarem-na de mim, mais valia eu suicidar-me.

Margarida: Faz parte da sua essência.

L2: Porque faz parte da minha essência, faz parte da construção do meu ser invisível. Nós não temos só a componente física. E este tipo de matérias leves, etéricas, que compõem a existência de um dos nossos corpos, externos, retirarem-no, a tua parte física morre. É como retirares a água a uma planta, ou a terra a uma planta. O fim, é a morte. E assim terminamos a nossa conversa. Acho que é...

Margarida: Queria perguntar se tem alguma coisa que queira abordar, que...?

L2: Não, terminou com a morte. Terminou com o fim.

Margarida: Iniciou da vida, do início do seu percurso, e terminámos aqui.

Entrevista M

Margarida: Então, primeiro queria começar por agradecer por ter disponibilizado do seu tempo e também por concordar com a gravação da nossa conversa. Se calhar podíamos começar por contextualizar um pouco a sua prática artística, começando por há quanto tempo pinta e com que frequência?

M: 1990, assim mais é assiduamente ou como profissional, e pinto todos os dias e pronto. Além disso, também dou aulas de pintura e também já dei aulas no estado, durante 10 anos, há muito tempo, e portanto, é isso.

Margarida: E que papel é que diria que a pintura tem na sua vida?

M: Uhm...é imprescindível.

Margarida: Ok...que motivações é que encontra para pintar? Eu imagino que certamente possam ser muitas. Pode descrever-me o mais diverso que quiser.

M: Sim, posso se calhar dizer o meu processo artístico, porque tem, portanto, o processo artístico, não só a forma técnica, mas também todo o meu trabalho baseia-se muito nas tradições espirituais e anímicas de Portugal, mas também depois determinados temas eu abordo a nível universal, mas tem-se baseado mais nas tradições espirituais portuguesas. E já trabalhei bastante Atlantis, a Atlântida, mas incluindo o culto da grande Deusa, os monumentos megalíticos, o amor de Dom Pedro e Inês de Castro...depois temas como os oceanos...agora estou a trabalhar Fernando Pessoa e estou a trabalhar também o Espírito Santo, ligado com o Espírito Santo em Portugal, e para tudo isso eu faço, além de, portanto, todo o processo técnico, eu faço sempre pesquisas, e para isso consulto, leio bastantes livros, vou aos lugares, não é, por exemplo, em termos arqueológicos, que eu gosto muito de fazer a representação das antas, de tolos, e sim, vou aos museus e determinadas peças fotografo, faço o desenho e depois vou aplicando no meu trabalho, porque o meu trabalho é um trabalho de a minha expressão ou o registo tem muito a ver com a construção e a desconstrução da composição e dos vários elementos que compõem a

própria composição. E muitas das vezes, trabalho o desenho fora da tela, depois transporto para a tela e vou retirando e acrescentando determinados elementos, alguns acabam por só ficar com uma percentagem deles próprios, não é, um pedaço ou uma metade, portanto, vou fazendo uma sobreposição e ao mesmo tempo retirando, mas todos eles têm sempre uma intenção ou uma simbologia, digamos, o meu trabalho baseia-se muito na simbologia e é figurativo também, de certa forma, de certa forma não, é mesmo figurativo. E, portanto, é todo esse processo que eu utilizo de pesquisa, não só nos livros, mas como nos museus, nos locais em si. Também no dia-a-dia, eu vou observando e há por exemplo alguns elementos que me faltam nalgum trabalho e com o dia-a-dia, nalguma coisa que vejo, ou com quem falo ou alguma coisa que me lembrei, vou utilizando também e, portanto, acho que assim dito de uma forma geral, acho que é isto. E História, também. Leio muita história.

Margarida: Acaba por ser assim, sumarizando e simplificando, muito do exterior e especialmente também da arte à sua volta. A arte nas suas várias formas, neste caso.

M: Sim, sim, sim. É um bocadinho de tudo, mas é um pouco de tudo isso e também daquela essência de...eu trabalho normalmente por séries e trabalhos pontuais, para alguma bienal ou para algum convite e para alguma exposição para coletivas e, portanto...e...desculpa, perdi-me. Portanto. Estávamos a...perguntaste-me?

Margarida: Não tem problema. Eu estava aqui a fazer assim uma simplificação de que acaba por ir buscar um bocadinho à arte à sua volta.

M: Ah, já sei o que ia dizer, sim. Eu ia dizer que eu trabalho por séries, além desses textos, trabalhos, temas mais pontuais, e portanto acabo por ter uma base do trabalho, não é, e depois vou desenvolvendo. Normalmente as últimas séries acabam sempre por ter elementos...as próximas séries têm sempre elementos das séries anteriores, porque há quase como uma sequência, e às vezes vou andando para trás e para a frente num determinado tema e esses temas vão assumindo e adquirindo vários elementos que vieram do anterior. Do anterior ou às vezes mesmo de séries anteriores, embora cada um deles tenha uma base.

Margarida: Parece quase como contar uma história.

M: Sim, é quase como contar uma história, sim.

Margarida: Não sei se queria acrescentar alguma coisa?

M: Não, era isso...que a ligação que há depois entre todos acaba por ser um bocadinho não só a paleta cromática, não tem que ser sempre a mesma, mas algumas cores que são sempre...que vêm arrastadas de uns trabalhos para os outros.

Margarida: Ok, esta próxima pergunta eu quero que me responda só se lhe fizer sentido. Como é que se descreveria enquanto pintora?

M: (Pausa) Enquanto pintora, mas em termos de daquilo que eu me considero ou...?

Margarida: Sim, pode ser...

M: Sim, há uma coisa que eu tento desde sempre fazer que é, como eu utilizo muita simbologia, simbologia que não tem que ser os caracteres gráficos, não é, é através dos elementos e às vezes da forma como coloco, a ligação entre os vários elementos, a composição com que ficam, as posições, e tudo isso tem sempre uma carga de mensagem bastante grande e há uma coisa que eu gosto e sempre tentei fazer foi que, quando alguém olhar para o trabalho, que quase como que por osmose e através do inconsciente, consiga sentir algumas das mensagens que eu coloco nos trabalhos. Pronto, e isso acho que sim, que faz sentido, que é de facto uma intenção que eu estou sempre a colocar. Eu já não a faço de forma consciente, eu já faço de forma inconsciente, porque a minha expressão é precisamente essa.

Margarida: Ok. É uma boa resposta. Muito obrigada.

M: Obrigada.

Margarida: Onde e quando é que pinta? Em que contextos, em que momentos do dia? Pode descrever-me as suas rotinas, ou a falta delas?

M: Eu gosto de pintar. Dantes, há uns anos atrás fazia algumas diretas a pintar, entretanto agora já não consigo fazer isso. Pinto de manhã, gosto de pintar a partir das 6 da manhã ou então à tarde ou de manhã, não tenho assim uma hora específica, mas, por exemplo, o que eu gosto mesmo é tipo 6/6:30h da manhã ir para o atelier, enquanto a casa está muito calma, ir lá fora, mesmo quando está calmo, gosto bastante de pintar nessa altura.

Margarida: E então normalmente é no atelier que pinta?

M: Sim, no atelier ou neste espaço agora onde estamos, que, também, se forem trabalhos maiores também pinto aqui, às vezes também vou para o exterior para fazer uma captação de paisagem ou se por acaso tivermos um grupo que vamos ou uma amiga, gosto também de pintar no exterior, mas sobretudo estou mais é no atelier.

Margarida: Então, agora gostava de aproximar-me um bocadinho do ato criativo em si, do momento da criação artística, que é um bocadinho, digamos, mais o meu principal tema de interesse. Pode descrever-me os momentos antes do ato criativo, que elementos é que surgem? E quando eu digo elementos, falo de emoções, sentimentos, ideias, imagens, pensamentos...o que lhe vier.

M: É assim, eu acabo por estar permanentemente a pensar naquele trabalho que estou a fazer ou num ou 2 trabalhos em simultâneo, porque estou sempre a tentar observar e lembrar-me daquilo que leio ou então vou consultar apontamentos para tirar algumas ideias, mas permanentemente eu estou a pensar naquilo que tenho que ir fazer ou o que é que posso aplicar melhor. Depois...isso é enquanto vou fazendo outras coisas, vou pensando. Depois, às vezes faço uma meditação, em frente ao trabalho, olho várias vezes para ver o que é que fica ali bem, o que é que não fica, depois, quando passo para o pintar em si, vou começando a colocar aquelas ideias que às vezes vou apontando ao lado, o que é que vou pôr ali? O que é que não vou pôr? O que é que vou pintar? O que é que tenho que desenhar? E normalmente, como o meu trabalho, a minha expressão é sempre muito de construção e desconstrução, às vezes as coisas que eu pensei não quer dizer que vão realmente ficar como eu tinha planeado no início, então eu vou fazendo sempre adaptações, o que tento é perceber quando é que um trabalho está pronto e então quando o trabalho estiver pronto, quando eu acho que está harmonioso, a composição e que todos os elementos me levam a...eu olho e não há nada que...haver, há sempre alguma coisa, mas quando eu acho que pronto, agora já não consigo fazer mais nada, e acho que sim, posso apresentar este trabalho, então aí eu dou o trabalho como terminado. Depois...o ato em si de criação é um bocado também não só o estar a pintar com o pincel ou com lápis ou o estar a manchar, digamos, mas é também quando se está a pensar ou elaborar um bocadinho a composição, em que eu vou...isso também para mim acho que é um ato de criação, porque tenho que ter sempre algum ponto de base para partir daí e depois desenvolver o trabalho. É difícil partir para um trabalho ou iniciar um trabalho sem ter uma base já mais ou menos, ou uma composição, mais ou menos pensada. E depois, então, aquela espontaneidade e gestualidade que é comum no meu trabalho aparece enquanto eu estou a pintar e através de um bocadinho da pincelada também...

Margarida: Então, diria que acaba por ter sempre um plano previamente, nem que seja assim uma coisa de base, mas depois, durante a experiência do pintar em si, se calhar há certas coisas que são mais espontâneas ou mesmo até inesperadas para si? Não sei se isto lhe faz sentido.

M: Sim, sim, sim. Aliás, sim, era isso que estavas a dizer. Há uma parte inicial na ideia, depois vou desenvolvendo-a e o meu trabalho também vive muito daquilo que surge e aproveitar bastantes improvisos, não é, por exemplo, uma mancha que de um lado tem mais opacidade noutro lado tem mais transparência, se calhar no conjunto eu posso aproveitar uma parte dessa mancha, conforme o que se vai formando, não é, na composição, portanto acaba por também viver muito da espontaneidade e de relacionar as várias manchas, os vários elementos, nem que seja uma linha, nem que seja...às vezes é só um pequeno triângulo, um pequeno ponto, mas que ali aquela mancha faz mesmo falta, por exemplo, estou-me a lembrar, às vezes quando estou no atelier e há algumas sombras que batem no quadro, já cheguei a aproveitar essas sombras. Portanto, é mesmo inseri-las na composição que estou a fazer. E portanto, o trabalho vai surgindo assim, e acaba por muitas vezes a base, a ideia inicial está lá, mas foi-se modificando e foi-se formando, foi-se desenvolvendo à medida que eu ia pintando.

Margarida: Ok. Eu acho que, entretanto, já foi respondendo um bocadinho à minha próxima pergunta que era exatamente o descrever-me a experiência de pintar em si, o ato criativo, no momento em que o está a fazer. Não sei se alguma coisa que gostasse de acrescentar ainda ou...?

M: Não...é isso. É pintar e depois eu estou sempre atenta àquilo que resulta do trabalho para perceber onde é que posso mexer mais, ou menos, o que já está bom, muitas das vezes também como pinto normalmente em acrílico, a própria tinta tem que secar, o próprio trabalho tem que descansar, e às vezes, no dia seguinte ou passado uma ou 2 horas ou 3 horas, eu já vou ver o trabalho de forma diferente, não só porque eu já saí dali e voltei, tenho outra perspetiva, mas também o próprio trabalho quando seca, a própria matéria, apresenta às vezes imagens diferentes que resulta da secagem e do que secou mais ou menos, das transparências e...acho que é um bocadinho assim.

Margarida: E há assim...um bocadinho aqueles elementos de que eu falava há pouco, em termos de emoções, sentimentos, ideias, memórias que surgem ou possam surgir durante esse momento? Não tem de entrar muito em detalhe, só na medida em que se sentir confortável.

M: Acho que não percebi foi a primeira parte da questão, portanto, se me surgem ideias e memórias...?

Margarida: Se surgem ou podem surgir no momento da pintura, ideias, memórias, emoções, sentimentos, ...?

M: Sim, sim. Por exemplo, ideias surgem, normalmente... há alturas que pinto em silêncio, mas outras estou sempre a ouvir qualquer coisa, ou oiço história ou estou a ouvir música também, clássica ou músicas mais angelicais, que eu gosto bastante de também entrar no mundo angelical, e sim, veem muitas ideias enquanto estou a pintar, surgem, depois utilizo-as ou não, vêm memórias, sim, de... às vezes de coisas muito mais atrás ou mais recentes, e essas memórias e essas ideias também fazem parte do trabalho, porque “Olha, afinal, tenho que pôr isto ali ou se calhar vou utilizar, surgiu-me esta ideia”. Sim, as memórias e as ideias estão sempre relacionadas, portanto, não estou a pintar de uma forma, digamos...o meu trabalho não é nada...é previsto, no sentido da ideia e da base, mas depois é todo à base do que vai acontecendo, portanto, e sim, as ideias e as memórias não é nada só a técnica que funciona, portanto, eu não começo a pintar um anjo e começo pelo cabelo, pelo rosto, pelo...não, portanto, surge a ideia inicial e depois vou pintando sem estar...aproveitando, acho que o meu trabalho mesmo é também uma questão de olhar para aquilo que vai resultando e aproveitar esses imediatos, digamos assim, que acontecem. Eu acho que é utilizar o próprio ato criativo e tirar partido daquilo que resulta desse ato criativo. Acho que é um pouco assim. Depois, sim, sentimentos também muitos, por exemplo, há coisa que eu acho que é gira que é eu quando acabo um trabalho ou quando acho que está acabado o trabalho dá-me sempre vontade de dar-lhe um beijo, de tipo estar assim agarrada, “Ah, que bom, já está e não sei o quê”. Depois há outras coisas às vezes que eu olho para o trabalho e digo “Fui eu que fiz aquilo? Como é que eu consegui fazer?”. Porque depois também...eu não sei se isso acontece...acontece, com vários pintores, mas há sempre um corte quando acabo o trabalho, quando eu considero o trabalho pronto, eu não fico com aquele trabalho...ele fica comigo ou vai para uma exposição, mas depois eu consigo separar-me bem dos trabalhos, portanto, os trabalhos acabam por ter vida própria. Até que no próprio processo criativo, e durante a criação do trabalho, da pintura, há sempre uma fase, após a fase inicial, que é o próprio trabalho que nos diz o que é que precisa, não é? Há um diálogo entre nós e o trabalho, e às vezes é, temos que estar atentos, e quando estamos atentos quase que é o próprio trabalho, é a parte mais “matérica” que nos vai até guiando, não é, utilizando os nossos sentimentos, as nossas memórias, as ideias, portanto, acaba por ser o próprio trabalho também a ter um comando, a ter vontade própria, digamos.

Margarida: E diria que, não sei se esta pergunta faz sentido, mas diria que esse diálogo de que falava entre si e a obra continua presente de alguma forma, ainda que possa ser diferente, depois da obra estar terminada, ou quando considera estar terminada, ou é mais durante o ato criativo?

M: É durante o ato criativo, e depois quando o trabalho termina, há uma separação. Não é uma separação sentimental nem é uma separação dizer “Agora está”, não, é quase como se fosse, não é um filho, mas é uma coisa que eu criei, e que depois acaba por ter vida própria, portanto, acaba por haver uma separação entre nós, apesar de ter sido eu que o pintei e eu sinto mesmo essa separação entre todos os trabalhos que considero terminados, é como se eles partissem para dizerem, para levarem as suas mensagens e para fazerem aquilo que tem que ser feito.

Margarida: Se calhar mesmo como um filho, como a analogia que fazia agora, era uma coisa que estava aqui interna e que depois passa a ser um objeto externo. E se calhar a diferença que acontece, não sei, diga-me se lhe faz sentido, é que, apesar de continuar a ser algo que lhe é íntimo, passa a ser se calhar observadora, de uma forma mais objetiva?

M: Sim, sim, é isso. Acaba por ser íntimo também, porque eu sei o que lá está e, por exemplo, quando eu tenho que explicar algum trabalho nalguma exposição ou a algum cliente, eu acabo por não explicar tudo, tudo, tudo. Há coisas que são demasiado íntimas, que não fazem sentido dizer, ou então naquele momento não faz sentido, mas se calhar na próxima exposição eu já estou aberta para dizer isso, já ultrapassei essa questão de intimidade ou de timidez que teria de dizer alguma coisa sobre determinado elemento. E sim, depois passo um bocadinho a observadora, não é, há trabalhos que eu já não quero mexer porque teria que mexer muito e que os observo e penso “Olha, se calhar devia ter feito isto ou aquilo, ter mudado” ou também às vezes observo o que é que os próprios trabalhos no fim me dizem, não é? Eu trabalho, termino cada quadro, acho que está pronto, vou colocando encostados a uma parede, e depois, quando vão para as exposições, aí até tenho...se calhar olho de outra maneira para os trabalhos, sim, tenho que também aprender com o próprio trabalho e...é um bocado, os próprios trabalhos resultam num ensinamento também que nos dão para os próximos, não é?

Margarida: Claro, faz todo o sentido. Por acaso isto acaba por ir um bocadinho de encontro a 2 perguntas, na verdade, que eu tenho. Uma delas é: quando finaliza, como é que sabe que terminou?

M: Então, eu sei que – “sei que” é imperativo e é muito forte. Portanto, eu acho que me aproximei do final, porque eu poderia continuar, mas às vezes penso que já não vou, no momento, não vou acrescentar mais nada que resulte, que fique melhor, portanto, e dou por determinado. Mas é uma forma de sentir, por exemplo, em termos práticos, uma coisa é, eu estou a olhar para um trabalho e há qualquer coisa que me está a incomodar em determinada parte, então eu vou trabalhar essa parte, depois vou, isto já quando eu estou a terminar, e depois

vou sempre assim por partes do que é que me está a incomodar, o que é que não está, vou tentando mexer e quando termina, quando eu olho e sinto, é um bocado mais o sentir, portanto, ultrapasso aquela parte técnica, não é, tenho que ver se tecnicamente está bem para ser apresentado, e depois é o sentir, já sinto que está, então está terminado mesmo.

Margarida: Ok. É tipo um saber através do sentir, seria isso?

M: Sim, um bocadinho isso, sim.

Margarida: Como é que descreveria a diferença entre o que sente enquanto pinta e o que sente quando observa o trabalho terminado?

M: Então, quando pinto é uma angústia enorme. Porque é bom estar a pintar, e às vezes o tempo passa e não se dá pelo tempo, mas...acaba por ser uma angústia e uma preocupação, o que é que eu vou fazer? O que é que eu não vou fazer? Terei tempo de acabá-lo? Por exemplo, se tiver um prazo, agora o trabalho que eu estou a fazer do Fernando Pessoa tem um prazo para a semana, e eu estou um bocado aflita, porque tive que esperar algum tempo para conseguir pensar o que é que havia de fazer e estava cansada também, não surgiam assim grandes ideias. E embora, também é assim, quando começamos a trabalhar, as ideias vão surgindo mais facilmente do que quando uma pessoa está parada. Só a ir empatando um bocado, vendo, será que está, será que não está? E acaba por também não desenvolver o trabalho, que muitas das vezes o estar cansado e não apetecer estar a fazer propriamente aquele trabalho também não desenvolve a criatividade. E...é isto. Eu estou com a cabeça cansadíssima Margarida, por isso eu vou me esquecendo das coisas que às vezes...estou a falar.

Margarida: Não tem problema, não se preocupe. Estávamos aqui a falar pronto, acho que agora me estava a descrever um bocadinho o que é que sente enquanto pinta, e eu estava a perguntar se me conseguia descrever a diferença entre esse momento e depois, quando finalmente vê o trabalho finalizado.

M: Sim, quando vejo o trabalho finalizado é um alívio muito grande e fico...às vezes até penso assim, “Como é que eu pinte aquilo?”, porque...o meu trabalho tem tantos elementos que muitas das vezes é difícil conseguir que aquela simbologia e todos os elementos cromaticamente e tecnicamente estejam...não é correto, essa palavra não existe, não cabe aqui no meu trabalho, mas se realmente eles estão a resultar bem entre eles, se ligam bem, e portanto quando eu consigo fazer isso, quando termina é mesmo um alívio e uma satisfação bastante grande, não posso dizer que não é satisfação, não é, porque eu comprometo-me com determinadas exposições, participando ou fazendo individuais, e portanto os meus trabalhos

têm que estar prontos e acabo por ter uma grande satisfação e contentamento quando vou terminando os trabalhos e quando cada um deles termina. Sim. Gosto muito por exemplo quando algum trabalho...estou-me a lembrar agora de um trabalho que era de uma nossa Senhora da Nazaré que era, quer dizer, eu não faço propriamente assim imagens religiosas, eu aplico essas imagens, mas fazer um quadro só com um tema religioso às vezes é um bocadinho difícil, eu também tenho outro agora para fazer de 5m que também é assim religioso e o meu desafio é como é que eu consigo transformar esse tema tão concreto e tão religioso em algo contemporâneo. E estou-me a lembrar desse, que já foi há uns anos, em que...normalmente os meus trabalhos acabam por ter partes em branco, proposita...não é propositadas. Eu estou a fazer um trabalho, isso é outra coisa que faz parte do meu processo criativo, estou a fazer um trabalho e há qualquer coisa que não está a encaixar bem naqueles elementos todos, então, quando eu já estou um bocado cansada do elemento não se encaixar, eu passo-lhe branco em cima, ou tinta ou gesso, que eu utilizo gesso, e depois deixo secar e depois utilizo a grafite e acabo por desenhar dentro das cores e das várias manchas e, por exemplo, nesse trabalho da nossa Senhora da Nazaré, estava aproximado da minha expressão, mas faltava-lhe ali qualquer coisa muito mais contemporânea. E então, eu chatee-me com a parte de baixo do trabalho e tracei de um lado ao outro...tracei não, apliquei tinta branca e depois deixei secar um bocadinho e fui pintar uns anjos, portanto, aqueles anjos que só têm cabeça e asas, e a tinta começou a escorrer e entretanto eu tive que me ir embora e quando voltei, no outro dia, quando voltei, eu olhei para o trabalho e disse “Olha, já está pronto”. Já está pronto porquê? Porque, o facto de ter pingado por cima daquela mancha branca que cortava todo aquele figurativo mais tradicional, ele próprio fez aquela contemporaneidade que eu gostava, que eu precisava e muitas das vezes acontece-me isso nos trabalhos. Portanto, por isso é que eu digo que às vezes as pinturas depois também tomam o comando da direção em que vão seguir e nós só temos é que também acompanhar, porque isso também fez parte do nosso processo, mas ao mesmo tempo nós já temos um parceiro ao mesmo tempo que o estamos a pintar. Não sei se me faço entender, mas é um bocado isso.

Margarida: Sim, estava-me aqui a fazer pensar naquilo que dizia há pouco que é, a pintura ganha mesmo uma vida própria. Neste caso, quase que se pintou, o seu resto, ela própria.

M: Exato, exato, exato. Eu gosto muito que isso aconteça e estou sempre muito atenta a esses imprevistos, a esses pormenores que acontecem.

Margarida: Pronto, tinha aqui uma pergunta que eu acho que já me respondeu, que é como é que vai sendo o processo, entre o momento em que inicia e termina...queria perguntar, o que é que surge na relação com a obra? Por exemplo, há transformações ao longo do tempo...?

M: Há trabalhos que eu estou, por exemplo, quase 2 meses a fazer, há outros que que faço numa semana e durante esse tempo eu vou tentando relacionar umas coisas com as outras. Depois quando, por exemplo, há trabalhos que eu tenho ali de talvez de há 20 anos ou 30 anos que eu agora estou a intervir novamente neles, porque o meu processo ainda não era propriamente este que eu sigo e então eu resolvi aproveitar aquilo que já que já tenho, são trabalhos que eu não os coloco no site, que eu não os coloco em exposições, portanto, fazem parte ali do meu acervo, mas por uma questão que são trabalhos meus e que não os vou deitar fora, e então tenho feito alguma utilização desses trabalhos e vou repintando. Repintando mas não pinto por cima de uma imagem, eu vou aproveitando esses elementos que já lá estão e vou adaptando à expressão que tenho, que hoje tenho, que é mais forte do que tinha há 20 anos atrás, sem dúvida. Ou que vai mais ao encontro daquilo que eu queria fazer...

Margarida: Nos casos em que se separa da obra, seja porque vende, oferece ou mesmo altera ao ponto de já não ser bem reconhecível como a obra anterior, qualquer uma destas situações, o que é que surge? Novamente retornando aqui àqueles elementos que falávamos de o que é que surge em termos de sentimentos, memórias, emoções, ideias, pensamentos, ...?

M: Eu normalmente quando vendo os trabalhos, eu tenho um apontamento ou registo, a não ser de algumas galerias que não nos dizem quem é que comprou o trabalho, mas tenho portanto a relação de que foi nessa galeria que foi vendido. Depois, os que sou eu que vendo eu também tenho esse apontamento, ou os que eu dou, também tenho esse apontamento. Acabo por lembrá-los um pouco, se preciso de ver a fotografia, vou ao computador para ver ou para às vezes ter ideias daquilo ou da forma como resolvi determinados assuntos no trabalho, determinadas formas, manchas e...pronto, mas tenho uma boa relação e tenho uns bons sentimentos em relação aos trabalhos, portanto, eles foram, partiram para outros sítios, e que também é bom que assim seja, não é, porque tem que se vender algum trabalho e, portanto, às vezes penso, por exemplo, o que é que aquele trabalho poderá estar a fazer...a provocar, que sentimentos é que podem provocar nas outras pessoas? Por exemplo, há determinadas pessoas que eu sei que ficaram com os trabalhos e que sei onde estão esses trabalhos, que tiram depois fotografias e enviam-me, e há outros que me dizem “Ah, cada vez que acordo, eu penso sempre em ti, porque o teu trabalho está ali”. Mesmo que não seja conscientemente, mas há sempre aquele momento, não é, em que a pessoa pensa em mim por causa do trabalho e sim, às vezes penso assim,

realmente será que terá alguma influência em mim o facto das outras pessoas estarem a relembrarem-me tantas vezes porque estão a ver um trabalho, não é, e...eu pelo menos quando estou a ver o trabalho de algum pintor meu amigo que me deu, que eu tenho ali uma parede com vários trabalhos de amigos, eu penso sempre nessa pessoa e, portanto, não sei se eles também estão, se pensam em mim quando veem os meus trabalhos, numa galeria claro que eles não vão saber, não sabem às vezes quem é, não pensam, mas as pessoas que me compram diretamente...devem pensar, e eu penso naquilo que será que elas pensam, será que isso tem alguma influência em mim? Não é, porque como o bater das asas de uma borboleta pode ter efeito no outro lado do mundo, então todos estes pensamentos que vão ocorrendo entre nós têm sempre alguma influência nalgum e sim, às vezes pronto, não estou a pensar nisso constantemente, mas às vezes acho interessante quando me ocorrem esses pensamentos de por uns minutos pensar o que é que estão a pensar ou o que é que estão a fazer...o que é que estão a provocar em quem os observa...nesse sentido, sim, penso.

Margarida: Torna-se quase uma relação entre si, a obra e esta terceira pessoa.

M: Sim, apesar de eu não ficar ligada...eu fico ligada emocionalmente, mas é porque terminei um trabalho. Mas não fico com pena, digamos assim, de não ter esse trabalho, é mais a ligação emocional porque sei que fui eu que o fiz, mas não é de ter pena que esse trabalho esteja com outra pessoa.

Margarida: Claro, claro.

M: Até porque eles adquirem vida própria como eu há bocadinho tinha dito à Margarida. Acho eu que adquirem, pelo menos os meus sentimentos para com eles são esses.

Margarida: A minha última questão é, como é que relaciona a pintura, ou o ato de pintar em si, com o seu bem-estar, sendo que até me pode dizer que não relaciona.

M: É assim, não sendo a pintura a parte mais importante da minha vida, porque eu acho que isso...pronto, isto pode ser muito romântico, mas a minha família é a parte mais importante da minha vida, digamos, mas a pintura, no mesmo patamar, também estará na minha vida porque eu não me vejo sem ser pintora. Aliás, se eu estou muito tempo sem pintar, até começo assim a ficar nervosa e as minhas mãos até começam assim um bocado a tremer. Porque pronto, não sei, porque preciso de estar naquele meu mundo, estar no atelier, a pintar sozinha e é a minha vida, digamos, profissional. Mas além de profissional, também é uma questão muito íntima, muito pessoal, porque...muitas das vezes eu questiono-me, olha, se eu tivesse continuado a dar aulas sendo professora – eu dou aulas de pintura no atelier que tenho, só de pintura, portanto só

aulas de pintura e em que a minha vida acaba por ser instável economicamente porque eu tomei esta opção, e muitas das vezes eu penso “Se eu tivesse continuado a dar aulas no estado, tinha o vencimento certo, as férias certas, tinha pronto, tinha toda uma situação económica completamente diferente”. Isso tem sido um bocadinho recorrente no meu percurso, no meu caminho como pintora, às vezes ter que fazer essas escolhas, ou escolho ir dar aulas e ter uma vida segura, digamos assim, não é, nenhuma vida é segura, mas mais segura, e tem sido recorrente outras vezes, portanto...às vezes, conforme os anos vão passando, eu vou pensando “Será que de facto devia ter feito isto, será que não devia ter feito”, mas chego sempre à mesma conclusão. Acho que não conseguia fazer de outra maneira. Porque depois também, no meu caso, isto depois cada pintor adapta a sua vida, mas eu no meu caso, a minha vida é adaptada com a minha família e com as atividades que nós temos, o sítio onde vivemos, a atividade que o meu marido tem, que um dos meus filhos tem aqui na quinta, e eu acabo por ser um pilar de articulação entre todos eles e, portanto, acabo por pensar, não, a minha opção é esta, é a correta ou...não sei se será correta, mas é a que eu na altura e neste momento acho que está mais adaptado a tudo isso, mas...às vezes questiono-me bastante, sim, porque é normal, não é, a vida custa, pronto, em termos económicos. Quando a pessoa está mais à vontade, é diferente...até porque muitas das vezes recebemos comentários mais desagradáveis, não é? E portanto, isso é sempre uma escolha que se tem que fazer e que se tem que viver com ela. Infelizmente nós ainda não temos uma forma de...por exemplo, eu posso tirar baixa, sim, não é, porque se eu faço descontos, eu posso tirar baixa, nunca tirei enquanto pintora, mas poderia tirar, mas depois se calhar...isso...em termos de nós sermos pintores, como é que vamos fazer? É complicado, não é? Se eu dou baixa, se não estou a pintar, como é que eu consigo trabalhar? Eu acho que todas as atividades artísticas têm esta questão, o pintor não tem limite de, portanto, não se vai aposentar só porque chegou àquele limite de idade e também, de certa forma, não para. Há alturas em que se pinta mais, há alturas em que se pinta um bocadinho menos, mas não é o pintar menos porque queremos, não, é normalmente quando se acaba uma exposição, há sempre aquele momento quase de luto, porque a pessoa, em termos de sentimentos e emoções, tem que tirar muito de si, não é, explorar muito os seus sentimentos e as emoções. E depois há todo um processo que é um bocadinho doloroso, pintar ou ser pintora não é assim uma coisa fácil, não é, que a maioria das pessoas diz “Ah, isso também eu fazia. Ah, isso é fácil. Ah, então, mas não estás a pintar? Ah, mas não consegues”, não, é tudo um processo bastante demoroso. Não é só o demoroso, não é essa palavra que eu queria dizer, é quase extorquir um bocadinho os nossos sentimentos, não é?

Margarida: Requer um trabalho que é interno.

M: No meu caso, não é. Porque há trabalhos que são trabalhos mais realistas e que as pessoas, embora todos tenham essa questão da parte sentimental, mas que são mais pintados do princípio ao fim, sem às vezes questionarem tanto, não é? É captar a imagem, transportar para a tela, e isso é muito mais, é mais leve, digamos assim.

Margarida: Está se calhar mais ligado a uma realidade exterior do que à realidade interior do próprio pintor.

M: Sim, sim.

Margarida: Ok...do meu lado terminei, não sei se tem algum tema, alguma coisa que ache que seja pertinente abordar ainda ou que queira abordar?

M: Acho que não, acho que já disse um bocadinho de tudo. Acho que sim.

Margarida: Hmhm. Ok, então vou só terminar aqui a gravação...obrigada!

Entrevista P1

Margarida: Queria começar por agradecer por ter disponibilizado o tempo e também aceitar a gravação da entrevista. Queria começar se calhar por contextualizar um bocadinho a sua prática artística e começar por perguntar, há quanto tempo é que pinta, com que frequência?

P1: Quase desde que me conheço, eu comecei a descobrir o gosto pelo desenho e pela pintura logo na escola, tinha talvez 7/8 anos, por altura do segundo ciclo, aí comecei a aperceber-me que para além de gostar, até tinha algum jeito. E fazia as coisas muito rápido, o meu professor de Educação Visual tinha a tendência de me dizer que eu era um género de Speedy González, e depois todos os meus dias procurava estar associado onde tinha o mundo de arte. Aliás, convivi nesse meio, quer pelo desenho, pela pintura, pela música e com o passar do tempo, fui naturalmente criando até chegar a altura de, pode parecer muito estranho, 2012 consegui fazer com que alguém olhasse para aquilo, nunca tinha tido essa pretensão, eu desenhava sobretudo para mim, para a minha família e tive a sorte de alguém ter olhado para aquilo e dizer que tinha pernas para andar. Estamos a falar concretamente talvez no ano de 2012. De lá para cá, portanto, graças a Deus posso dizer que tem vindo a criar-se aqui, portanto, um ambiente construtivo e bastante agradável de reconhecimento do meu trabalho.

Margarida: Tem vindo a ganhar forma.

P1: A ganhar forma, ganhar algum sentido, obrigou-me também a aperfeiçoar-me, sendo que eu sou autodidata, eu não sou artista plástico, se é assim que se pode denominar, de formação. A minha formação não tem nada a ver com – não tem nada a ver, não tem diretamente a ver, do ponto de vista técnico, com aquilo que são as artes visuais.

Margarida: E com que frequência é que hoje em dia pinta?

P1: Todos os dias. Eu costumo fazer acompanhar-me do meu sexto sentido, que é a minha caneta, sendo que eu recorro a vários elementos, várias ferramentas para além da caneta em tinta-da-china, mas eu tanto pinto em papel, como pinto na tela, como pinto no muro, mas todos os dias faço questão de deixar os meus traços numa base qualquer.

Margarida: Que papel é que diria que a pintura tem na sua vida?

P1: Ah, é fundamental, eu diria que é uma espécie de oxigénio. Se eu não tivesse, quer enquanto criador, quer enquanto consumidor, eu necessito-a. Eu preciso, preciso de estar em contacto constante com o universo artístico. Claro está que facilita-me o facto de poder criar em qualquer lugar, costumo dizer, é portátil, como ando com a caneta, portanto, posso desenhar num guardanapo, como posso desenhar numa folha qualquer, mas é fundamental, sim, eu sem este meio, sem este veículo, sem esta viagem, eu não me entenderia.

Margarida: E que motivações é que encontra para pintar? Certamente podem ser várias. Pode-me descrever o mais diverso que quiser.

P1: Eu costumo dizer que os artistas são muito autobiográficos. Eu falo daquilo que por norma me influencia, aquilo que vivencio, aquilo que experimento. Eu utilizo, naturalmente, não é terapêutico, mas pode ser terapêutico. Eu utilizo naturalmente qualquer suporte, ainda há pouco estava a dizer, para me tentar expressar, até para me entender. Eu não o faço para que as pessoas gostem. Tenho um prazer enorme quando há este feedback, faço porque necessito talvez de extravasar aquilo que são apenas as meras palavras e os meros sentimentos. Eu materializo no papel através de linhas, de traços, de formas, aquilo que vou experimentando.

Margarida: Vai cá de dentro.

P1: Vem sobretudo cá de dentro. É um exercício mais diria eu emocional do que racional, sendo que quando preparo uma exposição as coisas são distintas. Já não me deixo levar unicamente pelo sentimento e as coisas têm naturalmente enquadramento, têm...eu não gosto muito de utilizar, porque pode ser mal interpretado, tem uma conceptualização diferente. Mas obriga-me

a racionalizar naturalmente a forma como eu quero estender as obras no espaço de uma exposição e de acordo com um tema, sim.

Margarida: Mesmo falando também da organização das peças, o que é que vai colocar...

P1: Obviamente. E a própria, se quisermos, intimidade entre elas, elas comunicam entre si, há algo que naturalmente está subjacente à peça, nunca tendo a pretensão, nunca tenho essa pretensão de transmitir o que quer que seja a alguém, tento sim passar para o papel aquilo que é o que eu, de alguma forma, interpreto, sinto, percebo, mas é sobretudo isso.

Margarida: Esta pergunta aqui, quero que me responda apenas se lhe fizer sentido, como é que se descreveria enquanto pintor?

P1: Estranho. Talvez alguma estranheza naquilo que eu faço. Alguém me dizia, o teu trabalho é muito parecido com o Nadir Afonso, tem traços de Picasso. Eu sou crente, mas não acredito na reencarnação, e quando comecei a desenhar, comecei a desenhar e a pintar deste tenra idade, eu não o conhecia Picasso, eu não conhecia Escher, eu não conhecia Amadeu de Sousa Cardoso, quer dizer, podia estar aqui a citar imensos artistas...eu não os conhecia, fazia as coisas simplesmente porque considerava que aquilo me dava e fazia algum sentido. Um pequeno pormenor, há uns tempos atrás, eu tenho muitos alunos, ao longo do tempo tive muitos alunos, e ele, um desses meus alunos, está a tirar cinema, já tirou cinema, resolveu fazer um trabalho sobre o meu trabalho. E é curioso que ele quis ir, se quisermos, ao local que me servia sobretudo de inspiração para aquele trabalho que eu estava a desenvolver, que era uma espécie de circunferências que faziam lembrar muito as ranhuras ou, se quisermos, a própria árvore quando cortada. Aquilo motivava-me, havia qualquer coisa ali naquelas circunferências que me motivava a desenvolver determinado tipo de formas, não tendo a intenção de ser figurativo, elas surgiam e apelava a qualquer coisa. Portanto, quando eu digo estranho, eu recolho informação que me vai permitindo transpor para o papel isso mesmo. Quando eu digo estranho, não é porque realmente tem aqui laivos de loucura, não é nada disso, é porque eu se calhar me considero um bocadinho atípico. Sou muito organizado, portanto, aquela ideia de que o artista desorganizado, não faz sentido o que faz, ...no meu caso, faz sentido, independentemente de considerarem ou não, mas esta estranheza tem que ver talvez com a forma como eu olho para o dia-a-dia.

Margarida: Se calhar, veja se lhe faz sentido, mas acaba por ser um bocadinho uma mistura de coisas interiores, mas também como reflexo daquilo que vai apreendendo do exterior.

P1: Tal e qual. Eu acredito que somos o resultado das relações e das experiências que vamos tendo. Portanto, nesse sentido, sim, consciente ou inconscientemente, as coisas acontecem. António Lobo Antunes dizia uma coisa que me fascina: “*Não sei o que escrevo, é a mão*”. Eu quase diria “Não sou eu que desenho, é a mão”, e a mão vai-se libertando; claro está, vamos lá ver de um ponto de vista mais “gestualista”, às vezes sim, efetivamente eu quero fazer determinado tipo de desenho, determinado tipo de forma, determinado tipo de figura...Na psicologia há um fenómeno que eu gosto muito, ou se quisermos é um processo, não sei como é que lhe posso chamar, que é a pareidolia e a pareidolia permite que eu, a partir de determinados elementos, conseguir, através da minha cabeça, visualizar formas. Isto às vezes acontece de forma inusitada, quase diria inconsciente, e propositada também, portanto, sim.

Margarida: Ok...onde e quando é que pinta, em que contextos, em que momentos do dia...já me respondeu um bocadinho há pouco...

P1: Em qualquer altura desde que tenha um bocadinho de tempo. Posso dizer que, dado que a minha atividade profissional não me permite estar sempre a produzir, pelo menos à hora de almoço, tendo a oportunidade de estar num café, e isso não me incomoda que as pessoas vejam, que estejam, portanto, eu não sou daqueles que defendem que o artista precisa do seu ambiente para criar...eu crio em qualquer, eu abstraiu-me facilmente, não estou minimamente preocupado se me estão a ver, se não estão a ver, mas sim, sobretudo nos momentos que eu tenho disponíveis no decurso do dia nos meus intervalos de trabalho, e aquele momento que mais gozo me dá, e se não posso nega-lo, é à noite. Às vezes perco-me nas horas, houve alturas em que eu me deixava levar e quando dava por ela tinha que ir tomar banho para regressar ao trabalho. Nem me apercebia que não tinha dormido.

Margarida: Entra completamente no fluxo...

P1: É um êxtase, é um êxtase. E depois a cabeça está sempre a mexer, mesmo quando estou na cama já estou a pensar em coisas que eu gostaria de visualizar no papel.

Margarida: Já está a criar cá dentro, antes de criar fora.

P1: Sim, a criação acontece. Gostaria que muitas das vezes, no papel, se pudesse ver aquilo que eu consigo visualizar, nem sempre isso acontece.

Margarida: Acho que essa é a grande dificuldade com muita...com as artes em geral, mesmo com a escrita.

P1: Sim. Sim.

Margarida: Ok. Queria então agora aproximar-me um bocadinho mais do ato criativo, expressivo, em si, que é, digamos, o meu tema principal de interesse e perguntar se me podia descrever os momentos antes do ato criativo em si, do pintar, que elementos é que surgem? E quando eu digo elementos, podem ser sentimentos, emoções, pensamentos, ideias, imagens, ...o que lhe vier.

P1: Se calhar é recorrente, o que eu vou dizer. Medo. E porquê? E só estou preocupado comigo, não estou preocupado com quem vai ver, porque milhares de trabalhos foram desenvolvidos ao longo dos anos, nunca me preocupei que as pessoas fossem a ver, nem tinha essa intenção, portanto, eu guardava-os, tive pena que muitos deles foram para o lixo, porque eu não imaginava que algum dia alguém valorizasse aquilo que eu fazia...mas medo, porque ao começar muitas vezes não sabemos por onde começar, e temos receio de que ao começar podemos estar a destruir a ideia inicial. Não posso dizer – que há muita gente que diz, “O que é que está na tua cabeça” – eu não posso dizer que todo o trabalho final corresponde àquilo que foi a intenção inicial, não, muitas vezes até acabo por me desviar, mas tenho o receio de...eu dou um exemplo muito concreto. Agora há muito pouco tempo solicitaram-me para realizar um mural de 400 m² e deram-me o tema. E eu, “Por onde é que eu vou começar? O que é que eu vou fazer?”. A partir do momento em que eu começo, a coisa vai decorrendo, vai fluindo, vai nascendo. Há elementos que eu lá quero colocar e os outros vão nascendo quase depois dessa criação, mas sem dúvida alguma que o passo inicial é constrangedor. Quando chego ao fim, sinto-me saciado, mas ao mesmo tempo sinto-me desgostoso, porque eu creio que há assim qualquer coisa que eu gostava de acrescentar. Portanto, sim, eu posso reduzir sobretudo essencialmente à dimensão do medo.

Margarida: Do medo, ok...por acaso eu penso que sei qual é que é o trabalho a que se refere, porque eu estive a ver um bocadinho a sua pintura e acho que vi esse mural. Foi um trabalho muito interessante.

P1: Ah viu? É mais recente, é das coisas mais recentes, deu-me muito tempo.

Margarida: Hmhm...Ok. Isto também já me começou a descrever um bocadinho, mas pronto era seria descrever-me como é que é a experiência do momento criativo em si, novamente que elementos é que surgem, estes elementos que eu estava a mencionar, sentimentos, emoções, ...

P1: Calma, tranquilidade. É como ainda há pouco estava a dizer, custa é começar. Mas depois as coisas vão fluindo. Também tem muito a ver com o trabalho que eu desenvolvo. Permite-me essa liberdade. Eu não estou preso a qualquer tipo de, sei lá, corrente, não estou preso a qualquer

tipo de, até mesmo do ponto de vista académico, de formação técnica, portanto, eu não tenho esse receio. Tenho o receio de começar e não me satisfazer a mim próprio nessa medida, mas não estou minimamente preocupado com aquilo que as pessoas...por esse motivo, quando eu estou já a criar, já num momento de eu quase que dizia abstração, esqueço-me de tudo, permite-me estar ali confortado e por isso é que eu muitas vezes quando estou a desenhar nem me apercebo do que se passa à minha volta. Mas sim, conforto, calma, tranquilidade, satisfação.

Margarida: E costuma ter algum plano ou tema em mente antes de começar?

P1: Sim, quando preparo uma exposição, sim. Quando estou a desenvolver aqueles trabalhos visuais, diria quase que diários, sim e não. Há elementos que me motivam, que quase que me impelem a, mas não estou incomodado com o facto de não resultar naquilo que é, no fundo, o que no fim eu vou desfrutar. Exemplo, há elementos que são transversais ao meu trabalho. Nomeadamente: a mulher, a dança, a cidade, o simbolismo. Eu quase que diria que há elementos que são constantes no meu trabalho, dada a minha formação e se quiser dado aquilo que é a minha interpretação da vida. Um exemplo muito concreto, a escada. E nomeadamente a escada de Jacó, está em quase todos os meus trabalhos. Há outro, sobretudo já nesta fase mais, se quisermos, recente – a pera. Eu gosto muito da forma da pera. Eu costumo dizer que é o meu fruto proibido. Eu gosto tanto da pera que raramente como pera. Mas no meu trabalho, dado que tem uma quase que dimensão sensual, dá uma intensidade ao meu trabalho que eu gosto e conjuga-se perfeitamente com a temática da mulher, e conjuga-se perfeitamente com a dinâmica que eu dou ao ritmo dos meus trabalhos.

Margarida: Aqui também penso que me foi respondendo, mas se quiser acrescentar alguma coisa, é como é que vai sendo o processo? Ou seja, desde o momento em que inicia até o momento que termina, como é que a coisa vai fluindo?

P1: Às vezes perguntam-me quanto tempo é que eu demoro a fazer um trabalho. O único trabalho em que eu tive a preocupação de saber quanto tempo iria demorar ou demorei foi o mural. Eu tenho 51 anos, eu desenho desde os 7/8, nunca me preocupei em saber quanto tempo iria desenvolver um trabalho. Curiosamente, eu nunca faço apenas um trabalho, faço 2, 3, 4, 5 simultaneamente. E por esse motivo, eu não estou muito preocupado com o processo – no desenho. Na pintura, já é diferente. Às vezes é espontânea, outras vezes obriga-me mesmo a pensar, se quisermos, a harmonia das cores. No mural que eu desenvolvi, optei por cores meramente primárias. Em casa é diferente. Como eu tenho as cores à minha disposição, as coisas fluem naturalmente, sendo que é determinante que 2 ou 3 lá estejam e a conjugação das

mesmas aconteça. Portanto, o processo é muito natural e muito livre, sem ser quase que...eu não gosto do termo, não é constrangedor...eu não tenho qualquer tipo de obrigatoriedade na forma como o faço; não tenho, não tenho. Nem em termos de tempo, nem em termos de...como eu digo, à exceção de uma exposição que esteja a desenvolver, aí sim fiz há pouco tempo uma exposição onde a predominância era sobretudo o ouro, o dourado. Fiz uma anterior que era a questão do xadrez como pano de fundo, não sendo o xadrez o tema, utilizar o xadrez como pano de fundo. Aí sim já tem outro tipo de, aí está, de conceptualização que ainda há pouco...aí tive mesmo que conceber as peças atendendo à questão do tabuleiro de xadrez.

Margarida: Acabam por ser certas regras que, quando está a trabalhar só para si, mesmo que depois o trabalho possa ir para o público, ...

P1: Possa fugir, obviamente, possa fugir. Sim. Claro está, como eu às vezes preparo uma exposição para, vamos supor, 20 peças e produzi 30. Isso acontece. Acontece. Até porque, pronto, já é se quisermos a dinâmica do espaço. O espaço às vezes não permite, nem nós temos que colocar todas as peças que criamos, sim.

Margarida: Quando finaliza uma obra, como é que sabe que terminou?

P1: Ah! É muito difícil. Eu ainda há pouco estava a dizer que sinto algum desgosto, sinto alguma consolação. Já me aconteceu terminar uma obra e voltar a ela. Já me aconteceu uma obra, entre aspas, e destruí-la; não rasga-la, mas revê-la, recompô-la, e no final, ponho...é muito difícil, não sei, há aqui qualquer coisa de inconsciente, diria eu, sobretudo inconsciente, que permite dizer “Sim, acho que sim, é isto”. Eu dou um exemplo muito concreto, há pouco tempo disseram-me “Olha, porque é que não desenhavas um Fernando Pessoa?”, e eu não gosto tanto, se quisermos, do figurativo, utilizei ali o figurativo e em menos de 10 segundos eu posso dizer que desenvolvi a obra mais carismática que alguma vez eu criei e disse “É só isto”, e resultou e as pessoas olham para o desenho e em menos de 10 segundos está lá o Fernando Pessoa, e senti, sim, satisfez-me, portanto, senti um orgulho enorme. Não sei responder de forma perentória, dizendo “Sim, está aqui, por isso vou assinar”. Não, é porque efetivamente me consola o que ali está. Acho que está lá tudo.

Margarida: Uma sensação abstrata, se calhar.

P1: Sim e não. Abstrata, mas ao mesmo tempo bastante objetiva, eu sinto que o que está terminado não é para mexer. Noutras ocasiões, sim, depois eu vou visitar a obra, porque isto depois tem um tipo de condicionante, que é o tempo, eu olho para obras que desenvolvi há 10 anos atrás e quase que já não me revejo nelas. Mas não as vou destruir porque foi um processo,

naquela altura. Atualmente, já não me revejo nela, mas tenho que admitir naquele momento, sim, considerei que já estava, talvez dentro de 10 anos vai acontecer a mesma coisa.

Margarida: Por acaso isso é vai um bocadinho de encontro a uma pergunta que eu vou fazer, mas vou fazer um bocadinho mais à frente. Como é que descreveria a diferença entre o que sente enquanto pinta e depois quando observa o trabalho terminado?

P1: Enquanto criador, enquanto leitor...eu não sou narcisista, mas tenho algum orgulho no trabalho que desenvolvo. Por isso é que a minha casa está cheia de trabalhos meus. Com muita frequência eu me revisito. Portanto...sinto-me orgulhoso. Talvez sobretudo isso. Criei, porque me senti bem ao fazê-lo. Quando, por exemplo, exponho uma obra, eu não deixo de olhar para ela, esteja em casa, esteja numa exposição, esteja noutra sítio qualquer, eu próprio faço questão de explorar a obra que eu criei. Portanto, sinto muito orgulho, sinto um enorme consolo também, e não deixo de explorar mesmo sabendo que aquilo foi feito e está terminado. Portanto, eu também sou uma espécie de leitor daquilo que produzo. Não o faço com essa intenção, mas...há uma expressão que eu gosto muito, “Os meus trabalhos são histórias de uma mesma história”, por isso é que ainda há pouco falava da questão autobiográfica. Há muitas pessoas que me perguntam, o que é que eu quero transmitir? Eu já disse, não tenho essa pretensão. O que lá está já é diferente. E dificilmente ajudo alguém a explorar uma obra minha. Gosto quando começam a falar sobre ela e então aí sim, posso dar algumas dicas, porque senão vou tirar, se quisermos, a surpresa, mas eu sinto-me muito orgulhoso quando faço um trabalho e o releio.

Margarida: Consegue-me descrever o que é esta exploração de que fala?

P1: É autobiográfico. Há sentimentos, há emoções, há experiências...há quem faça um diário, o meu diário são os traços. Gosto muito de escrever também, mas tenho a vantagem de dizer que aquilo só eu é que verdadeiramente entendo o que lá está e entendo tudo, tudo o que lá quis colocar, e se for ver ano a ano, então o mais curioso se torna. Esta exploração permite-me não esquecer. A memória talvez, para além da consciência, mas a memória é fabulosa, para o bem e para o mal. Às vezes, quanto mais queremos esquecer, mais nos lembramos. E eu faço questão de me lembrar, de manter aquela memória, deixar aquilo registado. Daí que esta exploração tem muito que ver com o facto de me ajudar também a...ainda há pouco estava a dizer, não é terapêutico, mas existe aqui alguma psicoterapia à mistura. Há quem diga que a melhor forma de às vezes enfrentar o problema é verbalizá-lo, eu materializo-o. E não estou a falar de problemas, eu estou a falar de...há problemas, há alegrias, há tristezas. Ainda há pouco estava a falar do meu pai, ele está a entrar numa fase incómoda, inesperada e já materializei isso no

papel. Eu entendo o que lá está. Nem quero mostrar, mas eu quis, entre aspas, desabafar com o papel para manter aquela memória e essa exploração, quando voltar atrás, não vou olhar para uma fotografia, vou olhar para o meu desenho.

Margarida: É para si.

P1: Sim, eu crio sobretudo para mim. Ainda há pouco estava a dizer por outras formas, as minhas criações são sobretudo para mim. Quem se identifica com elas, quem gosta delas, satisfaz-me imenso, mas nunca, nunca, em momento algum eu fiz com a intenção exclusiva de...à exceção, à exceção, obviamente, trabalhos que me solicitam. Muitos deles já os neguei, porque eu...não me dão a liberdade para eu poder explorar. Vamos imaginar, “Olhe, quero um barquinho, quero uma cama”, eu não faço isso, isso nem sequer gozo me dá. Este mural, ainda há pouco estava do mural, eu fiz o mural, o tema era a interculturalidade. Liberdade total para o desenvolver. Se me dissessem que eu tinha que ter lá este ou aquele elemento e eu se calhar ia estar muito condicionado, não me dava, se quisermos, o gozo que me deu desenvolvê-lo, apesar do pouco tempo.

Margarida: Claro. Acho que é um testemunho muito bonito, conseguir...de certa forma, lá está, é como um diário. Consolidar, materializar, tornar quase as suas memórias um objeto que exterior consegue observar.

P1: E sobretudo quando as pessoas me veem criar, nomeadamente, e em particular, a minha mulher e o meu filho, eles são testemunhas. Um dia mais tarde, pelo menos pode-se deixar um bocadinho este legado, mais do que a vertente, se quisermos, financeira ou o património, é ele perceber que estava ao meu lado, ou passou por mim, ouviu-me a criar determinado tipo de...eu quase diria que eu vou perdurar, modéstia à parte, já estou pelos 5 cantos do mundo, saber que eu estou e integro alguns lares, é muito, muito, muito bom, sabe mesmo muito bem, sem nunca, repito, nunca ter tido essa intenção. As coisas acontecerem e vão acontecendo de forma natural.

Margarida: Mas imagino que seja muito gratificante.

P1: É muito, é muito. Eu acho que sim. Qualquer testemunho que possamos deixar, já que, não estando cá, também não penso nisso, mas tenho que imaginá-lo, até porque eu quero durar muitos anos, apesar de fumar muito, infelizmente, mas eu quero acreditar que...eu fui, mas perdurei no meu tempo, irei perdurar. Quer seja na arte em Portugal, então isso era um sonho, quer seja, portanto, entre as pessoas com quem eu partilhei a minha vida e outras que fui conhecendo e aqui já posso dizer que desde 2012 até à atualidade, 13 anos, há sim, centenas ou milhares de trabalhos que já não são meus. Portanto, é muito bom.

Margarida: Imagino...o que é que surge na relação com a obra? Há transformações ao longo do tempo, ...acho que também já me foi respondendo um bocadinho a isto.

P1: Quando me dizes na relação com a obra, como assim? Eu posso dizer que todas as minhas obras são os meus rebentos, sou eu.

Margarida: É uma boa descrição.

P1: Eu estou nelas, a todos os níveis. Fui eu que as desenhei. Fui eu que as idealizei. E em grande parte delas, sou eu que lá estou. São os meus olhos. Portanto, quem olha para o meu trabalho está a ver a forma como eu via as coisas, como as interpretava. Eu gosto muito de alguns filmes da Disney, nomeadamente...eu acho que é da Disney. Não interessa. O Rei Leão. Eu lembro-me de ter visto este filme estava eu na Universidade [REDACTED], e aliás, foi o primeira banda sonora que eu comprei num CD, na altura eram os CDS, que era O Rei Leão e lembro-me sempre de um dos personagens que é o Rafiki, que é o macaco, que se vira para o Simba, que é o filho do rei leão, do Mufasa, e ele dizia-lhe “Vê pra lá do que se vê”. A capacidade que eu posso ter de olhar para alguma coisa e conseguir extrapolar o que lá está. Eu diria quase que o invisível, porque eu posso ver algo, aquela famosa distinção entre o olhar e o ver, o ouvir e o escutar, é um pouco isto que a arte me permite, e nas minhas obras, na minha perspetiva e de acordo com aquilo que eu tenho vindo a produzir, essa é a relação que eu tenho com ela. Ela consegue-me viajar para lá daquilo que eu vejo. E é isso.

Margarida: E em termos destas transformações ao longo do tempo, há pouco dizia-me, por exemplo, que há obras em que deixa de se rever...será que também, por outro lado, poderá começar a ver outras coisas passado alguns tempos que não viu na altura, quando terminou a obra...?

P1: Isso acontece com muita frequência, ainda há pouco falava da pareidolia. Já dei por mim a olhar para um trabalho meu e disse “Olha, tinha ali um, sei lá, um cão”. Não o desenhei, a configuração está lá. Há muitas coisas que eu próprio descubro em obras minhas que não tive intenção de as fazer. Isso acontece relativamente a outras nas quais não me reconheço. Porque eu acho que o traço não está de acordo como eu gostaria que estivesse, a cor não está, a conjugação não está, o enquadramento não está, porque eu agora vejo de uma forma...eu acho que eu...eu não sei se posso falar em amadurecimento, não posso falar em desenvolvimento, tem a ver com uma nova fase da minha vida. Se calhar eu agora olho para o presente ou se quisermos para o quotidiano de uma forma, com uma leitura, com uns valores diferentes daqueles que eu tinha há 20 anos atrás, nem melhor nem pior. Aquela ideia de “O meu tempo é

que era, com a tua idade...”, isso para mim não existe. As pessoas viveram aquela época, aqueles eram os valores, eram as referências, dado que agora as referências são diferentes, é provável que por esse motivo eu possa dizer que não me revejo.

Margarida: Esta questão aqui, estava-me a dizer...

P1: Eu posso fumar? Não te incomoda?

Margarida: Não, esteja à vontade.

P1: Obrigado.

Margarida: Nos casos em que se separa da obra, seja, por exemplo, porque a vende, porque oferece a alguém, porque a destrói ou altera, por qualquer um destes motivos, o que é que surge, novamente este tipo de elementos dos sentimentos, ideias, emoções...?

P1: Dois grandes sentimentos. Sinto que, quase diria, cada um deles como uma partilha. Alegria e orgulho, quando eu sei que os estou a entregar a alguém que efetivamente se apaixonou por aquele trabalho e que o vai valorizar, ou de alguma forma perceber que pode haver aqui alguma sensação, se calhar de arrependimento, já houve duas situações em que eu percebi que as pessoas os adquiriram, não tanto porque gostavam do trabalho, mas porque o queriam revender, e isso é uma desilusão porque...fazer dinheiro apenas com o meu trabalho. Lá está, as galerias existem, os responsáveis, os representantes, temos essa noção. Diria, mais de 90% dos casos, sinto efetivamente uma alegria, porque eu sei que as pessoas gostaram, vão tratá-la bem, vão reconhecê-la e vão enquadrá-la e contextualizá-lo na sua própria vida. Nos outros casos, poucos – ainda há pouco dizia 90, se calhar mais de 95%...sim, sem dúvida –, senti que o fizeram não tanto, podia ser para mim o fator primordial porque gostavam da obra, mas porque reconheciam a obra e a queriam utilizar para financeiramente ganhar dinheiro com isso, sim.

Margarida: Eu percebo, é um bocadinho a diferença entre alguém que realmente também cria a sua própria relação com a obra e um caso em que não cria essa relação.

P1: Nós somos sempre os autores, isto é, entre aspas, a ligação com a obra estará sempre lá, apesar de estar na casa de alguém. Agora, é triste é imaginar que o fazem simplesmente por uma questão de oportunismo. Há uns anos atrás isso não acontecia. Tem estas vantagens, quando o nosso trabalho começa a ser reconhecido, valorizado do ponto de vista financeiro, porque depois uma coisa é o preço, outra coisa é o valor, e quase que sermos utilizados só com esse intuito, ou sobretudo com esse intuito, desilude-me, desilude-me. E já me neguei a entregar trabalhos, já neguei a 2 pessoas entregar trabalhos por esse motivo. Perdi dinheiro, não estava

preocupado com isso. Eu não vivo da pintura (graças a Deus). Sendo que, a partir da altura em que eu invisto, também naturalmente quero sentir esse...eu recordo alguém que me dizia “No dia em que tu atribuíres um preço ao teu trabalho, ele vai ser valorizado”. Achava ridículo, mas é verdade. Se eu oferecer o meu trabalho, o valor que lhe vai ser reconhecido é pouco. A partir do momento em que, com a ajuda naturalmente de pessoas entendidas, nomeadamente galerias, comecei a atribuir um preço, o valor subiu, a cotação aumentou.

Margarida: A minha última questão é, como é que relaciona a pintura com o seu bem-estar, sendo que até pode não relacionar.

P1: Ah, claro, relaciona, ainda há pouco eu dizia que é o meu oxigénio. Se eu não pintar, se eu não desenhar...entro numa depressão, se calhar. Imaginava há uns tempos atrás, imaginava: se algum dia deixo de ver? Vai ser...se eu deixo de poder utilizar as minhas mãos? Ainda agora tomei conhecimento de uma situação que me incomodou de um colega meu artista, que está aí, de facto, assim muito conhecido na praça e apanhou uma doença porque foi a Moçambique e tiveram que amputar os pés e as mãos. Imagino, deve ser uma coisa...horrível. Há quem pinte com a boca, há quem pinte...mas, valha-me Deus, eu nem quero imaginar uma coisa destas. Portanto, sendo o meu oxigénio...eu dou um exemplo também muito concreto. Há 2 anos eu tive que ser intervencionado cirurgicamente, fruto de um pequeno tumor que me encontraram entre a L4 e a L5, (nome), é o nome do bichinho, mas pronto, correu tudo bem, só que uma das condições é eu não poder estar muito tempo sentado. Uma boa parte do meu trabalho é gráfico, estou sentado. Eu não me deixei influenciar por isso, eu continuei a desenhar, e produzi uma exposição, foram cerca de 20 quadros, em pé. Arranjei ali uns caixotes, tinha que andar um bocadinho, mas punha as telas e os trabalhos em cima dos caixotes e estava em pé e desenhava. Portanto, isto não me condicionou, o facto de eu estar naquela situação, portanto, o meu bem-estar depende muito, muito...claro, sobretudo, a família e outras...não é a prioridade da minha vida, mas está dentro dos meus 10 principais valores, está.

Margarida: Uma das coisas naquela...quando pensamos na pirâmide...

P1: Do Maslow!

Margarida: Exato, digamos, está na camada de baixo, das necessidades básicas.

P1: Está. É, é como...é o oxigénio, sem isso todas as outras deixariam de fazer sentido. E agora cada vez mais, porque eu ainda há pouco estava a dizer, até 2012 acontecia, eu necessitava, mas a partir dali tudo começou-se a tornar profissionalizado...isto é quase que a minha outra profissão, com muito maior liberdade obviamente, mas pronto, no sentido de uma exposição,

tenho que cumprir os prazos, se tiver um trabalho encomendado, tenho que cumprir os prazos, essa é a parte chata, fora isso...

Margarida: Obrigada. Queria perguntar se tem assim algum tema que ache que ainda é pertinente falar ou que queira abordar antes de terminarmos?

P1: Não, acho que foste bastante...foi bastante integral, a entrevista teve aí uns contornos bastante bem elaborados, acho que fizeste de forma bastante profissional, se calhar devias pensar também na área do jornalismo, quem sabe? Mas sim, acho que não tenho muito mais a acrescentar, até permitiu-me a mim pensar em coisas que eu se calhar nunca tinha pensado, de forma, se quisermos, mais...mais racional. Nunca tinha pensado nisto, mas é tudo natural. Vem cá de dentro. Portanto, não há nada aqui preparado previamente, sou eu.

Margarida: Ainda bem, fico contente que tenha também dado esse espaço para refletir sobre...

P1: Não, foi, foi muito agradável e agradeço-te imenso. Agradeço-te imenso.

Margarida: Eu que agradeço.

P1: Isto depois vai figurar na tua tese?

Margarida: Sim, então...posso só terminar aqui a gravação?

P1: Claro que sim. Claro que sim.

Margarida: Obrigada.

Entrevista P2

Margarida: Ok, então se calhar começávamos por contextualizar um pouco a sua prática artística e perguntava há quanto tempo e com que frequência é que pinta?

P2: A minha prática artística é uma prática da vida toda, nem sequer tenho, não sei nomear o dia em que começou, menos o dia que vai acabar, mas é constante, contínua e profundamente diária ou quase diária.

Margarida: Ok. E que papel é que diria que a pintura tem na sua vida?

P2: A minha vida é a pintura.

Margarida: Ok. É uma base essencial para tudo o resto.

P2: É uma base essencial conjugada com outras bases essenciais, como os meus filhos e alguns elementos da família, de alguns desígnios e desejos da existência que eu admiro, pois...é fundamental, estruturante, é um pilar, é o meu território de respirar.

Margarida: E que motivações é que encontra para pintar? Certamente podem ser várias, pode-me descrever o mais diverso que quiser.

P2: Às vezes não tenho motivação nenhuma. Motivação...não sei se será motivação, como a inspiração...não sei se a palavra certa será motivação, é uma necessidade intrínseca.

Margarida: Costuma inspirar-se em certas coisas, de onde é que costuma vir essa...?

P2: Pá eu trabalho por séries, trabalho por referências, trabalho com narrativas, trabalho em várias frentes. Portanto, nunca trabalho de um vazio ou do nada, trabalho sempre a partir de um elemento que é despoletador de um processo. Não vamos falar da inspiração que o Picasso já nomeou muitíssimo bem, vamos falar da constância do trabalho, vamos falar em mergulhar, vamos falar na pesquisa, vamos falar no momento em que eu estou a viver, nos contextos múltiplos que depois multiplicam e desmultiplicam essa necessidade de o fazer.

Margarida: Esta próxima pergunta que eu tenho, quero que me responda só se lhe fizer sentido, como é que se...

P2: Eu só respondo às coisas que fazem sentido.

Margarida: Pronto, ainda bem.

P2: Para mim.

Margarida: Mas é para si que tem de fazer sentido, lá está...como é que se descreveria enquanto pintor?

P2: Não me cabe a mim descrever-me enquanto pintor, cabe-me a mim pintar e cabe aos demais fazer aquilo que quiserem com aquilo que...eu trabalho num universo que são as imagens, num universo que é...é evidente que há um universo conceptual e há um universo que justifica algumas das ações, mas a pintura, de alguma maneira, fala por si, não é, portanto, eu não posso ser o narrador da minha própria pintura.

Margarida: Ok, é uma boa resposta...estava-me aqui a dizer que pinta numa base diária, onde...

P2: Base diária, só não pinto diariamente porque também tenho noutras atividades.

Margarida: Acredito que sim.

P2: Mas gostaria de o fazer.

Margarida: Hmhm...costuma ter algum momento de dia, ou em que contexto – onde e quando – é que costuma pintar? Tem assim uma rotina, não...?

P2: Não tenho uma rotina constante, tenho momentos muito intensos, outros momentos de...depende imenso das fases, do momento em que estou a abordar a fase da pintura ou do meu próprio momento...também do dia-a-dia e outras exigências que a vida nos traz. Neste preciso momento, a minha metodologia de pintura é uma metodologia de pintura quase nómada, ou seja, pinto em grande escala, porque necessito de grande espaço e necessito de alguma maneira entrar em contextos precisos fora do dia-a-dia, portanto, de quebrar uma rotina, vou pintando em vários sítios, faço por exemplo residências, crio residências artísticas pessoais, estou 10 dias em dezembro em Marrocos, depois estarei no Alentejo, depois estarei no norte, portanto, e na Holanda, vou muito, portanto, são sempre períodos; agora, nesta fase, em que...quando consigo conjugar tempo para o fazer, estou 10 dias intensamente a pintar. Mas sou capaz de estar outros dias que não estou tão intensamente a pintar.

Margarida: Especialmente se estiver a viajar para outros locais...

P2: E sou professor, também, tenho outras responsabilidades, no dia-a-dia tenho que dar aulas todos os dias, ou quase todos os dias. Portanto, tenho que conjugar isso com tudo...e tenho filhos, e tenho uma vida, não é? Portanto, conjugar isso dentro da possibilidade que a vida me dá de o fazer, que não é nada fácil, porque a disponibilidade para pintar não é muito bem...não se integra muito bem com as grandes obrigações e responsabilidades do dia-a-dia.

Margarida: Sim, e também acho que qualquer prática artística é uma coisa que requer muito tempo, e não só tempo, uma disponibilidade em vários aspetos, eu diria.

P2: Requer mergulhar profundamente, e para mergulhar profundamente temos que estar lá, por isso é que a constância é importante. Portanto, não é uma coisa que tu possas fazer só ao domingo ou que possas fazer só de vez em quando, ou mesmo quando vem o impulso da ideia, é estar continuamente lá, é esgravatar.

Margarida: Então agora se calhar podíamos aproximar-nos mais do momento expressivo, do ato criativo em si. Consegue descrever-me os momentos antes do ato criativo? Que elementos é que surgem, e falando assim de...

P2: Não sei falar sobre isso.

Margarida: Ok. E durante a experiência em si, assim em termos de sentimentos, emoções, enquanto está a pintar, ideias, memórias...o que é que surge ou pode surgir?

P2: A intensidade e o rigor da resposta e da resolução de problemas que o universo da pintura ou do desenho, porque eu não faço uma grande distinção entre desenho e pintura ou mesmo da instalação, ou mesmo da cenografia, requer do artista, não permite distração e não permite sequer ter a capacidade de poder traduzir aquilo que me está a dizer, porque estou profundamente mergulhado na resolução imediata, ao segundo, de ações que dão uma resposta visual. Portanto, eu sempre que risco ou que pinto ou que repinto ou que apago a pintar, estou sempre a resolver problemas.

Margarida: Ok, isso já me dá uma resposta!

P2: Portanto, eu não consigo dizer-lhe o que é que estou a sentir nesse momento, estou a sentir a necessidade brutal e talvez um momento limite de tentativa de fazer o meu melhor.

Margarida: Ok...por acaso não perguntei, mas costuma ter algum plano antes de fazer as suas obras?

P2: Neste momento as coisas até se diluem bastante, mas pronto, poder-lhe-ia dizer que há assim métrica narrativa e de referente, pronto. Habitualmente trabalho também com outros intervenientes e outras linguagens artísticas, nomeadamente o meu irmão que é escritor. Às vezes é ele que escreve um primeiro texto e isso vai disputar o meu processo de pintura. Muitas das vezes sou eu que crio uma sinopse ou início um processo de desenho e o [REDACTED] escreve a partir daí, esse é um dos processos. Há processos em que isso não acontece dessa maneira, por exemplo acabei de ter uma exposição em Berlim, em que fui convidado para um universo que habitualmente não trabalho ou num referendo que não trabalho e tive que responder, era o [REDACTED] [REDACTED], não é um território nem um referendo que esteja a trabalhar ou que tenha trabalhado e que imediatamente tentei fazer uma abordagem sobre um território desconhecido, uma abordagem desconhecida, num espaço desconhecido, numa cidade fabulosa como Berlim, pronto, varia muito. Fui convidado também para uma exposição na Holanda, em que havia uma temática sobre os momentos terríveis que estamos a passar da aproximação da guerra, e então pronto, o meu trabalho estava dentro desse território de que se relaciona com a temática da guerra. Neste momento, estou a pintar árvores no diário gráfico, não tem rigorosamente nada a ver com a guerra, tem a ver com a posição sobre isso. As abordagens são sempre múltiplas. Quando fui pela primeira vez a Marrocos e tive uma residência longa tentei, e para mim faz sentido, e no Japão também, tentei de alguma maneira trabalhar sobre um sujeito local, não é,

no Japão trabalhei sobre lutadores de Sumô, em Marrocos trabalhei sobre o Aïd al-Adha, que é o sacrifício do cordeiro, portanto, sobre temáticas culturais, étnicas e geográficas e específicas de um contexto magrebino, pronto, é muito variado.

Margarida: Estava aqui a pensar da forma como mencionou que durante o processo criativo está assim um pouco numa dinâmica de resolução de problemas, como descreveu, foi isso?

P2: Completamente.

Margarida: E parece-me que mesmo neste caso que me estava a descrever de [REDACTED] foi um bocadinho isso, para se adaptar a uma coisa nova foi quase como uma resolução de problemas também.

P2: Maior ainda do que numa zona de conforto, por exemplo, quando estou numa série que já levo 2 anos e que estou a trabalhar sobre um sujeito, agora estou a trabalhar sobre os cães, [REDACTED] é a partir de umas fotografias sobre cães, estou muito mais confortável passado um ano e meio a trabalhar sobre os cães do que ter uma resposta que me chega hoje, que vou para Berlim, com a responsabilidade de Berlim que é um sítio brutal, trabalhar sobre uma temática que não é a minha, habitual. Mas esse é o papel do artista, acho eu. É o desafio, um dos grandes desafios.

Margarida: Quando finaliza a obra, como é que sabe que...

P2: Eu nunca finalizo a obra.

Margarida: Ok. Portanto, a minha questão era como é que sabe que terminou, neste caso o processo não tem um fim...ok...

P2: Eu abandono-a. Quase sempre por exaustão. Não, por um lado por exaustão porque ela vai-se saturando, e agora fazendo por vezes um exercício contrário que é deixá-la ficar mais fresca, ou seja, não perseguir, que há uma tendência enorme sempre de perseguir, não é, é um processo também um bocadinho obsessivo, um bocadinho não, é muitíssimo, portanto de eu próprio criar para mim mesmo um limite ou um aparelho de fim.

Margarida: Mesmo quando é, por exemplo, no caso de uma exposição, como tem a data para ser...

P2: Sempre. Apresento como acabou, naquela altura.

Margarida: Como é que descreveria a diferença entre o que sente enquanto está a pintar e depois quando observa o trabalho “terminado”, entre aspas neste caso porque não é bem um fim. (Pausa). Não sei se esta pergunta lhe faz sentido.

P2: Pode reformular a pergunta, que eu não percebi?

Margarida: Sim, por exemplo, ou seja, estava aqui a perguntar-lhe a diferença entre o que sente enquanto está a fazer a obra e o que sente depois de terminar a obra, por exemplo...

P2: Eu acho que já respondi isso anteriormente. Pá, quando termino a obra ela deixa de ser minha e a única coisa que pode, de alguma maneira, ter algum retorno favorável ou desfavorável é perceber se ela ficou boa ou não do ponto de vista daquilo que eu desejaria ou ambicionava.

Margarida: Pois, era um pouco nesse sentido que eu estava a perguntar, por exemplo, aqui em termos de, será que vai de acordo...

P2: Muitas das vezes prossegue um sentimento de frustração, de não ter atingido aquilo que é o inatingível, mas que desejaria que fosse...que estivesse mais próximo.

Margarida: Imagino que sim. Se calhar as expectativas que tinha também inicialmente quando começou a fazer...

P2: Não tenho expectativas, tenho ambição. Nunca sei como é que isto vai...como é que se desenvolve este caminho, não é, este caminho vai-se...porque pintar é uma sucessão de momentos de resolução de uma série de questões, não é, portanto, eu nunca sei o que é que vai acontecer no final, nem no meio. Eventualmente, sei ou pretendo que o princípio seja aquele que adivinho, mas o resto não sei mais nada. Não sei mais nada, mas estou atento e desejo estar ao leme, não é?

Margarida: Claro...ter algum controlo sobre o que está...

P2: Uma intencionalidade precisa.

Margarida: E quando diz essas questões que tem de resolver durante o processo, são só questões técnicas, ou...?

P2: Não, são questões filosóficas, são questões existenciais, são...as questões técnicas, pá, a técnica é uma ferramenta. Escolhida, não é, não é uma ferramenta qualquer.

Margarida: Hmhm, se calhar a ferramenta que sente que melhor transporta a obra, digamos?

P2: A melhor ferramenta é o pensamento. Acho eu, não sei, não conheço outra melhor.

Margarida: É a melhor para si. É o que importa.

P2: Para mim é importante.

Margarida: Na relação com a obra surgem, por exemplo, às vezes transformações ao longo do tempo? Por exemplo, quando retorna, será que há coisas que vê numa obra inicialmente que deixa de ver passado um tempo ou, pelo contrário, quando olha para a obra novamente, passado algum tempo, vê coisas que não via anteriormente...?

P2: A obra tem vida própria, não é? Até pelos contextos do tempo, não é, está associada à questão do tempo, portanto, o tempo depois vai mandar nela e ela vai passar a ter outra...o protagonismo ou momentos em que eu a fiz não é o protagonismo no meu momento em que eu olharei para ela daqui a 20 anos ou 10 anos, será sempre muito diferente, habitualmente não gosto e não tenho enorme prazer em olhar para a maior parte dos meus trabalhos passados, porque o que me interessa é fazer.

Margarida: Pois, há pouco também me dizia, se não me engano, corrija-me se estiver errada, que quando acaba, a obra deixa de ser sua.

P2: Ela não...sim, deixa de ser minha. É evidente que é sempre minha, de alguma maneira. Deixa de ser minha, porque eu deixo de contribuir para a sua oxigenação, mas ao mesmo tempo continua um bocadinho minha, porque eu sou a identidade dela, ou seja...

Margarida: Veio de si.

P2: Sim. De mim e de um contexto de coisas que me acompanham.

Margarida: Um bocadinho do interior e o do exterior, também vai buscar ao exterior, não é?

P2: Claro.

Margarida: Esta próxima pergunta que eu tenho acaba por ir, penso eu, um bocadinho de encontro a isto, não sei se vai querer acrescentar alguma coisa, que é: nos casos em que se separa da obra, porque vende, porque oferece, porque a destrói, não sei se é caso, o que é que pode surgir em termos de emoções, sentimentos...?

P2: Tenho muitíssimo mais dificuldade em afastar-me de uma relação amorosa do que de uma obra.

Margarida: Ok...a minha última pergunta é, como é que relaciona a pintura, o ato de pintar, o ato artístico, com o seu bem-estar? Sendo que até me pode dizer que não relaciona de todo.

P2: A arte é sofrimento, não é bem-estar, não existe nenhum bem-estar imediato associado à arte que eu conheça, há segundos, há momentos de algum júbilo quando muitíssimo

pontualmente me sinto bastante satisfeito ou contente ou que cumpri o que desejava com aquilo que estou a fazer, mas são momentos bastante pequenos. Existe uma satisfação... maior do que a satisfação que eu consigo identificar naquilo que eu faço, é a satisfação de poder estar em projetos que ambicionava, por exemplo, senti-me contente de estar em Berlim, senti-me extraordinariamente feliz por ter sido convidado para um para um evento literário em Salamanca, porque admiro as pessoas, admiro muitíssimo o conceito, há um conjunto de elementos que constituem este evento que me vão fazer crescer, enriquecer, pessoas que eu admiro, que fazem com que eu saia também da minha zona de conforto e conheça. Isso sim, talvez assim a grande gasolina, o grande combustível do processo artístico para mim é muito não é centrado naquilo que eu faço, é muito mais centrado nas possibilidades que me dão de me desafiar e de poder fazer em contextos que eu admiro, porque há contextos que eu não admiro para nada.

Margarida: Acaba por ser um bocadinho, veja se lhe faz sentido, não se calhar pintar em si mas todo o processo que acompanha o pintar.

P2: Completamente, o pintar em si é... não existe “em si”, quer dizer, pintar em si é muito mais coisas e foi as coisas que todas que estivemos a falar, não é?

Margarida: Exatamente.

P2: Há um gesto em si, mas o pintar em si não é o gesto em si, é mais do que isso, não é?

Margarida: Sim, lá está, foi isso que estivemos aqui a explorar...

P2: Obrigado.

Margarida: Não tenho mais perguntas para si, não sei se quer abordar alguma coisa...?

P2: Não, só tenho a agradecer, espero que seja útil. Não sei se será útil...

de nada, e obrigada à professora também.

Entrevista R

Margarida: Pronto, então, primeiro queria agradecer por teres disponibilizado deste tempo e também por aceites a gravação da nossa conversa. Queria começar um bocadinho por contextualizar a tua prática artística. E se calhar, começar por perguntar, há quanto tempo e com que frequência é que pintas?

R: A pergunta divide-se basicamente em 2 partes, porque eu desenho e pinto quase desde que tenho consciência. Há uma primeira experiência que eu tenho, de que tenho memória viva, da primeira vez que supostamente desenhei e pintei em circunstâncias acompanhadas por um adulto, que era o meu avô. Lembro-me que estava de férias, lembro-me que estava com o meu irmão pelo menos, não sei se mais alguém, e lembro-me do prazer inultrapassável que foi a experiência de pegar nuns lápis e pegar em lápis de cor também e tintas, e usar o papel, que eu na altura não sabia que era a superfície, mas usar uma superfície de papel, e estar entretido, que era o entretenimento, era um jogo, era uma brincadeira, sem regras pré-determinadas, simplesmente a passar o tempo a desenhar e a pintar. E este acontecimento, que eu considero um acontecimento em psicologia provavelmente falar-se-á em qualquer coisa de arquetípico, não é, um acontecimento arquetípico, uma imagem, uma memória arquetípica, teve um efeito muito positivo e que eu creio que terá a ver também com a elasticidade mental do meu avô, que em vez de se pôr a dizer “Olha, desenha assim ou olha, pinta daquela forma”, simplesmente nos entregou os materiais e deixou que nós exercêssemos a nossa pulsão, a nossa liberdade, o nosso gesto, independentemente de qualquer objetivo que não fosse o de estar a desenhar e a pintar. Isso teve realmente um efeito muito forte. Eu, entretanto, fui tendo acesso a material normal de desenho, não tanto de pintura, pintura tinha os lápis de cor, era a única coisa que eu tinha à mão, e recordo-me de fazê-lo sempre com prazer. Foi uma coisa que me deu sempre prazer, desenhar e pintar, mais desenhar até, e o desenho transformou-se ao longo dos anos, na escola, em qualquer coisa de compulsivo, ou seja, eu estava nas aulas e, à margem da matéria, e quando eu digo à margem da matéria, é mesmo no caderno, eu estava constantemente a desenhar, portanto, se eu tivesse agora aqui e não tenho os meus cadernos de desde a primária até, digamos que até à faculdade, porque isto foi uma coisa que foi até à faculdade, eu teria 2 biografias, a biografia oficial com todos os apontamentos que eu ia tirando e todos os exercícios que ia fazendo do currículo e ao mesmo tempo ao lado, todos os desenhos que eu ia fazendo. E que eram desenhos muito diversificados e, portanto, desenhava figuras humanas, como desenhava objetos, como fazia desenhos mais abstratos, linhas, formas puras. Não tinha assim nenhuma configuração. Mas, curiosamente, até muito tarde, isso não passou de uma pulsão, ou seja, eu nunca tomei isso como uma vocação. Era qualquer coisa que eu não conseguia evitar fazer, eu estava automaticamente a fazê-lo nas aulas, hoje em dia se calhar dir-se-ia que eu tinha défice de atenção, mas não era bem assim, porque às vezes eu estava a desenhar e o desenhar era a forma de estar mais atento. Isto pode parecer paradoxal, mas muitas vezes acontecia isso. A maneira de eu não me distrair com outras coisas que se passavam na sala de aula era estar a desenhar e ao mesmo tempo a ouvir o o que se estava a passar. Bom, dizia, eu não tirei nenhuma

consequência do facto de estar constantemente a desenhar em termos vocacionais, e como tal nunca pensei vou para artes, vou para design, vou para arquitetura, nada, não teve qualquer consequência, de tal forma que eu não sendo bom aluno, tive sempre médias muito baixas e quando cheguei ao nono ano, os únicos cursos que eu tinha, com digamos que com perspectiva de os acabar com uma média que me permitisse ir para a universidade, eram os cursos de Humanidades e assim fiz. Eu fui para Humanidades, tirei até ao 12º ano, fiz no ramo de português, não fui para a filosofia, e quando entro na universidade, estou ainda em estudos portugueses, continuo com esta prática de desenhar na margem e isto acompanhou-me sempre. O que é que acontece, é aqui que entra a tal segunda parte da resposta. A primeira parte da resposta vai até aqui. É este acontecimento contínuo de estar sempre a desenhar. O segundo acontecimento tem a ver com a [REDACTED] a minha mulher. Ela achava que eu tinha algum jeito, é assim normalmente que se fala, não é? “Ai, tu tens tu tens jeito, porque é que não desenvolves isso”, e já casados, já com a vida familiar mais ou menos assente, sem filhos ainda, ela há um aniversário em que me oferece uma caixa de lápis. E é essa prenda que me faz encarar a atividade de desenhar de forma mais séria. Era uma caixa de marca, comecei a comprar papel um bocadinho mais sofisticado e comecei a fazer uma prática que já não era essa prática compulsiva e marginal de desenhar, não, eu já parava e dava o meu tempo para o desenho, pela primeira vez, curiosamente, não é, tirando a infância, não é, tirando lá muito para trás na infância, pela primeira vez, aos 26 anos de repente eu descubro que, afinal, aquilo que eu gosto mesmo de fazer é desenhar e pintar, e então é aqui que começa a segunda parte da história com uma oferta dos lápis. História parecida, lá está, são histórias arquetípicas, história parecida com a do Matisse, Matisse tem um período que está doente, está a convalescer, não tem nada para fazer, a mãe oferece-lhe uma caixa de aguarelas ou guaches, já não tenho a certeza, e ele começa a pintar e desiste do Direito para se dedicar às Artes. Bom, eu não desisti das aulas, não desisti da profissão, mas o tempo que fui dedicando ao desenho e à pintura, sobretudo depois eu começo a descobrir que, afinal, aquilo que gosto mesmo é da pintura, mais do que do desenho, o tempo vai ser cada vez maior, tornando-se quase obsessivo. Há um período em que eu começo a desenhar e a pintar, e que vai de 96/97, 97 sobretudo, até 2005, eu desenho e pinto de forma autodidata, porque não vou ter nenhuma formação, e começo a participar em concursos. Envio obras para concursos públicos, começo a ser selecionado e começo a levar as coisas um pouco mais a sério, ainda não de forma profissional, na verdade também não posso dizer que alguma vez o tenha feito, mas de forma completamente autodidata. E depois, há ali uma altura a partir de 2005, em que eu sinto que para dar um salto preciso de ir aprender, então faço um primeiro ano de desenho na Sociedade Nacional de Belas Artes e depois faço um ano de pintura no Arco.

E aí começa uma segunda fase desta segunda parte da história, que é precisamente quando eu vou ao encontro de pessoas do meio, não é, começo a dar-me com pessoas do meio, começa a aprender o básico numa perspetiva não autodidata e, como tal, também não naïf, porque quando se é autodidata há sempre uma componente naïf, por muito que não se queira, não é, e é aí que eu ganho também a relação com o meio e começo a ter atelier próprio, atelier próprio partilhado, naturalmente não é, mas num espaço onde eu estou já a fazer a prática que não é em casa, não é? Portanto, começo a ter um espaço para a prática artística, para o desenho, para a pintura, começo a dar-me como pessoas do meio, uma coisa que já fazia há muito tempo continuo a fazer que era ir a exposições, isso sim eu nunca deixei, portanto, havia um, digamos que uma atualização do que se ia passando no nosso panorama, que também obviamente tinha implicações no desenho e na pintura, mas a maior implicação foi esta, foi entrar no meio e isso deu à minha pintura um sentido diferente, porque eu a partir daí perdi uma certa ingenuidade, perdi também ao mesmo tempo uma certa espontaneidade, de alguma forma, e comecei a pensar o desenho e a pintura no quadro geral daquilo do que os outros estão a fazer, e isto sujeito à crítica, sujeito ao diálogo, sujeito à troca de experiências e obviamente que isso foi muito mais enriquecedor e teve consequências naquilo que eu fui fazendo até hoje, que eu não larguei, não é? Eu continuo a pintar, quase não desenho, mas continuo a pintar. Margarida, não sei se falei muito, não sei se saí muito do tópico.

Margarida: Não, não, completamente dentro. Estava-me aqui a fazer pensar que, até pela maneira como fraseou e disse que costumava desenhar nas margens, parece quase que saiu das margens da sua vida também para um papel mais central, eventualmente.

R: É um pouco isso. O que nunca desapareceu, na verdade, foi o prazer de o fazer. Essa é a linha de continuidade. A linha de continuidade entre o fazer marginal e o fazer mais absorvente e já mais autónomo e centrado naquilo que se está a fazer, pensando, tendo consciência, o que não desapareceu foi o prazer, não é, essa é a linha de continuidade.

Margarida: E hoje em dia, com que frequência é que costuma pintar?

R: É muito relativo, depende muito da organização da minha vida em termos profissionais, familiares e também de outros projetos, porque eu entretanto estou no meio como disse, não só com a questão da arte, mas também de muitas outras coisas que me afetam, porque eu só faço coisas porque elas me afetam, não é? Não há aqui... nós estamos sempre a trabalhar com racionalidade, como é evidente, os nossos processos, os nossos procedimentos têm sempre racionalidade, têm sempre cálculo, mas, aquilo que me faz agir no meio da arte e no meio da

cultura e da literatura, é sempre qualquer coisa que é da ordem do irracional. Há aqui uma mola qualquer de fundo que...leva à ação. A ação vem sempre de um fundo de um caos qualquer que eu não consigo nomear completamente e que me faz agir por necessidade, é uma necessidade, é uma pulsão, eu não lhe chamo um impulso nem uma compulsão. É uma pulsão, é qualquer coisa que tem a ver com quase como comer, dormir, etc, portanto, em última análise e não sendo ingênuo, tem qualquer coisa a ver com o lóbulo, não é, tem a ver com prazer, tem a ver com o equilíbrio, o equilíbrio do todo. Ora bom, nesse sentido, eu tenho que gerir a minha vida com um calendário, aulas, explicações, família, exposições, reuniões, outros projetos, projetos editoriais, o projeto da coleção, curadorias que faço, e no final eu tento que isto tudo não mate a pintura, e eu já nem falo do desenho não é, porque o desenho eu praticamente deixei de o fazer, não tenho hoje em dia a pulsão, ao contrário, por exemplo, do [REDACTED], não tenho a pulsão de estar sempre a desenhar. E tento ter pelo menos durante o período de anos letivo, que vai de setembro a maio, eu tento estar num espaço que é um espaço institucional, é a base, a escola de arte, em [REDACTED], eu tenho que me deslocar pelo menos uma vez por semana, tirar um dia para a pintura, pelo menos esse dia inteiro ser para a pintura. Mesmo que não faça mais e eu tento sempre fazer mais, mesmo que não faça mais pelo menos esse dia é completamente dedicado à pintura, num espaço, lá está à parte, é um espaço de oficina, todo ele preparado para o tipo de pintura que eu faço, que é um tipo de pintura que não se pode fazer em casa, porque eu trabalho com material serigráfico, portanto, eu preciso de quadros de serigrafia, preciso de os lavar, preciso de usar tintas a um nível de quantidade quase industrial, e então as únicas condições que eu tenho são na oficina e então a minha prática é esta, é tentar todas as semanas disciplinar-me para não perder aquela sessão completa, que vai de manhã até ao final da tarde, de onde eu desenvolvo o meu projeto de pintura. Quando eu digo projeto, é só neste sentido em que eu me preparo para sessões de pintura, depois, o que lá acontece, tem procedimentos, está sujeito a materiais específicos, ações contínuas que se repetem...mas, como eu trabalho com o quadro e com a raclete, a mola, o centro, o fulcro da atividade de pintura é o acaso. Ou seja, eu preparo tudo, monto um sistema todo racional à volta de uma mesa, para que qualquer coisa de irracional aconteça. E isto é o que eu tento fazer continuamente, não é. Umás vezes sou verdadeiramente surpreendido; outras vezes, o processo já está tão automatizado que já não traz surpresa, mas a ideia é esta, é manter um contínuo de rotinas que permitam a surpresa. Eu diria que é assim que eu definiria a minha prática artística, não é?

Margarida: Este é um tópico que eu ainda gostava de explorar um bocadinho mais, assim do processo criativo, mas primeiro ainda queria perguntar algumas questões mais de contextualização. Que papel é que diria que a pintura tem na sua vida?

R: Uma pergunta muito complicada. Mesmo muito complicada. E a resposta...normalmente que eu dou é, se eu pudesse, não pintava; ou seja, é um paradoxo. A pintura de alguma forma dá sentido à minha vivência, não à minha existência, à minha existência não, eu tenho uma relação emotiva de longa data, tenho um filho, tenho família, tenho profissão, portanto, há uma série de coisas que dão sentido à vida, mas a pintura dá-lhe um extra. Qualquer coisa de numinoso, de sagrado, neste universo da pintura, não é, que é qualquer coisa...mexe com o absoluto, eu não sei explicar isto, é quase como se fosse uma substituição da religião, na verdade é uma espécie de procura de qualquer coisa de sobrenatural, de extraordinário, não é, estou à procura do extraordinário, na pintura eu tenho que procurar o extraordinário, e contudo, apesar de ser a coisa, digamos, mais intensa que eu faço fora da minha roda...existencial, eu se pudesse não pintava; e não pintava, porquê, porque traz sofrimento. Traz muito gozo, mas o facto de eu não poder exercer de forma contínua e profissional a pintura é muitas vezes mais frustrante do que exultante, ok? E isto eu digo de forma muito sincera. Se eu pudesse, em certas alturas eu não pintava. O problema é que eu não consigo deixar de o fazer, precisamente porque é uma pulsão, então eu tenho que lidar com isto. Eu tenho que lidar com uma necessidade interior, que eu não consigo levar ou elevar ao ponto que gostaria de dar à sua importância emocional e pulsional para mim, mas o resultado não é satisfatório num sentido global, e por isso eu digo que preferia não o fazer. O que, como o Bartleby e a figura do Melville, o escriturário que está sempre a dizer que preferia não o fazer, eu também tenho esta questão de uma relação negativa com a pintura. Ela é algo que surge na minha vida de completamente irracional. Porque é que se pinta? Não tenho..., não me paga contas, não me torna mais, digamos, eu não trabalho por prestígio, não me torna mais importante, não me traz nenhum extra em relação a tudo o que eu já tenho e que me equilibra no dia-a-dia, não é, e contudo, eu não consigo deixar de o fazer. É mesmo qualquer coisa que está dentro de mim e que de alguma forma me pressiona para uma determinada ação, com um determinado foco, para uma determinada prática. Mas depois, como não consigo elevar à tal fasquia que eu desejava, há momentos em que digo: preferia não pintar. Era melhor para mim, porquê, porque permitia-me concentrar mais nas outras coisas, dar mais tempo à família, fazer as coisas durante a profissão com mais calma, com menos stress, cansar-me menos, o corpo a certa altura acaba também por se ressentir do desgaste contínuo de estar em pé um dia inteiro, porque a porque a serigrafia tem que ser feita

de pé, não pode ser, não pode estar ali sentado, é uma prática pouco confortável, digamos assim, não é, e pronto, então eu vivo neste paradoxo, o paradoxo de querer, ou melhor, não é de querer é de ter de; ter de, e a certa altura, preferir não ter de. Não sei se respondi completamente, mas...

Margarida: Respondeste, sim. Parece uma questão de sobrevivência, diria.

R: Sim, é. Acaba por ser isso. Sobrevivência psicológica, no limite, não é, quer dizer, há qualquer coisa de cá dentro que eu não domino e que faz com que o resto também tenha uma luz diferente, dá uma luz diferente ao todo.

Margarida: Hmhm. Ok. Que motivações é que encontra para pintar? Certamente que imagino que possam ser várias. Pode-me descrever o mais diverso que quiser.

R: Não há nenhuma motivação para pintar. O ato de pintar é um ato em si. É o ato em si. É algo que se desfaz em si mesmo. Na verdade, é a pintura que me faz trabalhar. Não sou eu que trabalho para a pintura, a pintura usa-me para se fazer. Pode parecer estranho, mas é assim que acontece, é quase como uma possessão. É como se a pessoa ficasse possuída por uma força exterior a si mesma e que a obriga a fazer algo, então não há motivação. A motivação é a própria pintura. É o fazer da pintura. No limite, se quisermos racionalizar um pouco, eu diria que a motivação é surpresa. É aquilo que ainda não aconteceu e que vai acontecer por meio daquilo que se está a fazer. O que acontece é absolutamente inútil. Não serve para ninguém. Não salva ninguém, não faz a diferença para ninguém, a não ser para a própria pintura. A pintura realiza-se em si, e eu como sujeito que a faz olho e, umas vezes fico satisfeito, outras vezes não, mas a verdade é que no limite, nunca fico completamente satisfeito, e por isso continuo. Continuo porque ainda não fiz aquilo que seria, digamos assim o momento absoluto, que não existe, é uma ficção, não é, é uma falsa expectativa, expectativa neste sentido é sempre gorada. Nós estamos à espera que qualquer coisa de extraordinário aconteça e é por isso que o vamos fazer, e quando lá chegamos, durante 15 minutos achamos que fizemos o extraordinário, e passado 15 minutos olhamos e dizemos assim, “Não, ainda quero fazer outra coisa”, então é este contínuo, e por isso eu chamei à minha última exposição [REDACTED], é um título muito ambíguo, porque [REDACTED], em princípio, parece que é a coisa que se achou, não é, remontando à questão do Moisés e do povo que andava à procura de uma terra para viver, o que é que acontece com Moisés, ele a certa altura vacila e Deus diz-lhe por que vacilaste, porque não tiveste fé, tu vais ver a Terra Prometida, mas não vais entrar. E quem entrou foi o irmão, que foi o Arão. E então, é um bocadinho isto que acontece comigo, eu estou sempre ali, quase como uma miragem a ver a Terra Prometida, mas nunca entro lá, nunca é a coisa, há sempre qualquer coisa para lá

e essa coisa, como dizia o Fernando Pessoa, é que é linda. É aquilo que ainda não existe, não é. O Belo é um ideal, neste sentido podemos falar em Belo, no sentido de qualquer coisa para que se trabalha e que nunca se alcança. Portanto, eu diria em termos mais pomposos, é uma tarefa infinita.

Margarida: Parece-me uma descoberta que acaba por não ter fim. É esse contínuo...

R: Sim, completamente. Em princípio, em última análise, não é? Não tem um objetivo, não há nenhuma motivação. A motivação é a própria pintura.

Margarida: Esta próxima pergunta que eu tenho podes-me responder só se te fizer sentido. Como é que te descreverias enquanto pintor?

R: Estamos a falar em termos de tipo de pintura?

Margarida: Penso que é o que te vier à cabeça, sinceramente, enquanto pintor o que é que é assim a primeira coisa, pode ser uma frase, como te descreverias.

R: Eu tento trabalhar a pintura como se tivesse, não digo missão, porque não é missão, mas como se tivesse o intuito de revelar a materialidade da tinta. Um pintor não é só um pintor de cor, um pintor trabalha com matéria. As tintas têm espessura, as tintas têm uma materialidade e até hoje, a pintura foi muito encarada como uma espécie de uma janela, um quadro que remete para o imaginário e perdeu-se nela o sentido, perdeu-se ou nunca se encontrou nela, o sentido do físico. Ela tem materialidade, quase que dá vontade de tocar, e eu diria que como pintor ficaria satisfeito se conseguisse que as minhas pinturas fossem olhadas como objetos. Como objetos do mundo, que são vistos com os olhos, mas que podem ser tocadas, que têm espessura, que têm materialidade. Basicamente é isto.

Margarida: Ok, obrigada. Esta próxima pergunta que eu tinha, acho que já me respondeste, que era onde, quando, em que contexto, em que momentos do dia é que pintas, descreveste-me um pouco as tuas rotinas. Então agora queria aproximar-me um bocadinho mais do ato de pintar, do ato criativo em si, desse momento, que é pronto, o meu tema principal de interesse, digamos.

R: Certo.

Margarida: Podias descrever-me os momentos antes do ato criativo, que elementos é que surgem, quando eu digo elementos refiro-me a sentimentos, emoções, imagens, ...

R: Há muitas coisas, há muitas coisas, começa logo pela história da pintura. A pintura tem uma história. E então ler livros sobre história da pintura, ver catálogos de artistas, ir a exposições, ir ao atelier de artistas, trocar experiências de crítica de trabalhos dos outros, isso é todo um

trabalho preparatório do meu trabalho. Tudo o que acontece no universo da pintura e também das artes visuais, porque a pintura não está isolada e acho que isto também é importante, se ver que não há compartimentos estanques, tudo isso é trabalho preparatório, mas é um trabalho preparatório que eu diria mais de estudo, não é, de estudo, de conhecimento do contexto. Há depois outros aspetos que têm a ver com os materiais. É preciso escolher materiais. É preciso saber onde é que se pinta. Quais são os suportes, quais são os médiums, e nesse sentido, há por um lado os materiais que são mais, digamos, o core, o material mais hard que é os objetos da serigrafia propriamente dita. O que é que eu seleciono, os quadros, o tamanho dos quadros, o tamanho do papel, o tamanho das racletes, todos os materiais acessórios, é preciso ter fitas, é preciso ter uma mesa de serigrafia preparada. Portanto, esse aspetos são prévios à pintura e há decisões que se tomam, por exemplo, as tintas que se compram, e aqui já entra a tal erótica da pintura, porque eu não uso todas as tintas, eu só uso algumas tintas e sou muito específico em certos momentos no tipo de tinta que quero usar e por regra o centro anda nos azuis, daí talvez eu sinta que há aqui qualquer coisa ligado com a melancolia, a questão da melancolia, talvez o centro é a nota de fundo de tudo o que eu faço, essas decisões que são prévias ao ato de pintar também já são de alguma forma pintura. Quando eu pego num boião e o seleciono para levar, eu já estou a ter uma decisão de pintura, portanto o ato prévio a pintar é já um ato, em última análise, já é um ato de pintura. Ele ainda não se concretizou, mas já está a ter efeitos naquilo que se vai seguir, não é? Depois tenho o momento da pintura, que é o momento que também não é tão simples quanto isso, porque há toda uma preparação que é preciso ser feita na sala. É preciso pôr os tampos, pegar no papel, é preciso pôr os botões, as espátulas, os quadros, as fitas. Portanto, há todo um aparelho de decisões que acompanha já digamos que a pulsão, não é. A mente já está a desejar fazer qualquer coisa. Não há propriamente nenhuma imagem, nunca há uma imagem, nunca há “Eu quero fazer isto”, mas pode haver gatilhos, porque vi uma exposição no dia anterior e achei que havia ali qualquer coisa de interessante ou porque estava a fazer scroll no Instagram e vi um trabalho ou um pormenor só e achei “Pá isto é giro, deixa-me fazer uma experiência nesta linha” e são gatilhos, não é, e eu já estou com aquele desejo de fazer. E então, a partir daí as coisas começam a acontecer, como quando começo a pegar nos materiais, eu pego nos materiais e a relação da pintura comigo e comigo com a pintura, é nesse momento que efetivamente entra em força e eu entro num momento que posso considerar, não diria de êxtase, mas vertigem, ok, há uma vertigem, ou seja, parece que há aqui dentro um fusível qualquer de racionalidade que num determinado momento apaga. A racionalidade apaga e o que entra é um contacto direto com os materiais e com aquilo que está a acontecer, que é todo ótico. Ele é ótico. É retiniano. Não retiniano no sentido em que Duchamp criticava, que é o de fazer

a tal ilusão ótica em que nós vemos, por exemplo, a perspectiva, não é, em que com determinados traços fingimos uma cara, não é, porque não está lá nenhuma cara, é o pintor que tem essa capacidade de recriar a cara, não há essa essa ilusão ótica, mas é tudo ótica, é tudo retiniano e também quase ático, dá quase vontade de tocar, não é? Então esse é o momento mágico em que o meu cérebro se transforma e fica ao serviço total do acontecimento de pintura. Umhas vezes estou mais disponível, outras vezes não estou tão disponível e eu acho, acredito, não tenho a certeza, mas acredito que é essa disponibilidade, essa energia vital que vai fazer a diferença naquilo que acontece na pintura. E quando eu digo aquilo que acontece na pintura, é a pintura, ou seja, são as propriedades emergentes do trabalho que fazem com que aqueles que olham no meio, e para mim, as únicas pessoas que à partida têm peso sobre aquilo que eu faço, antes do espectador, porque esse é o mais importante depois, numa segunda fase, mas nesta fase de realização há qualquer coisa nessas propriedades emergentes que vai fazer com que terceiros reajam a elas e eu próprio também reaja a elas. Há trabalhos que eu gosto muito à primeira e que há pessoas que dizem assim, “Pá oh R, eu percebo o que tu estás a dizer, mas olha que isso não tem grande valor como pintura, tens que ir mais longe”, e há outros que eu não valorizo tanto e que terceiros também vão dizer, “Olha aí foste longe, olha, continua, tenta fazer isso, mas de certa maneira”. E então este diálogo também é pintura. Já não é aquele momento de vertigem em que eu estou em cima do trabalho e estou com a mão de um lado para o outro e a lavar e a secar e a trazer de novo e a pôr mais uma camada, húmido sobre húmido, é o elemento fundamental da pintura, húmido sobre húmido. O trabalho que eu faço tem como elemento central a humidade. A humidade é o centro de tudo. Se a tinta estiver mais seca, eu vou dar um efeito de camada que não tem nada a ver com o facto de a camada anterior estar mais húmida. Então, eu vou percebendo estas condicionantes materiais, que são dadas pela própria pintura e pelas circunstâncias da pintura e é esse fazer que me vai dar mais ou menos satisfação. A satisfação é quase sempre a mesma no processo. Eu estou a fazer, estou imerso naquilo, posso pôr música, posso não pôr música, mas há uma, vou chamar-lhe uma espécie de um entusiasmo, uma exaltação naquele momento em que as endorfinas estão aqui todas a saltar e dá um gozo enorme estar a fazer aquilo. É um momento de gozo muito grande. Acabado esse momento, o trabalho vai logo à parede, assim que tem condições de estar seco o suficiente para poder pôr um bostik e pôr na parede, e começo então a terceira fase, que é o pós pintura. E aí, então temos várias possibilidades. A primeira possibilidade é o trabalho dura ou não dura. Se dura, eu ponho-o de lado e ele tem possibilidade de ir para uma exposição. Se não durar, o que é que acontece? Acontece que eu vou usar esse trabalho e vou destruí-lo. Vou fazer um novo trabalho por cima dele e isto também é trabalho. E então, nesse sentido, nunca é frustrante um trabalho. Porquê?

Porque, o que foi uma falha, pode ser um sucesso a seguir. Sucesso aqui ponho sempre muitas aspas, porque o sucesso é só neste sentido em que o trabalho não vai ser eliminado. Só isso, não é, ok? Um trabalho que sobrevive, pronto. Chamemos-lhe assim. Há trabalhos que sobrevivem. Há trabalhos que não sobrevivem. Mas, o não sobreviver não tem problema nenhum, eu volto a pôr o trabalho em cima da mesa e muitos dos trabalhos mais apreciados por terceiros, não por mim porque para mim, a certa altura, o meu juízo já não interessa, o meu juízo vale por 15 minutos. O meu juízo vale aqueles 15 minutos em que eu ponho na parede e tomo decisões sobre o que fiz, e muitas vezes gosto muito e outras vezes não gosto nada. Às vezes quando não gosto de nada, também não deito logo fora porque, lá está, pergunta terceiros e fico sempre com dúvidas, portanto, é um diálogo, não é? Isto é um diálogo, mas nunca fico com problemas por algo não ter entrado, aspas “resultado”, sendo que o resultado aqui também é complicado, porque eu acho sempre que estou a falhar, só não falha é sempre tão bem. Quando eu falho melhor é quando o trabalho está mais aceitável para ser exposto, não é? E pronto, essa terceira fase acabou de começar, não é, tem esse primeiro impulso, “Gosto, não gosto”, “Quero, não quero”, “Resiste, não resiste”, “Volta ou não volta para a mesa”, e depois tem o, digamos que, o diálogo com toda a comunidade. Eu acho que o elemento mais importante nesta terceira fase tem a ver com aquilo que nós chamamos a validação pelos pares. Um artista que quer ser artista tem que passar pela validação pelos pares. É o momento mais importante da pintura. É aquele momento em que alguém que também está no meio e faz as mesmas coisas gosta do nosso trabalho. E aí convém rodearmo-nos de pessoas que sejam críticas com honestidade, mas construtivas, não convém ter pessoas destrutivas que dizem “Epá, vai fazer outra coisa”, há muitas pessoas no meio assim, volto a falar do [REDACTED], para mim é uma das pessoas que eu tenho de mão, precisamente porque tem essas 2 qualidades. É muito crítico do trabalho, mas é também muito frontal, sabendo na frontalidade ser curial, não é destrutivo, é construtivo. Há uma outra pessoa que para mim foi bastante importante, o professor, [REDACTED], e também o [REDACTED], e que são 2 grandes professores de desenho e de pintura, e essas pessoas dão-nos inputs para nós irmos percebendo aquilo que estamos a fazer e aquilo que vale a pena deitar fora e o que tem direito, digamos assim, a resistir à prova da validação do meio, não é, a avaliação pelos pares. E então, depois desta validação pelos pares vem uma última fase, que é a fase em que os trabalhos são mostrados em espaço de exposição, pode ser uma galeria, pode ser um outro espaço qualquer, e por regra é-lhes dado um valor comercial. O trabalho pode ser adquirido, posso também oferecê-lo, posso trocá-lo, tudo é possível. O que é que é o extraordinário nisto, é que aquele momento de elasticidade, ou melhor, aquele momento da decisão do trabalho sobreviver ou não sobreviver, na verdade ele vai até ao momento da

exposição, porque se o trabalho não for comprado por ninguém, nada me impede de pegar nele e ele voltar para o atelier e ser trabalhado por cima. Desaparecer também. Dizendo que eu nisto não estou a ser sequer original. Eu ainda há pouco tempo descobri, estava com o [REDACTED] e com um catálogo duma exposição dele, e ele serenamente disse-me assim “Olha R, algumas dessas obras que estão nesse catálogo já não existem. Eu trabalhei por cima”. Portanto, isto não é uma originalidade minha, não é, mas é uma corrupção, faz parte do centro do trabalho, fazer e apagar, fazer e apagar, fazer e apagar, as coisas exigem criar e destruir, eu diria, olhe, é um ponto importante. A destruição em pintura para mim tem tanto valor como a criação.

Margarida: Eu por acaso também tinha uma questão relativamente a isso que era exatamente no caso em que te separas da obra, seja porque vendeste, porque ofereceste, porque pintaste por cima e tornou-se uma obra diferente...que elementos, e novamente, elementos – emoções, sentimentos, ideias, pensamentos – surgem?

R: A obra nunca é minha. Ela é aparentemente minha porque eu sou proprietário de todos os elementos que a constituíram. Eu assino a obra, tento que ela tenha uma marca de água qualquer, ou seja, que alguém olhando diga, “Olhe, isto é um R [REDACTED]” e não diga “Olhe, isto parece o Calapez ou isto parece o Richter”, esse é o meu único desígnio, é tentar que a minha cabeça esteja tão limpa, tão pura que eu consiga chegar ao ponto de dar ao mundo qualquer coisa de, eu nem diria propriamente original, mas de próprio. Qualquer coisa de próprio. Qualquer coisa que tem uma assinatura. Mas nunca é meu. O trabalho nunca é meu. Eu não sou proprietário daquilo, eu estou, volto a dizer, eu estou ao serviço de uma força secreta que me usa para vir à existência. É assim que as coisas se passam. Claro que eu depois tenho uma relação emocional com alguns trabalhos, ou pela cor ou porque consegui realmente qualquer coisa ali, ou porque teve mais feedback, eu tenho um trabalho que esteve na última exposição, que não vendi, que ofereci ao curador, ao [REDACTED]. Ele vinha preparado para me comprar, ele ia comprar o meu trabalho, eu disse que não fazia sentido, porque pronto não interessa estar a entrar em pormenores, e houve 2 pessoas, na verdade 3 pessoas para além dele, que quiseram comprar aquele trabalho. Então, esse trabalho para mim tem qualquer coisa de mais emotivo, não é por acaso que eu coloquei como o trabalho de capa da brochura. Ele está lá. Há gestos que nós fazemos que nos denunciam. É como o pai que tem na secretária uma fotografia do filho mais velho à frente da do filho mais novo, mesmo que ele diga que gosta dos 2 por igual, há qualquer coisa ali que já mostrou que ele tem uma preferência e essa preferência existe, mas não tem grandes efeitos naquilo que me interessa, porque eu assim que acabo um, já só estou a pensar no que ainda não existe.

Margarida: Ok...voltando só um bocadinho atrás, quando estávamos aqui a falar do momento antes do ato de pintar, do ato criativo, então dirias que não tens um plano previamente daquilo que vais pintar?

R: Não, não há um plano. Aliás, uma exposição que eu gostava de fazer e que é obviamente um trocadilho, seria “Qual é o plano?”. Quando se pinta, tem que se saber, uma pessoa que está a pintar e que tenta ser minimamente profissional no meio, informado, afinado, eu diria, tem que saber que nós estamos sempre a trabalhar a pintura, o plano de imagem. Que é a tal questão das camadas, é a tal questão, pode ser a perspetiva, pode ser o primeiro plano, o segundo plano, o plano de fundo, mas há sempre planos na pintura. Agora, eu por muitos planos que faça, isto é um trocadilho como é evidente, não é, por muitos planos de imagem que faça eu nunca tenho nenhum plano prévio. Não há um plano, as coisas vão acontecer. O plano, a haver plano, são os tais indícios materiais que tem a ver com os materiais que eu uso, as cores que eu seleciono, as racletes que eu ponho à disposição, aí já há um rudimento de plano, só que eu nunca sei que imagem é que vou formar, e repara Margarida, eu trabalho naquilo que se considera a arte abstrata. Eu dir-te-ia ao contrário, não, não, não, a minha arte é completamente concreta, não tem nada de abstrato, mas, em termos de propriedades emergentes, qualquer pessoa que vir uma pintura minha vai dizer que ela é abstrata. E nesse sentido, eu não trabalho como o Mondrian. O Mondrian sabia exatamente – o uso das octogonais e das 3 cores primárias –, ele sabia sempre o que é que ia acontecer antecipadamente. Sabia que tinha um plano. O Richter, por exemplo, já não é tanto assim. Não é como eu, tem um controle sobre aquilo que está a fazer, mas ao usar um rodo, ele vai pegar na tinta, vai fazer determinado tipo de pressão, e no final ele tem sempre uma surpresa, ele não sabe exatamente o que vai acontecer, mas tem mais planos, apesar de tudo, do que eu, porque eu, quando chego ao atelier, eu ainda não decidi sequer se a primeira camada é amarela ou magenta e isso tem uma implicação enorme no resultado final, não é? Eu ainda não sei, só há é que a tal pulsão, a tal libido, começa a funcionar e vai-me fazer selecionar uma cor, selecionar outra, pôr outra por cima, começo a olhar e a pensar “Isto agora precisa de um amarelo. Isto agora precisa de um azul. Isto agora tem que parar, agora esta parte está seca, tem que trabalhar outra parte”, então, vai acontecendo, a pintura vai acontecendo. E é ela que dita de alguma forma as necessidades ao aparelho de entendimento que eu cá tenho dentro, não é?

Margarida: Como é que sabes quando terminaste uma pintura?

R: Não sei. Não sei. Há momentos em que penso que acabei, muitas vezes é porque estou cansado, outras vezes é porque acabou o dia e não dá para pintar mais, não é? Outras vezes é

porque o próprio material está em risco de rasgar e então eu saturei o suporte e o médium, ele já não aguenta mais ação sobre ele, mas, por uma questão essencial do próprio gesto da pintura, no limite eu nunca sei, precisamente porque ele pode voltar para trás e então se voltou para trás a pintura continua. Então, essencialmente eu nunca sei, como também nunca sei a orientação de uma pintura. Eu estou a pintar com o papel na horizontal, ando à volta da mesa com o quadro e com a raclete e com as tintas, e só depois é que eu começo a dizer “Olha, ele fica melhor assim, ou ele fica melhor na vertical ou giro giro é pô-lo em díptico com outro que fiz entretanto”, então eu costumo dizer que o meu trabalho não tem orientação ontológica, ou seja, não tem uma posição pré-definida. É depois que é definido, inclusive pode ser definido pelo espectador, pelo curador ou por quem compra. Já me aconteceu uma pessoa comprar no trabalho que eu tinha exposto na horizontal e ela comprou 2 e pô-los na vertical. Nada contra. Não tenho absolutamente nada contra isso. O trabalho continua em movimento. E enquanto ele existir emoldurado, não emoldurado, ele pode de repente ganhar uma configuração diferente por proximidade. Portanto, a pintura nunca está acabada, nem emoldurada.

Margarida: Ok...gostava de pergunta **R:** que emoções, sentimentos, pensamentos é que surgem ou que podem surgir durante o ato de pintar?

R: Por regra são positivos, são sentimentos positivos. O entusiasmo, claramente, não é, estar entusiasmado com o trabalho, estar absorvido com prazer naquilo que se está a fazer. Essa é a regra e é por isso que eu regresso, eu regresso porque há um histórico de lúdico, de prazer, é lúdico, é um jogo, eu estou no meio de um jogo, não é? Estou a fazer um jogo cujas regras eu delimitei no geral, mas cuja prática escapa de alguma forma a essas regras e é esse escapar que me dá gozo. O prazer é um prazer um bocadinho, eu até diria um bocadinho perverso, não é, que é eu faço regras, mas depois desfaço-as. Então esse é que é o gozo, há sempre o gozo nisso e a arte por isso é que existe, ela existe porque se impõe regras, mas no fim só sobrevive quem conseguir fugir delas, esse foi sempre o problema da arte. Os sentimentos são por regra positivos, prazer, entusiasmo, o gozo da descoberta, a surpresa, não é...há o lado de prazer ótico, não é, estamos a ver a cor a nascer e há aqui qualquer coisa que mexe com o corpo também, o corpo tem reações, não é, o corpo reage. E depois associado a isso muitas vezes tem emoções negativas, como quando qualquer coisa corre mal, porque, por exemplo, o quadro estava tão seco, as condições atmosféricas eram tão secas que o quadro ficou com a tinta presa ao papel e um trabalho que estava a correr muito bem de repente rasgou e vai para o lixo, não é, ou estamos com pouca água para lavar os quadros e demora muito tempo o tempo de lavagem e depois ainda vamos ter que secar e sabemos que a humanidade ideal está a passar no papel,

portanto, há depois aqui o atrito, e o atrito gera sempre frustração, preocupação, ansiedade, mas todos esses aspetos são completamente ultrapassados pelos anteriores, que são realmente os mais importantes, é o gozo, é o prazer da descoberta, é o entusiasmo de estar a fazer aquilo que sentimos que nascemos para...esse é que é o centro da coisa.

Margarida: Parece-me que se divide um bocadinho em experiência mais estética, experiência emocional, mas divisão se calhar nem sequer é bem a palavra certa, acaba por ser uma divisão que se entrelaça.

R: É muito englobante, é muito englobante, é muito difícil de discernir, não é? É muito difícil de discernir. No limite, volto a dizer, é qualquer coisa que está sempre associada a prazer, a gozo, a realização pessoal. Isto no ato de fazer, depois o antes e o depois já não é a mesma coisa.

Margarida: O que é que diria que vem no antes e depois?

R: O antes é sempre este estar que agora, por exemplo, começou em setembro. Eu era para ter ido para a oficina em setembro, mas não tenho condições porque o espaço está em reorganização, então eu tenho que fazer aqui um compasso de espera de 1 mês quando desejava já lá estar, então tenho que estar aqui a dominar o desejo, não é? Tenho que dominar o desejo, sabendo que podia estar, mas não posso, não é? Isso é qualquer coisa que me que me obriga a fazer aqui um trabalho de economia psicológica, digamos assim, não é, o aguentar, “Vai acontecer”, pronto, é aqui uma negociação, “Vai acontecer, vai acontecer, não há problema, vai acontecer”. E depois, no pós, aí é que as coisas são complicadas...porque, uma vez mais, como eu não sou ingénuo e como já estou há muitos anos nisto, eu sei que a pintura em si não vale nada. Pintar por si não vale nada. E sei também que a pintura é uma prática artística que já foi sujeita a certidão de óbito várias vezes. Muitas pessoas que estão no meio acham que a pintura é qualquer coisa que já é conservadora, é do passado, não vale a pena, para que é que se pinta? Para quê pintar se temos outros médios, se temos outras coisas para explorar; ora, eu estou numa situação em que não posso sequer decidir, porque não sou eu que decido pintar, é a pintura que decide que eu tenho que pintar. É assim que eu coloco as coisas. Tento ser o mais honesto possível na forma como tal, porque parece que sou quase aqui um fantoche de uma força, não é, quase religioso. Mas é como eu sinto que as coisas se passam, não é? E então, se eu não consigo deixar de pintar, eu tenho que trabalhar a minha pintura de tal forma que ela ganhe significado no meio. Ora, esse trabalho é um trabalho muito difícil, muito complexo e sujeito...como é que eu ei de dizer isto...a muita eventual frustração. Por um lado, porque eu não tenho o tal estatuto de artista formado, com a formação em Belas Artes ou com um curso

completo do Arco, e nós sabemos que o meio exige credenciais, por regra exige credenciais ou pelo menos tendencialmente deseja-as, portanto, eu começo já com um handicap, não tenho esse, não tenho esse background académico, de certificado, chamemos-lhe assim, e por outro lado, também não tenho o tempo necessário disponível para ir a todos os acontecimentos, a todos os eventos e estar com todas as pessoas que eu sei que potencialmente podem ajudar a validar o trabalho, então é um trabalho que eu vou fazendo aos poucos, que já me trouxe muita frustração, porque houve uma altura em que eu achava que a única verdadeira validação de um trabalho era a validação comercial e isso foi muito frustrante porque obviamente que eu não tinha condições biográficas para o meu trabalho atingir um patamar interessante a esse nível, não é, e então eu andava sempre com este vaivém do quer fazer, mas depois não faz sentido porque não consigo vender ou o meu trabalho não é suficientemente bom, porque não é conhecido comercialmente, e entretanto as coisas foram mudando e eu fui percebendo que não tem que ser necessariamente assim. O mercado tem regras próprias; a arte tem regras próprias; e nem sempre se encontram. E nem sempre se encontram. Isto pode parecer uma desculpa, pode parecer uma forma de racionalização, e é, em última análise, é, tudo o que nós fazemos é uma forma de racionalização, mas eu acho que não é desonesto, francamente, eu acho que consegui chegar a um ponto em que percebi que realmente não é assim. Isso também tem a ver com o conhecimento que tenho de outras situações, em que algumas pessoas acabaram por chegar mais ou menos com as mesmas condições biográficas que eu tenho com a arte, conseguiram chegar a outros patamares por atalhos que aconteceram na vida, porque conheceram alguém, por um acaso, aconteceu, conheceram alguém e essa pessoa levou para outro patamar, e isso pode acontecer, pode não acontecer, e não torna a pessoa menor, não devemos desprezar ou menosprezar o nosso trabalho por uma questão de relação com o mercado. São universos que se tocam, mas que têm regras diferentes, como eu disse.

Margarida: Hmhm. Acabam por ser 2 relações diferentes, uma coisa é a tua relação com a obra e outra é a relação entre tu, a obra e terceiros.

R: E terceiros. Sendo que nesta, lá está, todo este discurso de racionalização, mas que tem a sua validade, eu acho que o mais importante é aquilo que eu estou a trabalhar, que é a tal validação pelos pares. O meu trabalho já começa a ter esse interesse, já tenho pessoas do meio com muita experiência com, bastantes conhecimentos e com um espírito crítico que eu considero elevado e que olham para o meu trabalho com interesse. O trabalho interessa terceiros, e é nisso que eu tenho que me concentrar. Também não me salva a vida, nada aqui é para salvar a vida, porque eu volto a dizer, a pintura é uma coisa irracional, e que no limite

podia não existir e eu continuava vivo e a fazer as minhas coisas, portanto, não estamos a falar do sentido da vida, mas estou a falar de qualquer coisa que para mim é importante, não é, e que sendo importante eu quero levar a um nível mais elevado, tão elevado quanto possível; tão elevado quanto possível. Acho que é uma fórmula de ambição, não é, e que acho que é saudável, a pessoa ser ambiciosa, não estar só sentada, “Ok, fiz isto, que lindo, palminhas para mim, está feito”. Não, acho que esta insatisfação, esta mola de insatisfação, este desejo de mostrar aos outros, este desejo de afirmação, se não causar essa frustração, se não for fonte de frustração contínua, é um impulso positivo.

Margarida: Estamos aqui perto do nosso tempo limite, mas queria só colocar mais umas questões. Queria perguntar, sinto que me foste respondendo um pouco a isto, mas se me conseguires descrever assim se calhar uma frase, apesar que possa ser complicado, como é que descreverias a tua relação com a obra e, por exemplo, se existem transformações ao longo do tempo, digamos, nessa relação?

R: Quando falamos da obra, são as pinturas que eu faço, é a minha obra de pintura, é isso? A pergunta é muito difícil. A pergunta é mesmo, mesmo muito difícil. Simplificando, simplificando e eu já abordei um bocadinho isso, aquilo que eu faço são os meus filhos. De uma maneira ou de outra, mais falhados ou menos falhados, são coisas que saíram de mim, foram gerados pela minha mão. A minha mão esteve ali, e o meu espírito esteve todo imerso naquilo que foi feito, então eu tento defender o meu trabalho, tento defender o meu trabalho, mas, mas...o trabalho é um trabalho que é autónomo. Ele tem que interessar sobretudo é a terceiros, ok? Eu quando faço um trabalho, já disse isto também, quando faço um trabalho, eu por exemplo não tinha nenhum trabalho em minha casa. Sobrou uma pintura da última exposição. Era para ter ido para casa de uma pessoa, por troca de um trabalho, mas ela preferiu outro. Foi o único que ficou, era o preferido da minha mulher, da [REDACTED] É o único trabalho que está numa parede de minha casa, não por minha iniciativa, mas porque a [REDACTED] gostou suficientemente dele para o querer pôr numa parede. Eu nunca procuro ter um trabalho meu na parede, porque o trabalho que me interessa é o filho que vem. É o filho que ainda não nasceu.

Margarida: Ok. É uma ótima resposta. A minha última questão; e penso que também já me foste respondendo ao longo da conversa, mas: como é que relacionas a pintura ou o ato de pintar em si com o teu bem-estar, sendo que até podes não encontrar relação?

R: Quando nós pintamos, é a minha opinião, quando pintamos, sobretudo quando se desenha, eu tive um professor que dizia isto, quando se desenha, passamos para o desenho o nosso

interior, fica manifesto, aquilo que é o nosso interior está manifesto na forma como desenhamos. E isso pode até revelar se somos mais agressivos, se estamos mais melancólicos, se somos mais lúdicos ou mais sérios, tudo passa para o desenho, e eu acho que também tudo passa para a pintura. A pintura, não sendo um espelho da natureza, e eu acho que ela não é um espelho de natureza em termos diretos, ela não reproduz a natureza, mas é um espelho obscuro da natureza. É um espelho obscuro da natureza. É um espelho indireto da natureza, neste caso da minha natureza. O meu interior é a minha natureza, não é? E então, quando eu pinto e quando seleciono as cores, eu estou a deitar no papel, no suporte, estou a plasmar tudo o que se passa dentro de mim. Do facto das minhas cores serem preferencialmente azul e não é um azul qualquer, é o azul da Prússia, que em certas alturas parece quase preto, eu acho que elas revelam uma personalidade estritamente melancólica. A melancolia está sempre presente ou está quase sempre presente no meu trabalho. Tenho outros trabalhos mais luminosos, mais mediterrânicos é verdade, como contraponto, mas o grande filão do meu trabalho é a melancolia. Nós sabemos que a melancolia, está estudadíssimo, o Freud falou disso, a questão do trauma, a questão do luto não é, é um sentimento com uma história incrível, bem, os gregos já falam da melancolia...o Aristóteles tem um estudo que é o Problema 21, chama-se o problema 21, o Aristóteles já trabalha a questão da melancolia, Platão aborda a questão da melancolia, os renascentistas viveram todo um universo em volta da melancolia, e eu diria que a minha relação com toda a história da pintura, com toda a história da arte ocidental e do pensamento ocidental, está aí. O meu trabalho é profundamente melancólico, o que significa que ele trabalha muito com a ideia de ruína, com a ideia de vestígio, com a ideia de perda. E eu não sei explicar isto: porque é que a pintura está associada à ideia de perda? Não sei explicar Margarida. Gostava de explicar, mas não consigo. Ao mesmo tempo, temo que conseguindo explicar, deixasse de pintar. Não sei, posso estar enganado, mas sinto que, se descobrisse tudo, havia qualquer coisa aqui na tal relação erótica com a pintura que se desvaneceria, o véu seria retirado e a magia desaparecia.

Margarida: Estava precisamente a pensar nessa palavra da magia ou quase assim um lado mais espiritual, que o espiritual também acaba por ter esse lado mais obscuro que nós não conseguimos ver ou tocar.

R: Profundamente, profundamente. E eu dou isso sem problemas, eu não preciso de controlar a realidade. Não sinto necessidade de controlar a realidade. Ela é como é, a minha vida foi como foi, e eu aceito-a e tento levar tudo para a mesa. Quando estou a trabalhar, está lá tudo. Mesmo que eu não queira, mesmo que eu não queira está lá tudo.

Margarida: Hmhm...ok. Há assim algum tema que achas que ainda pertinente falarmos, que queiras abordar?

R: Poderíamos falar da questão da terapia. Eu não acho que se deva pintar por terapia. Não considero, porque já disse que a pintura vale por si, não tem motivação prévia, mas acho que em boas condições, e boas condições significa pensar muito bem o contexto em que ela é introduzida, o desenho e a pintura, a arte em geral na verdade, pode ser um elemento profundamente terapêutico, profundamente terapêutico, mas não acredito que deva ser introduzida apenas por terapia. Quem o faz deve ter já uma pulsão interior inicial. Vale o que vale, mas o essencial é isto. A arte pode ter uma componente terapêutica muito importante e nos tempos que correm, em que a máquina vai substituindo cada vez mais a ação humana, a educação do ser humano devia passar cada vez mais pelas Humanidades e pelas Artes. Eu aí sou de acordo com o que diz o Harari, ele coloca a necessidade de as sociedades modernas apostarem muito nas Humanidades e nas Artes, porque elas vão ser a forma que o ser humano vai ter de viver sem estar perante um vazio de ação. O resto vai ser feito pela máquina, a forma de preencher o tempo de uma maneira válida, sólida, passará, quanto a mim, pela arte e pela literatura.

Margarida: Acho que, especialmente falando das artes expressivas, mas especialmente falando da pintura, do desenho, são coisas que colocam o nosso corpo de volta na mesa, digamos. Especialmente em tempos tão tecnológicos.

R: Isso, exatamente. É. Ainda há pouco tempo estive com o [REDACTED], e ele estava a dizer “Epa ainda há gente aí que ainda desenha e ainda pinta”, e eu respondi-lhe “[REDACTED], é natural”, as pessoas continuam a responder a uma pulsão arcaica, é qualquer coisa que vem de trás, é uma necessidade. Estamos a responder a uma necessidade profunda, portanto, pode depois não ser tão válido no mundo das artes, mas para o próprio foi muito válido. A pessoa necessitou daquilo, foi terapêutico, foi catártico, há um lado de relação com o mundo que passa por aquilo. E pronto, Margarida, olha, se depois for preciso de mais alguma coisa, eu estou sempre disponível. Vamos conversando.

Entrevista V

Margarida: Queria começar por agradecer por ter disponibilizado do seu tempo e também por aceitar a gravação...

V: É sempre um prazer, experiências novas e bonitas não é...

Margarida: Obrigada. Concordo. Então, se calhar queria começar por contextualizar um bocadinho a sua prática artística e perguntar há quanto tempo é que faz pintura, escultura, e com que frequência.

V: É assim, eu sempre fui professor de Educação Visual, há 35/37 anos. Depois interrompi há 12 anos para me dedicar só exclusivamente à escultura e à psicologia. (Interrupção por causa de ruído). Eu desde muito cedo que gostei sempre de arte, da pintura. Vivia no Porto, mas não tinha muitas condições, depois vim para Lisboa para dar aulas e dediquei-me a sério à pintura. Entretanto, casei e desliguei-me um pouco a nível profissional da pintura até ao divórcio, que foi há 9/10 anos, mais ou menos. A partir daí, dediquei-me exclusivamente à pintura – à escultura –, e à pintura também, e à psicologia. Hoje em dia sou escultor, sou psicólogo clínico e dou consultas e pronto, é assim a minha vida.

Margarida: Que papel é que diria que a pintura, e neste caso a escultura, tem na sua vida?

V: É razão da minha existência, a pintura e a psicologia e daí estou a...só para isso, pronto, excluindo os meus pais como é lógico, não é, mas pronto, a pintura é tudo para mim.

Margarida: Que motivações é que encontra para pintar? Certamente podem ser várias, pode-me descrever o mais diverso que quiser.

V: Margarida, são várias. Eu vejo-me como uma pessoa que...eu gosto de concretizar sonhos. O que é muito difícil, não é? Há pessoas que sonham e não conseguem nem escrever, nem pintar, nem...eu não, eu tento sempre fazer com que aquilo que eu sinto, aquilo que eu tenho no meu imaginário, seja concretizável, e tento fazer com que isso possa acontecer. Às vezes não acontece, outras vezes acontece, mas é esse o meu objetivo, é concretizar ou materializar aquilo que eu sinto, aquilo que eu faço, a minha razão de existir, tudo isso.

Margarida: Uhum ok, acaba se calhar por ser um bocadinho a sua expressão pessoal.

V: Sim, eu costumo dizer que nas aulas que eu dava, eu dei aulas na [REDACTED], e digo aos meus alunos que há pessoas que trabalham imenso, trabalham uma vida inteira, e não fazem nada. Há outras que trabalham pouco tempo e fazem grandes obras. Ou seja, a criatividade é aquilo que me move, apesar de eu já ter uma certa idade, mas até à altura em que consigo ir fazer aquilo que gosto, faço, depois, logo se vê.

Margarida: Ok, esta próxima pergunta que eu tenho, quero que me responda apenas se lhe fizer sentido, que é: como é que se descreveria enquanto pintor?

V: Olhe, eu descrevo-me da seguinte forma. Eu tenho vários objetivos na vida, tenho sonhos, portanto, como todos, não é, e o meu grande objetivo é a liberdade. A liberdade é algo que eu sempre gostei, sempre fiz obras nesse sentido, porque acho que a liberdade, sem a liberdade o ser humano é vazio. Eu costumo dizer que, eu tenho uma frase que eu escrevi num artigo há uns tempos atrás, que é: “Criar é apenas um momento, um momento de liberdade, em que não dependemos de ninguém, nem ninguém depende de nós”. Isso parece um bocado estranho, parece que é uma coisa individualista, mas não, porque a nossa história depende dos nossos amigos, da nossa família, as pessoas que estão connosco, mas quando se cria, é apenas um momento em que nós precisamos de estar sós. É um momento único e curto. Então, para mim, aquilo que eu consigo descrever em relação à pintura, em relação à escultura, é isso, é seguir a liberdade. E a liberdade é um caminho que não tem fim. Nós morrermos e a liberdade continua.

Margarida: Faz-me todo o sentido. Ok. Onde e quando é que pinta? Em que contextos? Em que momentos do dia? Se me puder descrever as suas rotinas, ou a falta delas.

V: Pois, é assim, eu tive uma vida muito diferenciada, não é? Eu no Porto, eu sou do Porto, vim para Lisboa aos 27 anos, e pintava em casa, mas era quando podia, quando as coisas eram propícias para isso. Depois vim para Lisboa e vim morar para [REDACTED], num quarto mesmo em frente à casa onde nasceu [REDACTED], que era muito bonito, a vista era espetacular, mas o quarto era pequeno, e foi aí que pinte mais, e foi nessa altura que eu entrei no [REDACTED]. Entretanto, passado 2/3 anos conheci a minha ex-mulher e deixei de pintar frequentemente, pronto, passei a vida dedicado aos filhos, à família, pronto. Mas pintava na mesma. Entretanto, o meu sonho foi sempre fazer escultura em pedra, só que a escultura em pedra exige muitas condições, exige espaço, máquinas, equipamentos e eu não tinha, na altura não tinha essas condições. E quando me divorciei consegui um espaço espetacular em que posso fazer isso tudo, e a partir de daí, há 10/15 anos mais ou menos, comecei-me a dedicar frequentemente à escultura. E como é que eu faço a escultura, às vezes apetece-me esculpir à noite, às quatro da manhã, quando acordo, faço isso, outras vezes à tarde, pronto, depende da minha disposição, não é, não tenho um regime muito disciplinado em relação a isso. É a minha vontade que me obriga, entre aspas, a fazer aquilo que quero.

Margarida: Se calhar um bocadinho mais por impulsos?

V: Não por impulsos, mas por vontade.

Margarida: Ok...então, se calhar agora podíamos aproximar-nos um pouco mais do momento criativo em si, que é o meu principal tema de interesse, digamos. Pode descrever-me os

momentos antes do ato criativo? Que elementos é que surgem? E quando eu digo elementos, falo de emoções, sentimentos, ideias, memórias, pensamentos...por aí, o que lhe vier.

V: É assim Margarida, o ato criativo acontece não quando nós queremos, mas quando acontece, não é, e aquilo que se passa em relação a mim é que eu tenho, é lógico, eu tenho motivações, tenho incentivos, tenho várias coisas, mas aquilo que me move em relação à criação é como eu disse anteriormente querer materializar aquilo que sinto no momento, e aquilo que sinto no momento, não é no momento, é quando as coisas acontecem, não é? Também não é um ato impulsivo, é um ato de...pronto, aconteceu. E quando eu estou a fazer uma peça qualquer, e posso-lhe mostrar uma que esteve agora exposta em [REDACTED], por exemplo, esta peça que está aqui, o título é [REDACTED]. Esta peça aqui. Isto é tudo em pedra. Isto surgiu, não foi por ser pensado, surgiu porque...fiz esta peça aqui também, esta aqui. E depois lembrei-me de fazer uma série de peças com título de [REDACTED]. E foram surgindo, não houve...por exemplo, esta aqui, esta faca é feita em mármore. Parti 2 facas. Eu podia perfeitamente chegar à segunda e desistir; não desisti, porque aquilo que eu queria fazer, embora não soubesse o final, eu queria fazê-lo e fi-lo. Portanto, o ato criativo é algo que sai do inconsciente, e o tal inconsciente há pessoas que conseguem, de facto, o tal movimento de ir e vir. Há pessoas que, por exemplo, a esquizofrenia, há pessoas que vão e não conseguem vir. Não conseguem distinguir o real do imaginário. E nós artistas, alguns artistas, quase todos, conseguem fazer esse movimento de ir e de vir e a minha motivação não é muito concreta, é aquilo que no momento eu sinto, e nem sequer é impulsiva, é uma vontade. Eu passo às vezes dias sem fazer nada e outras vezes passo dias e noites a trabalhar e não me canso. E hoje em dia posso dizer que, contrariamente aos anos em que estive, portanto, com a família, trabalho 3 ou 4 vezes mais, mas trabalho como prazer e com gosto, não me canso. Só quando é necessário mesmo descansar. Não sei se respondi mas...

Margarida: Sim, sim, acho que percebi. Queria perguntar, diria então que normalmente, regra geral, nunca tem um plano prévio?

V: Não, não. Não tenho. Pronto, às vezes penso “Eu quero fazer isto”, e pronto, tenho essa ideia, mas planos, planos, não tenho. Por exemplo, agora estou a pensar num projeto, já comecei, em que quero fazer esculturas com pedra e metais fundidos, o que é muito difícil, difícil e perigoso. Pronto, é uma ideia que eu tenho, mas não é nada de concreto. Portanto, as coisas vão acontecendo e vão experimentando, vão vendo.

Margarida: Consegue descrever-me como é que é, pronto, estávamos aqui a falar um bocadinho da experiência do antes, digamos, do lado criativo – como é que é a experiência do

ato criativo em si, seja de pintar, seja quando está mesmo a esculpir. Novamente, que elementos é que surgem ou podem surgir?

V: De uma forma resumida, oh Margarida, aquilo que eu disse anteriormente é que a experiência é de liberdade. E o momento de liberdade é um momento que não se consegue escrever, é pessoal, é próprio. Mas a liberdade, como eu disse também, chegámos a um ponto em que aquilo que nós somos, somos frutos de todos os nossos amigos, a nossa família, pronto, mas naquele momento em que se cria, aquele momento de liberdade, é nosso.

Margarida: Ok...pela descrição parece-me é um momento muito íntimo, entre si e a obra neste caso. Eu penso que esta pergunta que eu ia fazer de seguida já me foi respondendo um bocadinho, mas caso queira acrescentar alguma coisa era – como é que vai sendo o processo? Ou seja, entre o momento em que começa até ao momento em que termina, o que é que vai surgindo?

V: Eu, ao contrário de muita gente, de muitos colegas, eu começo e tenho como é lógico um objetivo, não é, tenho uma ideia daquilo que quero fazer, mas às vezes altero ao longo do processo. Por exemplo, em relação à pintura é diferente, mas em relação à pedra, a pedra é um material muito consistente, muito forte, emana assim uma...mas é falso, porque a pedra, apesar de ser esse tipo de material, é muito frágil e há veios que estão invisíveis e eu quando estou a trabalhar a pedra às vezes aparece um veio que eu não vejo e parte, ou seja, eu tenho uma ideia que aquilo vai ser assim e, de repente, desaparece tudo, não é? Eu, de um modo geral, não desisto e tento transformar aquilo que inicialmente queria para outra coisa que aconteceu na altura. Ou seja, tenho um plano, como é a lógico, eu compro os materiais, eu sei aquilo que vou fazer, mas também sei que pode acontecer algo no meio que me faça fazer algo diferente.

Margarida: Algo de inesperado.

V: E a pedra é um material que tem essas características, a pintura já é diferente. Nós quando pintámos e quando não gostamos paramos 1 hora ou um dia e podemos alterar e fazer aquilo que de facto estávamos a pensar fazer. Em relação à pedra acontece um pouco o contrário, quando algo se parte neste caso não se pode alterar, ou seja, pode-se alterar, mas não se pode fazer aquilo que estávamos a imaginar. Temos que fazer algo de diferente.

Margarida: É diferente, o material acaba por pedir coisas muito diferentes da pintura.

V: E depois a minha filosofia, não sei se se faz parte dessa questão, é esta que eu estou habituado a ouvir histórias de pessoas, pronto, como psicólogo, não é, oiço, também falo, não é, mas oiço mais, e na pintura e na escultura, mais na escultura, eu tento contar histórias dos materiais, das

pedras. Isso parece que é uma coisa muito insignificante, mas a história de um simples objeto pode mudar radicalmente a vida e a história de uma pessoa e nós não nos apercebemos disso. Eu costumo dizer que, em relação à pedra, em relação à escultura, eu digo esta frase que é: “Esculpir é dar uma segunda oportunidade à pedra, sem a qual seria muitas vezes destruída pelo homem e esquecida pelo tempo”. Pronto, é essa a minha forma de pensar em relação a este material.

Margarida: Ok...e assim em termos de, ainda na altura do momento de criativo em si, em termos de sentimentos, emoções, pensamentos, há assim, digamos, temas recorrentes que surgem? Não tem de entrar em detalhe, só na medida em que se sentir confortável, claro.

V: Sim, sim. Há sempre, quando nós fazemos uma obra de arte, seja pintura, seja escrita, seja qualquer coisa, nós escrevemos e materializamos os sentimentos, mas eles não são claros, é quase como em psicologia, são apenas sonhos que nós vamos tendo e vamos materializando, não é? Agora, a grande dificuldade de um artista é conseguir, de facto, chegar a esses tais sentimentos e sonhos e perceber que, de facto, a realidade é outra, não é? E essa é a grande diferença entre as pessoas que são patológicas, não é, e as pessoas que conseguem, de facto, ter essa possibilidade de o tal movimento de ir e de vir e perceber que, de facto, a realidade é a realidade, não é, os sonhos e os sentimentos são outra coisa, que nos influenciam, mas não têm muito a ver. Não sei se foi claro.

Margarida: Não nos definem, necessariamente. Não sei se era bem isto que queria dizer?

V: Sim sim.

Margarida: Quando finaliza a obra, seja na pintura ou na escultura, como é que sabe que terminou?

V: Eu tive uma experiência recente que foi muito gira. Eu, de um modo geral, termino a obra e quando eu acho que está terminada, embora às vezes ache que podia ficar assim ou de uma forma diferente, mas decido que terminei, terminei, e consigo facilmente desligar-me da obra, pronto ela ou é vendida ou é dada ou uma coisa qualquer e desligo-me, mas às vezes, que é muito raro, por exemplo, eu fiz 2 esculturas que estão no Museu [REDACTED], onde foram adquiridas para um museu, e por acaso fui lá há 2 meses mais ou menos, e aquilo, a sensação que eu tive foi que aquilo me pertencia. Eu nunca me acontece isso, porque, pronto, eu dou, eu vendo e vou lá, vejo, e...mas naquele momento, senti uma sensação que aquilo estava tão bonito, eu não me lembrava de, ou seja, lembrava, mas a forma como foi exposta, a forma como as pessoas olhavam a escultura, depois estava mesmo ao lado a [REDACTED]

original. Eu senti que a minha vontade era, eu gostava de ter isto em casa. Foi um momento giro. Ainda por cima, na entrada, estava lá uma pintura que eu identifiquei que era uma pintura da . E achei bonito porque estávamos juntos no museu, que é muito bonito, que eu não conhecia, mas conheci e, portanto, a minha relação com a obra é essa, é de eu não quero nada para mim, eu faço as coisas a pensar não em mim, mas a pensar nos outros, pronto, mas também surgem momentos em que uma pessoa fica, pronto, fica assim como eu fiquei, não é. Agora, quando eu termino eu tenho sempre a sensação de que aquilo podia ficar diferente, podia ficar melhor, mas tenho também a noção de que há momentos para tudo, e há momentos para começar, e há momentos para terminar, e é essa a minha postura.

Margarida: Ok...como é que descreveria a diferença entre o que sente enquanto está a criar e o que sente quando observa a obra terminada?

V: Penso que já respondi um pouco a isso, mas quando estou a fazer a obra, eu não sinto nada. Sinto que aquilo tem que chegar, tem que ser terminado, tem que ser feito e das duas uma, ajuda, ou estou com um prazer e gosto a fazer aquilo que estou a fazer, ou então, interrompo ou paro ou desisto. Pronto, mas não tenho sentimento de nada, para mim não existe nada. Quando termino, sinto que aquilo vai ser algo que, sei lá, que pode ajudar alguém, que neste caso em relação à pintura, em relação à felicidade das pessoas, é esse o meu objetivo, é fazer projetos em que as pessoas se sintam felizes. Aliás, em relação à minha associação, o objetivo é esse, é fazer projetos e trabalhos em que o objetivo é felicidade humana. Não é eterna também, não é, é pontual. E é isso que eu tento fazer, é que as minhas obras sejam um motivo de fazer com que as pessoas sejam felizes.

Margarida: Humhm. Um momento de felicidade. Ok. Tenho duas perguntas seguintes que eu acho que já acabou por me responder um pouco, mas vou partilhar na mesma caso queira acrescentar alguma coisa; que era, o que é que surge na relação com a obra; por exemplo, se existem transformações ao longo do tempo?

V: Não percebi, Margarida, desculpa.

Margarida: Não tem problema. Aqui é a parte do que é que surge na relação com a obra, acho que é um pouco aqueles elementos que falávamos há pouco, de sentimentos, emoções, pensamentos, memórias, por esta linha, e depois se poderão existir transformações, nestes elementos, ao longo do tempo, caso, por exemplo, fique com uma obra para si e passado uns anos vê-a de uma forma diferente do que via inicialmente, este tipo de relação. Não sei se me fiz explicar bem.

V: Sim. Sim, a relação com a obra é sempre muito complicada. Quando a obra fica com alguém que nós gostamos, pronto, isso é pacífico, não é. Quando a obra fica para o público é um pouco diferente, quando nós visitamos a obra, eu, por exemplo, fiz uma escultura de grandes dimensões para os 50 anos do 25 de Abril, nas comemorações, e quando vou lá, em [REDACTED], quando vou lá vejo a escultura sempre diferente, sempre bonita, porque ela está em frente ao mar e é uma escultura que, o título é [REDACTED] e é um ovo e tem no interior um pássaro enorme e quando eu vou lá vejo a escultura, o pássaro neste caso, de formas diferentes. Quando há, e é muito frequente acontecer, o pôr-do-sol, vê-se o pôr-do-sol dentro do pássaro. À noite, há dias viu-se a estrela polar dentro do pássaro e eu, em relação a grandes obras, tenho sempre a preocupação de fazer algo que esteja em harmonia com a natureza e que seja diferente também, para mim. E depois, em relação às pequenas obras, os tais sentimentos e emoções, eu costumo ter em conta isso, por exemplo, aquela obra que eu mostrei, que é esta aqui...É um nenúfar. Aqui, esta parte dos carpeles é ouro. É ouro porquê? Porque eu tive uma companheira, e quando eu fiz isto eu gostava muito dela, ela gostava muito de mim, houve uma cumplicidade muito grande em relação a nós, e ela tinha uns brincos e eu transformei os brincos em carpeles, ou seja, há ali uma relação muito afetiva entre a obra, entre mim, entre a minha companheira. Pronto, é isso que eu costumo fazer.

Margarida: Ok...esta pergunta que eu tinha aqui respondeu-me um pouco, que é: nos casos em que se separa da obra, seja porque vende, porque oferece, porque a destrói, porque altera, seja por que motivo for, novamente que elementos é que surgem, estes sentimentos, emoções...há pouco dizia-me que quando termina sente um certo corte, uma separação com a obra.

V: Sim Margarida, eu quando faço uma obra, não faço para mim, nunca. Eu as obras que fiz, e fiz centenas a nível da pintura, eu vendi, ou oferecia. Portanto, tenho sempre a ideia de que aquilo não é meu, foi meu, mas não é meu, pronto, mas há exceções, aquele exemplo que eu dei em relação ao pão, pronto, eu fiquei contente e fiquei com a sensação de que gostava de a levar para casa outra vez. Portanto, eu não tenho assim uma relação muito forte com a obra em si, tenho enquanto a faço, no momento criativo, depois gostava e gosto de ver a obra, eu não sinto que de facto me faz feliz. Eu vou-lhe dar um exemplo. Eu fiz uma escultura enorme, tem 2m e meio mais ou menos, que o título é [REDACTED], ela esteve exposta na [REDACTED], durante 3 anos, e a Câmara propôs-me que a obra fosse comprada pela Câmara. Ok, eu pensei um bocadinho, mas entretanto o meu tio que faleceu, eu gostava muito dele, que é uma pessoa que eu admirava, é mais do que o meu pai, gostava muito da obra e muitas vezes

me disse “Oh V, eu gostava que...eu compro-te isso, eu...” e eu dizia sempre que não. Entretanto, ele faleceu há 2 anos e tal e a minha tia gostava daquela peça. Eu ofereci-a e está no quintal, em vez de estar ali em [REDACTED] em público. Pronto, a minha relação com as obras é esta, é eu não crio nada para mim, porque eu penso assim, eu consigo fazer tudo aquilo que quero, embora seja diferente, não é? Agora, é mais importante é que fazer para dar uma mensagem...é esse o meu objetivo.

Margarida: Parece-me que acaba por, não sei se lhe faz sentido, mas atuar quase como uma...não uma ferramenta, mas um meio na relação com o outro.

V: Sim, sim, sim, é um pouco assim, sim. Há pessoas que gostam de falar, outras de escrever, há outras que gostam de namorar, pronto. Eu gosto de fazer aquilo que faço, não para mim mas para as pessoas de quem gosto.

Margarida: Ok. A minha última pergunta é, como é que relaciona a pintura e a escultura com o seu bem-estar, ou mesmo o ato de criar, com o seu bem-estar? Sendo que até me pode dizer que não relaciona.

V: Não, Margarida, é assim...as minhas esculturas, neste caso é a minha forma de estar na vida. Eu quando estou a esculpir, sinto-me bem, sinto-me feliz, sinto...pronto, sei lá, não consigo descrever mais do que isso? Eu só faço, neste momento da minha vida, só faço aquilo que quero. Faço aquilo que quero e que gosto. Eu gosto de esculpir, sinto-me bem, sinto-me feliz, tenho os amigos que tenho e que, portanto, que tenho e que estão aqui, que gostam de mim e eu gosto deles, e partilho com eles aquilo que eu faço. É lógico que há momentos em que apetece-me partir tudo, não é, mas é raro.

Margarida: Faz parte também do processo.

V: Mas acho que, nós quando fazemos aquilo que queremos e que gostamos, sentimo-nos bem, mesmo em relação à Margarida e em relação à psicologia, se gosta e acho que gosta, não é, vai-se sentir feliz com certeza, embora às vezes tenha muito trabalho, tenha muito stress, isso tudo, mas são formas de estar na vida, não é?

Margarida: Acho que é um bocadinho como aquilo que foi falando ao longo da conversa de, é a nossa forma de praticar a liberdade, é fazer aquilo que gostamos e que queremos.

V: Exatamente, sim, sim.

Margarida: Ok, da minha parte esta era a minha última pergunta, não sei se tem algum tema ainda que queira abordar, que ache pertinente...

V: Não Margarida, só quero é desejar boa sorte e que seja livre no seu percurso e felicidades.
Boa sorte e tudo de bom e que seja feliz com a psicologia, porque merece.

Margarida: Muito obrigada. Igualmente. E foi um prazer.