

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

---

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA

**NA ARENA E NOS BASTIDORES**

Sara Cristina Ferreira Pereira

MESTRADO EM PINTURA

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**NA ARENA E NOS BASTIDORES**

Sara Cristina Ferreira Pereira

MESTRADO EM PINTURA

Dissertação Orientada pela Professora Catedrática Isabel Sabino

2013

## RESUMO

É no início do processo criativo que a obra parece mais afastada da realidade. A relação sujeito-objeto ainda não surgiu, o espaço está fragmentado e as formas encontram-se sem relação no espaço e no tempo. A obra está neste ponto permeável a tudo o que chega do exterior, mesmo que seja ambíguo, desordenado, imprevisto, acidental... Este é um ponto privilegiado para a obra se relacionar com a realidade, o ponto onde o sentido ainda está por fazer, a forma disponível para jogos semânticos e aberta às primeiras emoções.

O espaço que aqui se procura compreender é aquele onde se inicia o processo criativo. Este tipo de espaço surge à superfície do quadro, a partir do final do século XIX, aquando da separação do espaço-tempo do quadro do espaço-tempo do observador. A questão do tempo passa a ser fundamental na forma como o quadro e o observador se relacionam com o espaço. Este espaço de revelação/ocultação é caracterizado por presenças nos “bastidores”, exteriores à consciência e que marcam o início do processo criativo: o processo primário, o princípio do prazer, a morte e a atemporalidade.

Twombly, Dubuffet e Álvaro Lapa, são referência na investigação prática que se desenvolve em torno da ocupação do espaço pictórico (entendido como “arena”) e da indagação sobre o modo como o potencial inicial do processo criativo, nos “bastidores” referidos, irá construir uma extensão entre o artista, a obra e o observador.

**Palavras-Chave:** espaço exterior, espaço pictórico, processo criativo, tempo, observador.

## ABSTRACT

It is in the beginning of the creative process that the work seems more detached from reality. The subject-object relationship has yet to emerge, the space is fragmented and forms are unrelated in space and time. The work at this stage is permeable to everything that comes from the exterior, even if it is ambiguous, disordered, unexpected, unintended ... This is a privileged point for the work to relate with reality, the point where the meaning is not yet done, the form available to semantic games and open to the first emotions.

The space that we want to understand herein is the one in which the creative process begins. This kind of space rises at the surface of the painting since the late nineteenth century, when the space-time of painting got separated from the space-time of the observer. This question of time becomes crucial in the way that painting and observer relate with space. This space of revelation/concealment is characterized by presences in the “backstage” outside the consciousness and that marks the beginning of the creative process: the primary process, the principle of pleasure, death and atemporality.

Twombly, Dubuffet and Álvaro Lapa are references in practical research that evolves around the occupation of the pictorial space and around the question on how the initial potential of the creative process, in the mentioned “backstage”, will build an extension between the artist, the work and the observer.

**Key Words:** outer space, pictorial space, creative process, time, observer.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer à Professora Isabel Sabino todo o apoio prestado enquanto docente e coordenadora do mestrado, mas sobretudo o apoio e disponibilidade prestados enquanto orientadora. Agradeço especialmente a confiança que depositou no projeto que agora é dado como terminado.

Não posso deixar também de lembrar o contributo de todos aqueles, colegas e professores, com quem nos últimos anos tive a oportunidade de aprender e sem os quais o trabalho desenvolvido seria necessariamente outro. Agradeço em especial aos Professores do Mestrado em Pintura da FBAUL: Tomás Maia, Manuel Botelho, Carlos Vidal, Fernando Batista Pereira e Ana Mata. Agradeço também ao grupo que me acompanhou na FBAUP de 2006 a 2010, em especial aos Professores: Teresa Almeida, Graciela Machado, Fernando Pinto Correia, Jorge Marques e Helder Gomes.

Agradeço ainda à Sara Belo, à Lara Roseiro, à Raquel Miranda e à Clara Pereira pela generosidade.

# ÍNDICE

	Pág.
INTRODUÇÃO.....	1
PARTE I	
Espaço-Tempo: na “Arena” da Pintura.....	9
1.1. Espaço-Tempo: Modernidade.....	9
1.2. Espaço-Tempo: Pintura.....	11
1.3. Espaço-Tempo: Perspetiva Natural.....	14
PARTE II	
Presenças nos “Bastidores” da Pintura.....	16
2.1. Processo Primário.....	16
2.2. Princípio do Prazer.....	20
2.3. Morte.....	23
2.4. Atemporalidade.....	26
PARTE III	
Três Figuras na “Arena” da Pintura: Dubuffet, Twombly e Lapa.....	28
3.1. Jean Dubuffet.....	28
3.2. Cy Twombly: Processo Criativo.....	32
3.3. Álvaro Lapa: Ponto Zero da Visão.....	35
PARTE IV	
Um Espaço Próprio: Alguns Quadros.....	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
FONTES ICONOGRÁFICAS.....	59
BIBLIOGRAFIA.....	59

I cannot be grasped in the here and now  
For I live just well with the dead  
As with the unborn  
Somewhat closer to the heart  
Of creation than usual  
But far from close enough

Epitáfio, Paul Klee

## INTRODUÇÃO

No final do século XIX o espaço pictórico sofre alterações profundas: um novo e decisivo corte é aplicado ao espaço de representação, desta vez por Manet. Já Velázquez o havia tentado, ao introduzir um plano de fundo que interrompe o modelo de construção espacial renascentista. Este plano, que delimita o campo de visão e dá lugar a um espaço fechado, é uma espécie de caixa aberta para o observador, a primeira contração ao modelo albertiano de construção do espaço. A perspectiva artificial ilimita o espaço de representação através da ideia de que no horizonte existe um ponto de visão infinito. A construção do espaço pictórico sofre, a partir de então, sucessivas e subtis alterações, mas é o interesse de Manet pela pintura espanhola, em particular pela obra de Velázquez, que traz à consciência a necessidade de aprofundar a questão do espaço de representação.

Manet, numa tentativa sistemática para atingir a superfície bidimensional do quadro, retrai a profundidade do espaço, ao ponto de tudo no interior do quadro empurrar o olhar do observador de volta para o exterior. Recordemos *Olympia* de 1863, em que a profundidade do espaço de representação é tão curta que, praticamente, só os poucos centímetros do leito de *Olympia* separam o observador do fundo do quarto. Os corpos luminosos encaminham o olhar, primeiro para os limites laterais e inferior do quadro, e depois para o limite superior paralelo à cama e perpendicular às linhas do fundo. Dá-se então a passagem para o espaço do observador: este é conduzido a um espaço-tempo exterior ao quadro. O quadro passa a ser simplesmente um quadro, uma superfície coberta de cor, um espaço que acolhe o olhar do observador com uma certa indiferença, um “espaço-vitrina”, para usar a expressão de Bernardo Pinto de Almeida na obra *O Plano da Imagem*.

Não podemos deixar de destacar a contribuição de Cézanne na conquista da superfície bidimensional do quadro. Cézanne concilia questões até então antagónicas, entre a representação da realidade exterior (natureza) e as questões próprias da representação pictórica. Cézanne procura encontrar na natureza os elementos estruturais (o cilindro, a esfera, o cone), que caracterizam cada espaço, aquilo que o estabiliza.

O sol, que afeiçoa os volumes na superfície dos corpos, que desenha sombras no espaço, que alimenta a efemeridade da terra, parece ter desaparecido. Os corpos estão mais planos, menos definidos, menos naturais. O artista parece menos interessado ou disponível para representar a superfície dos corpos em permanente mutação, ou para representações onde um período de tempo particular marca um espaço em concreto, um espaço-tempo que coincide com o do observador. A bidimensionalidade do quadro separa o espaço-tempo da obra do espaço-tempo do observador. O quadro apresenta-se no espaço do observador como um espaço verdadeiro, independente deste. O espaço pictórico apresenta-se como tal, já não representa um outro espaço dependente de questões exteriores. Pintura e observador podem trabalhar as próprias questões sem constrangimentos ou limitações.

Assim, na passagem para o século XX, elementos abstratos cobrem áreas cada vez maiores: são elementos indefinidos, formas vagas, apontadas, tinta solta, eloquente, jogos de cor e texturas misteriosas que insinuam a forma e estimulam a imaginação. São elementos característicos de um fazer próprio do processo primário<sup>1</sup>. Aqui os elementos estão fragmentados, sem relação entre si em termos de espaço e de tempo, daí a desintegração geral do espaço, a aparente ausência de estrutura, a desorganização ou o espaço organizado de forma incompleta, a confusão, o caos, o recurso ao improvisado, à rasura, ao acidental ou ao acaso de muitas obras.

Donald Kuspit em *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art* nota que «A arte moderna é alimentada por um sentimento de morte e inconscientemente permeada por ele»<sup>2</sup>. A arte moderna surge como um espaço íntimo que vive da osmose entre o inconsciente e o consciente, sendo como se o carácter cheio de urgência, defensivo da arte moderna, se tratasse de um sintoma obscuro. Esclarece o autor, como se:

[...] de certa forma se recusasse a descrever as coisas, se recusasse a encará-las, o artista afasta-se e com cuidado observa a realidade. A recusa em descrever pode ser entendida como uma espécie de resistência à ideia de que vivemos num mundo quase intoleravelmente dinâmico – um mundo que muda perpetuamente em cada detalhe. Num certo sentido, esta

---

<sup>1</sup> Processo mental diretamente relacionado com as funções das forças primitivas da vida associadas ao id e característico da atividade mental inconsciente. É marcado pela descarga livre de energia e excitação sem levar em conta as demandas do ambiente, a realidade, ou a lógica.

Os conceitos de automatismo e associação livre introduzidos pelo surrealismo e a forma como o expressionismo abstrato se apresenta, são as primeiras tentativas de introduzir na arte de forma consciente manifestações do processo primário.

<sup>2</sup> Donald Kuspit, *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge, University Press, 1993, p. 163.

recusa sugere que a arte abstrata envolve um desvio à experiência direta com o mundo - uma espécie de mecanismo de defesa<sup>3</sup>.

A modernidade traz movimento, facilita as deslocções, o observador avança, percorre distâncias cada vez maiores, cada vez mais rápido. A coordenação do tempo permite o acesso a espaços localizados a diferentes distâncias e o controlo de um largo leque de parcerias. A percepção do tempo altera-se, o tempo parece passar mais rápido com o aumento de atividades realizadas num mesmo espaço de tempo. Na modernidade o tempo passa mais rápido, o espaço muda mais rápido e a vida parece terrivelmente efémera. Sem a esperança de redenção numa vida eterna, a questão da morte surge como um calcanhar de Aquiles, é calada, negada, escondida. O homem procura emoções intensas no espaço-tempo presente.

Uma consciência crítica com os olhos postos no presente dissolve um mundo sustentado pelo olho e por crenças religiosas. O olho percebe agora a realidade apoiado pelo corpo, por tecnologia e por uma consciência ativa que dota cada homem de um conjunto de vivências que claramente o individualizam. O dinamismo do espaço à nossa volta altera a forma como vemos os objetos, o olho percebe todo o quadro mas ávido, procura um terreno onde os fragmentos, as inconstâncias e o acaso oferecem novas possibilidades. Nem os objetos, nem o observador, estão estáticos, de forma que o olho passivo, o olho que percebe uma única face do objeto, deixa de existir. Já não é só o olho que procura o significado do que é visto, mas todo o corpo e a consciência desse corpo no espaço. Todo o corpo avança e procura conhecer o objeto, a consciência coloca-se em qualquer ponto do espaço para o fazer.

Quando um objeto é percebido por um longo período de tempo a partir de uma única posição, são encontradas todas as características daquela face: é encontrado o tom adequado, definidas em pormenor as texturas, distâncias, particularidades de uma forma, etc. Pelo contrário, se um objeto é percebido num curto espaço de tempo, são expressas apenas as partes mais apelativas para o olho, os fragmentos que “saltam à vista” e a forma como estas o afetam. Pode ser destacada a intensidade de uma cor, o tamanho de uma forma, texturas, relevos, posição no espaço, relação com as formas próximas, relação figura-fundo, a delicadeza de uma linha, repetições, contrastes, desvios... Mas é sempre um exercício que é feito do geral para o particular e do todo

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 104.

para o detalhe das partes. Já se o objeto for ainda percecionado a partir de vários pontos de vista, o enfoque é colocado nas duas formas de percecionar o espaço, sentidos e consciência. Esta forma de percecionar o espaço conduz à transferência da ênfase do olho para o objeto, daquele que vê (ponto de vista do observador, significante) para aquilo que é visto (a realidade, objeto, significado). A consciência está atenta à forma como a realidade chega até si, é como se operasse em simultâneo dois tipos de visão, ou formas de aceder à realidade - uma direta e outra indireta, o afeto e a razão.

Este primeiro contato com o objeto, com a forma, com a composição, é marcado por um conjunto de decisões que marcam o início do processo criativo de qualquer estilo artístico. São experiências que exigem respostas rápidas num fazer-pensar, fazer-acontecer simultâneos. Um gesto expressivo enfatiza o aqui e agora de alguma coisa que está a ser experimentada, conhecida. Estes primeiros instantes do processo criativo expressam a maneira como somos afetados pelos objetos, as primeiras emoções. Com o passar do tempo e conforme o objeto vai sendo conhecido, essas impressões são relacionadas com outras no espaço e no tempo, perdendo intensidade, ao serem amortecidas numa teia de relações infundável. Estas experiências, por estarem próximas do corpo, têm nos níveis mais primários uma tonalidade fortemente afetiva.

O início do processo criativo é marcado pelo movimento da consciência em direção ao novo, aquilo que lhe é exterior. É no encontro do espaço interior – espaço dominado pela consciência – com tudo aquilo que a ultrapassa, que este processo ocorre. A consciência de alguma forma nega-se ou questiona-se, só assim consegue o afastamento necessário para avançar no processo de conhecimento do outro e simultaneamente de si própria. Teríamos no limite a suspensão de toda a subjetividade, o desaparecimento do sujeito, como vê Michel Foucault em *O Pensamento do Exterior*:

[...] o ser da linguagem não aparece a si próprio senão no desaparecimento do sujeito. [...] Este pensamento que se mantém fora de toda a subjetividade para fazer surgir como que do exterior os seus limites [...] redescobrir o espaço em que ela se desdobra, o vazio que lhe serve de lugar, a distância na qual ele se constitui e onde se esquivam as certezas imediatas assim que o olhar as procura [...]<sup>4</sup>.

A experiência do exterior é vivida na presença de um outro que limita o nosso querer, a experiência do corpo, do espaço. É no limite entre o interior e o exterior que o

---

<sup>4</sup> Michel Foucault, *O Pensamento do Exterior*, Lisboa, Fim de Século, 2001, pp. 15-16.

discurso encontra o desconhecido e a possibilidade de expandir o seu território num outro discurso. Mas, como nota Maurice Blanchot em *O Livro por Vir*, «esse encontro, longe de o expor ao vazio do abismo, parece fornecer-lhe o único espaço em que o movimento de sua existência não apenas pode ser compreendido, mas restituído, realmente experimentado e realmente realizado»<sup>5</sup>. Este limite não é o ponto ardente que a pintura/consciência encontra voltando-se sobre si mesma. É, pelo contrário, o ponto encontrado quando está fora de si. É desse ponto exterior que ela se descobre, num processo que é mais de dispersão e de afastamento do que de retraimento. Pode-se dizer que na origem do processo criativo está um acontecimento que, aparentemente, se entende de ordem interior mas, na verdade, trata-se muito mais de uma passagem para o exterior da própria linguagem.

Esta investigação inclui uma componente teórica e outra prática, e encontra-se dividida em quatro partes: na parte I será abordada a questão do espaço-tempo; na parte II são analisados quatro elementos ou presenças nos “bastidores” exteriores à consciência e que marcam o início do processo criativo; na parte III são introduzidos três artistas de referência; e na parte IV será exposta a componente prática do trabalho.

Começar-se-à na parte I por tentar compreender algumas das mudanças ocorridas no espaço-tempo da pintura, na modernidade, que culmina com o artista a atuar no espaço, como se de uma “arena”<sup>6</sup> se tratasse. A relação espaço-tempo, cada vez mais dinâmica, conduz ao desfasamento entre ambos. O tempo para coordenar relações simultâneas em espaços que se multiplicam a diferentes distâncias parece desdobrar-se em sucessivos presentes. A conceção de espaço muda, arrastando consigo a conceção de tempo, morte e vida. O conceito de vida que se prolonga na morte num tempo futuro, eterno, deixa de ser credível. De um ponto de vista religioso sobre a realidade, o foco passa para o objeto, para a matéria sensível, para a experiência física das coisas. O movimento no espaço exterior também se faz sentir no espaço pictórico, elementos

---

<sup>5</sup> Maurice Blanchot, *O Livro por Vir*; São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 15.

<sup>6</sup> A expressão é usada pela primeira vez em 1952 por Harold Rosenberg no ensaio *The American Action Painters*. Expressionistas abstratos como Jackson Pollock, Franz Kline ou Willem de Kooning tornam a ideia de “arena” da pintura famosa recorrendo a ela com frequência para se referirem ao ato criativo. Pollock é o artista com o qual a ideia de “arena” da pintura ficou associada. O artista recorre a automatismos e a movimentos do corpo para executar uma espécie de performance sobre telas de grande formato colocadas na horizontal, tal como se pode verificar no filme de Hans Namuth, de 1951, em que se vê Pollock no próprio processo. Desta forma, a intervenção da consciência durante o processo criativo é muito reduzida; todo o processo se centra no movimento inicial do ato criativo.

associados ao gesto, à expressão das emoções, passam dos planos de fundo para áreas cada vez maiores na superfície do quadro. É apresentada a perspectiva natural proposta por James Gibson onde a relação do observador com o espaço é ativa, afirmativa.

Na parte II do trabalho, teremos como presenças nos “bastidores” o processo primário, o princípio do prazer, a morte e a atemporalidade. Destacam-se algumas características do fazer próprio do processo primário, a partir da obra *Psicoanálisis de la Percepción Artística* de Ehrenzweig, em particular o fato de trabalhar com imagens que podem depois ser transformadas em qualquer linguagem, a fragmentação, a ausência de relação dos elementos em termos de espaço e de tempo, o fato de não se estabelecerem hierarquias entre figuras e planos e se conseguir manejar estruturas abertas. Em relação ao princípio do prazer, iremos analisar o sentimento “oceânico” apresentado por Freud em *O Mal-Estar na Civilização*. Este sentimento primário, corresponde a um vínculo íntimo entre a consciência e o mundo, que a envolve num sentido de “eternidade”, de algo ilimitado, sem fronteiras. Trata-se do sentimento ligado ao fato de que fazemos parte do mundo como um todo e, tal como a morte e a atemporalidade, que estabelecem uma ponte entre a vida humana e a vida, com o que no homem há de natureza, matéria, vida biológica. Para abordarmos a forma como o homem se relaciona com a morte partimos de duas obras: *O Homem e a Morte* de Edgar Morin e *Assombra* de Tomás Maia. A ideia de morte não existe para o inconsciente, é o nascimento da consciência, da individualidade, que traz consigo o trauma da morte, a consciência do fim da mesma. A obra *O Sonho Criador* de María Zambrano ajuda-nos a analisar o conceito de atemporalidade. Sem tempo, a relação sujeito-objeto não pode surgir, o homem não é livre, é na mensurabilidade do tempo descontínuo que o pensamento se detém e questiona. A possibilidade de uma ação, de uma decisão, mudança de curso, uma atuação, um exercício de liberdade, implica movimento, implica tempo.

Na parte III temos três artistas: Cy Twombly, Jean Dubuffet e Álvaro Lapa. Estes três artistas têm em comum o fato de ocuparem o espaço com recursos do processo primário. Usam uma linguagem expressiva que cruza na mesma obra a cor, materiais com diferentes plasticidades, a gestualidade, formas de fazer que fragmentam claramente o espaço. Cada uma das formas tem um tempo próprio onde os diversos materiais permitem cruzar a linha com a mancha, elementos mais ou menos matéricos, gestos com diferentes características, texturas variadas que introduzem descontinuidade

ou ritmo na percepção do espaço. O fundo é o elemento que coordena as pausas do discurso. Quanto mais variados os movimentos, distâncias, tempos, mais dinâmica a relação figura-fundo a nível formal e semântico. O fundo, como elemento unificador do sentido da obra, ganha um novo papel.

Em relação ao projeto prático, apresentado na parte IV, este incide sobretudo nos momentos iniciais do processo criativo. Procura-se dinamizar a relação figura-fundo mantendo todas as formas próximas da força motora que as impulsiona. Os momentos iniciais do processo criativo foram, de alguma forma, continuamente visitados ao longo do processo.



Fig. 1 – Sara Pereira, *Série com Vermelho I*, 2012.  
Técnica mista sobre papel, 160 x 150 cm.

Como podemos ver pela obra *Série com Vermelho I*, procura-se individualizar cada uma das formas de modo a criar tensões, fragmentar o espaço e acentuar a passagem entre os diferentes elementos. Recorre-se à cor, às texturas, materiais variados, diversos modos de fazer. Joga-se principalmente com a questão do tempo, dos diferentes tempos percorridos na representação das formas, percorrido no espaço e na procura de compreensão semântica. Também ao observador é pedido tempo, para que a teia de relações que se estende entre o artista-obra-observador possa desabrochar.

Para melhor entender o modo como cada um dos artistas citados se relaciona com o processo criativo optou-se, em várias ocasiões, por manter as suas próprias palavras. Foram traduzidas de forma livre para o português todas as referências noutra língua.

## PARTE I

### Espaço-Tempo: na “Arena” da Pintura

Para melhor restituir a identidade ao objeto, a dimensão espaço-tempo do observador é abolida; o observador não é percebido num ponto particular do espaço ou num momento particular de tempo. O espaço é contraído até ao primeiro plano e o tempo reduzido aos primeiros instantes do processo criativo. Na “arena” da pintura o observador é omnipresente. Aqui, a posição do observador coincide com a da consciência, assumindo a cada instante um novo aqui e agora.

#### 1.1. Espaço-Tempo: Modernidade

Desde o advento da modernidade até aos dias de hoje, a relação espaço-tempo adquiriu contornos radicalmente distintos. O espaço cada vez mais arrancado ao tempo fomenta relações entre intervenientes ausentes. Atividades localizadas, onde as pessoas estão sempre presentes num mesmo espaço e num mesmo tempo, são hoje praticamente inexistentes. A coordenação temporal permite relações simultâneas entre espaços em pontos distintos do globo, além de que, como refere Anthony Giddens, «A coordenação através do tempo é a base do controlo do espaço»<sup>7</sup>.

O tempo hoje parece ter perdido profundidade, o agora, o presente, parece desdobrar-se infinitamente. À medida que os espaços se multiplicam, a percepção da passagem do tempo altera-se, o tempo passa mais rápido, é mais precioso. À medida que a percepção da passagem do tempo se altera também a conceção da morte sofre alterações, é como se o tempo atendesse agora a sucessivos presentes e já não a uma

---

<sup>7</sup> Anthony Giddens, *As Consequências da Modernidade*, São Paulo, Unesp, 1991, p. 26.

vida eterna. A ideia de morte difunde-se como uma nova pressão, forçando o homem a dar respostas a um novo sentimento em relação à morte.

Sem a proteção emocional que a ideia da imortalidade ofereceu ao homem, encarar ou intuir a morte pode ser emocionalmente aniquilante. Existe por isso um esforço maior no sentido de restringir a ideia que temos da morte, para inibir a sua consciência até que esta pareça não existir. Precisamos reprimi-la porque se tornou tão abertamente visível no dinamismo das relações contemporâneas.

Rodrigo Silva no artigo *A Habitação do Limite* mostra exatamente o que está em questão quando se fala de relações dinâmicas na contemporaneidade:

O mundo tornado superfície, sem atrito sem espessura, onde tudo são velocidades moduladas na contiguidade das imagens, numa síntese técnica onde todos os tempos se encontram na coalescência alucinatória de teatro fantasmático, de uma maquinação do fascínio. O êxtase da existência tornada projeção onde a adversidade e o acaso são anulados na equivalência generalizada dos lugares. E onde todos os lugares se equivalem, no espaço anômico das sínteses eletrônicas, todos os lugares se anulam para dar lugar à possibilidade suprema da esconjuração apressada da finitude e da morte<sup>8</sup>.

Sem a esperança de uma outra vida, o sentido da morte e da vida tornam-se mais difíceis de entender. Sem a promessa de redenção numa outra vida, olhar o espaço à nossa volta, as marcas que o tempo deixa na matéria, causam inevitavelmente um sentimento de angústia. Se a ideia de imortalidade deixa de fazer sentido, é também por outro lado percebida como necessária para a nossa sobrevivência emocional.

Em *O Sentimento de Algo Ameaçadoramente Estranho*, Freud explica que tudo aquilo que está associado à morte é sentido no mais alto grau como ameaçador, devido à intensidade dos sentimentos originalmente associados à morte e às incertezas do nosso intelecto. As antigas crenças permanecem em nós. Embora não acreditemos nelas, não estamos ainda seguros das novas convicções, é como se as antigas crenças aguardassem confirmação. Isto torna-se claro na força do sentimento de algo ameaçadoramente estranho que é desperto pelo escuro, pelo silêncio, pela cadência de um som ou de um acontecimento. O sentimento do sublime vive dessa estranheza, dessa incompreensão.

---

<sup>8</sup> Rodrigo Silva, *A Habitação do Limite*. In *Revista de Comunicação e Linguagem: Espaços*, Lisboa, Relógio D'Água, Vol., 34 e 35 (Junho de 2005), p. 275.

## 1.2. Espaço-Tempo: Pintura

A introdução, na pintura, de assuntos secundários ou de diferentes fases da mesma ação resultava em relações entre escala e distância instáveis. A leitura da obra era conseqüentemente fragmentada, o que implicava uma noção de espaço e de tempo equívocas para o observador. As paredes do velho cubo do *Quattrocento* uniram a ação, o espaço e o tempo da representação, ordenaram o discurso e clarificaram o conteúdo semântico. A obra passou a ser pensada como um todo, como alguma coisa que devia ser apreendida num relance. A relação do observador com a obra passou a estar como que pré-gerada pela inclusão na obra do ponto de fuga, orientando-o no seu interior.

Numa concepção de mundo essencialmente estática, o espaço e o tempo do observador coincidem e o espaço-tempo do observador coincide ainda com o espaço-tempo da representação, que parece estender-se até ao infinito. Nesta concepção de mundo, a matéria mostra-se como que resistente à passagem do tempo; neste espaço parece não haver nenhum elemento ativo além da resistência ao tempo e aos seus acontecimentos. A matéria passiva é sentida como um obstáculo, é como se esta se recusasse a entrar em comunicação. De modo a tornar visível o conteúdo semântico das obras, o espessamento da linguagem pictórica é preterido.

Também o processo criativo em torno dos vários elementos presentes na obra traz consigo a marca do tempo, de um tempo passado que se projeta no futuro de modo definido e definitivo. A passagem do tempo traz consigo arrefecimento emotivo e a tendência para a desvalorização da espontaneidade. Na origem do processo que lhes deu forma estão elementos esquiçados: a forma é procurada com linhas gerais, massas gerais, por marcas que, num primeiro relance, caracterizam a forma. Nestes primeiros instantes da investigação é a mão que significa o olho com gestos expressivos, gestos que, num curto espaço de tempo e num tempo presente, procuram a forma. A posição definitiva dos elementos no espaço é procurada num tempo futuro, são corrigidos volumes, acertados tons até que a forma, inicialmente espinhosa, sobre um trabalho meticuloso e racional, coincida com a realidade exterior.

Mas a obra de arte tem a sua origem num espaço particular – este é o espaço que interessa a esta investigação – o espaço entre aquilo que é consciente e inconsciente,

entre o espaço interior e o espaço exterior – e que ganha forma no espaço pictórico. É neste espaço que a forma começa a ser conhecida, processo que se desenvolve por acumulação de informação, do geral para o particular e se prolonga no tempo. Trata-se de uma procura que se inicia no inconsciente, orientada pelo princípio do prazer e se desenvolve do lado consciente, orientada pelo princípio da realidade. O que varia consideravelmente ao longo da história da arte é a proporção nas obras de elementos com tempos curtos de elaboração e elementos cujos tempos maiores de execução levam à passagem de elementos esquiçados a elementos esboçados e, destes, a estudos profundos da forma. Mas o olho tem predileção por formas vagas, inacabadas, que estimulam a imaginação. O artista tem consciência disso e mantém desde sempre junto a si formas livres de aceder à realidade (pensemos em Cozens, em Leonardo). Leonardo da Vinci, no *Tratado de Pintura*, diz, por exemplo, de uma técnica que usava:

[...] é muito adequada e útil para induzir o espírito a múltiplas invenções. É o seguinte: se prestares atenção a paredes manchadas ou construídas com diferentes rochas e tentares a partir delas criar, vais ver surgirem paisagens com montanhas, rios, rochas, árvores, vales e colinas, ou vais ver figuras em bruscos movimentos de batalha, rostos com expressões estranhas e mil outras coisas que podes logo passar a uma forma boa e completa<sup>9</sup>.

Já em 1605, pelo desagrado manifestado por Zuccaro na obra *Lamento da Pintura* percebemos que assim era. Em *A Pintura Depois da Pintura*, Isabel Sabino dá-nos a conhecer as queixas daquele autor sobre «os pintores pretenderam agradar demasiado aos olhos, negligenciando em excesso as qualidades intelectuais [...] pelo capricho, frenesim, furor e bizzarria»<sup>10</sup>.

É a partir da natureza, nos fundos das obras, que começam a surgir arabescos, formas pouco claras, pinceladas soltas que ignoram a forma. Do mesmo modo que é retirada profundidade às obras, também o tempo sofre uma cisão<sup>11</sup>. Elementos que eram timidamente perceptíveis em planos longínquos estão agora mais próximos do

---

<sup>9</sup> Leonardo da Vinci – *Tratado de la Pintura*, Buenos Aires, Editora Espasa-Calpe Argentina, 1947, p. 204.

<sup>10</sup> Isabel Sabino, *A Pintura Depois da Pintura*, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2000, p. 71.

<sup>11</sup> Velázquez ao questionar os espaços ilimitados usados como modelo de construção desde o Renascimento, introduz uma nova via na representação do espaço pictórico. Ao ser introduzido um plano de fundo nos espaços estes sofrem uma contração, o que irá delimitar tanto o espaço como o tempo presentes na obra. Desta forma as figuras de Velázquez ao serem incluídos num espaço menos profundo passam a ser mais credíveis e acessíveis ao observador. As representações com espaços infinitos, que conduzem o nosso olhar ao longo de diferentes planos até onde a olho já não alcança, acrescentando às personagens uma aura de eternidade, são o ideal para representações alegóricas ou mitológicas.

observador. É como se, no interior das obras, se fosse dando ao longo dos séculos uma espécie de “seleção natural” dos elementos característicos do processo primário: estes elementos aproximam-se dos primeiros planos, outros perdem espaço. Daí que Ehrenzweig afirme que «a pintura moderna tem uma estrutura de fundo omnipresente»<sup>12</sup>. É como se a arte, para aumentar o seu raio de alcance, passasse a emitir a uma frequência cada vez mais baixa.

As grandes narrativas dão lugar às micronarrativas, aos momentos, aos fragmentos. Os últimos planos aproximam-se dos primeiros, até que os elementos do fundo se encontram num espaço, ou vários espaço-tempo coincidentes, espaço múltiplo que se abre para o indeterminado. O espaço perde a sua terceira dimensão, esse lugar natural dos corpos e liberta os objetos que estavam a ele ligados, liberta o observador. Sem profundidade, sem linha do horizonte, livre de considerações sobre o espaço-tempo do observador, é sobre o seu próprio espaço-tempo que a pintura se vai debruçar. O espaço é agora uma simples superfície, lugar último de resistência (ao tempo), um ecrã, um plano, uma película.

Com uma profunda consciência crítica que marca o final do século XIX, a pintura intensifica a sua componente discursiva e inicia um processo de redefinição das suas próprias competências. O princípio da projeção guiada dissolve-se e dá-se uma profunda alteração na relação do observador com a obra. A imagem deixa de ter uma ancoragem firme na tela, o observador é estimulado a recorrer à sua própria memória do mundo visível e projetar essa memória nas pinceladas que, indiferentes à forma ou à estrutura, correm soltas por toda a tela. O observador não tem mais dois olhos e não tem um conjunto de vivências idênticas às dos seus conterrâneos. O observador está munido por mil pares de lentes, que lhe permitem ver espaços reais ou imaginários, completamente novos ou milenares em espaços de tempo simultâneos, trazendo consigo um conjunto de características que definitivamente o individualizam.

---

<sup>12</sup> Anton Ehrenzweig, *Psicoanálisis de la Percepción Artística*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976, p. 55.

### 1.3. Espaço-Tempo: Perspetiva Natural

A perspetiva artificial leva a um conjunto de prescrições para a construção de ruas, edifícios, interiores vistos de um ponto de vista fixo, e tem como pressuposto que o espaço pictórico seja visto só com um olho, de um ponto único estacionário. James Gibson em *The Ecological Approach to Visual Perception* propõe que a perspetiva natural «conduz à ótica ecológica e ao conceito de estrutura invariante numa matriz ótica móvel»<sup>13</sup>. A teoria de Gibson tem como consequência que seja não a perceção mas a própria pintura a requerer a necessidade da perspetiva. Só com o aparecimento da pintura na história é que o homem começa a ser capaz de ver o mundo de modo perspetivo.

Na perspetiva natural, a relação fundamental entre o corpo e o mundo é a relação de orientação normalmente condensada na estrutura tri-axial do corpo humano: alto-baixo, esquerda-direita, frente-trás, especificando assim um espaço de vivências. O homem tem perceção do espaço a partir da sua localização no centro; a perceção do espaço inclui sempre a perceção do eu, ainda que quase nula, pois temos sempre consciência daquilo a que Gibson chama ego visual. A nossa consciência funciona ao mesmo tempo como espectador, conhecedor, pensador e possível ator. Na ótica ecológica «vemos o mundo não com os olhos, mas com os olhos-na-cabeça-no-corpo-assente-sobre-o-mundo»<sup>14</sup>.

O autor considera a possibilidade de percecionar sem um ponto de observação particular, considerando os pares alto-baixo, esquerda-direita e frente-trás como modo de assumir a nossa posição ativa na perceção do espaço ambiente. A nossa consciência desloca-se no espaço e, podendo o ponto de origem do sistema ser livremente escolhido, qualquer outro ponto de observação pode ser assumido. A simples consideração dos eixos x, y e z expulsa do sistema quer o observador, quer o ponto de observação. Quando procuramos conhecer um objecto e nos movemos em torno dele, retiramos-lhe as invariantes que o especificam. Durante esta experiência, as perspetivas momentâneas fundem-se e, se o objeto for visto de todos os pontos de vista, é como se não tivesse

---

<sup>13</sup> James Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1986, p. 283.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 205.

sido visto por nenhum em particular. Como o ego visual não é percebido num ponto particular do espaço, também não é percebido num momento particular de tempo e a experiência do aqui e do agora desaparece. Esta relação dinâmica com o objeto permite-nos experienciá-lo na sua totalidade. Já não vemos a face do objeto que está voltada para nós, mas é a totalidade do objeto que nos é dada a ver. Este espaço não é vivencial, pois não admite alto e baixo ou orientação, este espaço é o lugar da consciência e o observador, aqui, é como um deus que está em toda a parte. Para melhor se restituir a identidade ao objeto percebido, a dimensão espaço-tempo do observador é abolida, operando desta forma a transcendência do observador ou abrindo-lhe um lugar meramente simbólico.

Gibson, em *The Senses Considered as Perceptual Systems*, dá particular relevância ao fato de a visão incluir informação acerca de quem vê. Também os outros sentidos são igualmente informativos sobre cada um, pelo que existe, segundo o autor, uma ego-receção, uma sensibilidade ao eu. É, por isso, necessária a inclusão no ato perceptivo do observador com as suas características únicas. É legítima a evidência de que os objetos do mundo se oferecem ao nosso olhar e este dirige-se-lhes com uma intensidade que varia com a importância que aqueles têm na nossa vida. A visão aproxima-se dos objetos através de uma rede de operações que, por estar intimamente ligada à experiência do corpo, tem nos níveis mais primários uma tonalidade fortemente afetiva. Numa relação dinâmica existe um vetor que corresponde sempre a uma afeção que se dirige do objeto para o sujeito, deixando-se entrever. Os sentidos considerados como sistemas perceptivos possibilitam extrair cada vez mais informação dos objetos, além de que a informação é mais subtil e elaborada.

O enfoque colocado nas duas formas como vemos a realidade – sentidos e consciência - traduz-se no espaço pictórico na transferência da ênfase daquele que vê e do significante para o objeto e significado. Para representar um objeto, a pintura pode destacar a informação que chega até à consciência através do olho, ou usar esta informação em simultâneo, com a que chega do inconsciente, representando desta forma não só o que o objeto significa, mas também a forma como afeta. A razão significa o que chega até ao olho, mas o objeto só se dá realmente a conhecer quando, na “arena” da pintura, é destacada a matéria, a realidade associada aos sentidos, ao princípio do prazer, à fragmentação, à experimentação.

## PARTE II

### Presenças nos “Bastidores” da Pintura

Na lenda da origem da imagem, encontramos descrito o movimento realizado pelo artista no início do processo criativo e indispensável para que a imagem surja. A lenda conta que, em Corinto, a filha do oleiro Butades se tinha enamorado por um jovem que partia para o estrangeiro. A lenda conta ainda que, no dia da despedida, e percebendo o perfil do jovem projetado na parede do fundo, a filha de Butades volta-lhe deliberadamente as costas, deixando de ver o rosto conhecido, para poder desta forma contornar a sombra do rosto projetada na parede. Butades usa depois o esboço e faz a partir dele um relevo em argila. Voltar as costas àquilo que se encontra na “arena” e trabalhar a partir dos “bastidores” é a condição e a distância necessárias para que a imagem se possa formar.

#### 2.1. Processo Primário

O espaço pictórico ocupado por uma representação rigorosa da realidade parecia fazer crer que a estrutura da obra de arte era configurada exclusivamente por funções conscientes, pelo chamado processo secundário. A tendência que encontramos na arte moderna para o caos e para o informe é uma característica dos primeiros instantes de investigação de qualquer estilo de arte. O processo criativo oscila sempre, como mostra Ehrenzweig na obra *Psicoanálisis de la Percepción Artística*, «entre a percepção inarticulada profunda e a percepção articulada à superfície»<sup>15</sup>. No inconsciente, onde o processo criativo se inicia, a informação não está ligada entre si, sendo a consciência e a

---

<sup>15</sup> Anton Ehrenzweig, *Psicoanálisis de la Percepción Artística*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976, p. 34.

linguagem quem vai tecer teias de significado em torno destes elementos. Todos os elementos da composição têm de ser articulados: a espessura de uma linha, uma textura, um tom, a posição no espaço... Os vários elementos são desvendados, conhecidos, num intercâmbio permanente entre a mão e o olho, entre os materiais e a imaginação, entre o afeto e a razão. Este processo implica tempo. Só assim as relações entre os elementos podem passar para níveis superiores de consciência. O ponto onde este processo é interrompido dita a quantidade de material articulado ou fragmentado presente na composição e o destaque dado às técnicas dos processos primário ou secundário.

A estrutura indiferenciada do fazer próprio do processo primário corresponde à primitiva e ainda indiferenciada estrutura da visão infantil do mundo. As formas são apreendidas do geral para o particular. A visão indiferenciada é mais aguda para penetrar estruturas complexas, tratando com igual imparcialidade mesmo o que possa parecer insignificante ao olho do adulto. A visão consciente é disjuntiva, a inconsciente é conjuntiva e serial. A visão inconsciente consegue manejar estruturas abertas, cujos limites difusos só no futuro serão traçados com nitidez, absorvendo acidentes que escapam ao planeamento racional. A visão sincrética, nota Ehrenzweig, não distingue ou não estabelece uma hierarquia entre figuras e planos, valorizando as texturas e o fundo. Na visão sincrética da criança, a abstração é conseguida pela generalização das características (avança pequenos detalhes) – passando posteriormente a ser analítica.

Ehrenzweig afirma referindo-se à visão inconsciente:

Talvez seja apenas menos diferenciada, ou seja, por fazer muitas coisas ao mesmo tempo não consegue chegar a distinguir (ou diferenciar) entre opostos ou articular com precisão o espaço e o tempo. Quero mostrar que a complexidade da procura criativa, que consiste na exploração de vários caminhos em simultâneo, precisa de avançar numa frente ampla, mantendo em aberto mil opções contrárias. Para resolver questões visualmente complicadas e permitir a execução de tarefas complexas, a indiferenciação da visão inconsciente torna-se um instrumento preciso e leva a resultados totalmente aceitáveis para a consciência<sup>16</sup>.

Talvez a característica do processo primário que mais nos impressiona seja o fato de ele trabalhar com imagens. Aceder à realidade imediata (anterior), espontânea da nossa mente, equivale a aceder a uma narrativa não-verbal, imagética, possível de ser

---

<sup>16</sup> Anton Ehrenzweig, *El Orden Oculto Del Arte*, Barcelona, Editorial Labor, 1973, p. 20.

traduzida para qualquer linguagem. A consciência assenta em elos já estabelecidos na ordem. A consciência está associada ao verbo, ao eu, à individualidade; o inconsciente ao afeto, ao outro; a consciência ao que é produzido, o inconsciente ao que é dado. A forma mais simples de conhecimento que surge mentalmente, um conhecimento ainda sem palavras, é o sentir, sentir esse que acontece sempre que nos envolvemos com alguma coisa, esteja ela realmente presente ou apenas recordada. Depois, ocorrem inferências e interpretações em relação a este sentimento de conhecer.

Estas imagens pertencem a um banco de imagens sem fundo<sup>17</sup>. Todos os elementos percebidos são aqui depositados, todos os elementos reprimidos. A teoria da Gestalt mostra que a percepção elimina da consciência diversas distorções nas formas causadas pelas mudanças na iluminação, ângulo de visão, etc. Se assim não fosse, seria extremamente difícil a orientação no mundo. São aspetos biologicamente irrelevantes para a visão e que facilitam a orientação e adaptação ao mundo exterior. Assim, as chamadas constâncias de forma descartam automaticamente, isto é, reprimem estas distorções em troca de uma realidade constante. Esta constância adquire-se na renúncia da experiência formal verdadeira. A eliminação das distorções da forma é verdadeiramente uma repressão, mas toda esta informação armazenada no inconsciente pode retomar à consciência.

A pintura já havia mostrado parte das distorções da forma constante através da

---

<sup>17</sup>Jung explica que «O inconsciente percebe, tem intenções e pressentimentos, sentimentos e pensamentos, tal como o consciente. [...] Há apenas uma diferença essencial entre o funcionamento consciente e o inconsciente da psique o consciente, a despeito da sua intensidade e da sua concentração, é puramente efêmero [...]. Quão diferente é o inconsciente! Nem concentrado, nem intenso, mas crepuscular até à obscuridade, ele ganha com isso uma extensão imensa e contém, lado a lado, de maneira paradoxal, os elementos mais heterogêneos, dispondo, além de uma massa indeterminável de percepções subliminais, do tesouro prodigioso das estratificações acumuladas no decorrer das vidas dos antepassados, que, só pela sua existência, contribuíram para a diferenciação da espécie. Se o inconsciente pudesse ser personificado, revestiria as características de um ser humano colectivo [...] seria um sonhador de sonhos seculares e, graças à sua imensa experiência, um oráculo de prognósticos incomparáveis. Porque teria vivido a vida do indivíduo, da família, das tribos, dos povos, um número incalculável de vezes e conheceria, qual sentimento vivo, o ritmo do devir, do apogeu e da decadência» (1962, 70-71).

António Damásio na obra *O Sentimento de Si* dá-nos uma ideia da quantidade de informação que temos disponível na nossa mente e que pode não aceder à consciência ao longo de toda a vida.

1. Todas as imagens completamente formadas a que não prestamos atenção;
2. Todos os padrões neurais que nunca se transformaram em imagens;
3. Todas as disposições que foram adquiridas através da experiência, se mantêm adormecidas e podem nunca vir a transformar-se num padrão neural explícito;
4. Toda a silenciosa remodelação dessas disposições e toda a silenciosa reestruturação da rede dos seus contactos que podem nunca se tornar explicitamente conhecidas;
5. Toda a oculta sabedoria e as ocultas aptidões (no inglês, *know how*) que a natureza colocou nas disposições homeostáticas inatas» (2001: 263).

perspetiva e do escorço, as do tom constante através do claro-escuro, as da cor constante com o impressionismo. Os pintores não pretenderam encontrar modos de fazer inconscientes, queriam, sim, que as suas pinturas parecessem mais plásticas e representassem espaços cheios de vida, como os da realidade exterior. É curioso notar que esses avanços se baseiam no sucessivo recuperar de informação que havia sido reprimida pela constância da forma. Estes elementos, ao atingirem o inconsciente, são transformados em fragmentos por mecanismos primários, fragmentos que, por não se relacionarem entre si com experiências anteriores ou posteriores, podem ser livremente manipulados no processo criativo.

## 2.2. Princípio do Prazer

O processo primário é governado pelo princípio do prazer e profundamente marcado pelas experiências dos primeiros anos de vida da criança, fase de diferenciação do eu do espaço exterior. Neste período, a criança sente o espaço exterior como um prolongamento seu, sentimento que, como Freud analisa em *O Mal-Estar na Civilização*, «corresponde a um vínculo mais íntimo entre o ego e o mundo que o cerca»<sup>18</sup>. Podemos perceber este sentimento primário do ego «como uma sensação de “eternidade”, um sentimento de algo ilimitado, sem fronteiras – “oceânico”, por assim dizer»<sup>19</sup>. Trata-se do sentimento ligado ao fato de que fazemos parte do mundo externo como um todo. O nosso ego está como que vinculado a todos os outros, as próprias sensações fundem-se com as que chegam do mundo exterior. Como o ego originalmente inclui tudo, o outro surge como uma espécie de correspondente seu<sup>20</sup>.

Um vínculo com o universo começa a ser percebido a partir do momento em que a consciência surge e se inicia o processo de dissolução. O que caracteriza este “vínculo”, esta intimidade com o outro, é a predominância de experiências sem ligações no espaço e no tempo, são experiências aqui e agora. É o nascimento da linguagem que conduz a níveis alargados de consciência<sup>21</sup>.

Aprendemos com o outro a reagir aos estímulos e, progressivamente, a entender o outro como exterior a nós. O ego é levado a criar um espaço em relação a essa massa

---

<sup>18</sup> Sigmund Freud, *O Mal-Estar na Civilização*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1974, p. 24.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>20</sup> Daniel Stern em *The Interpersonal World of the Infant* mostra que a criança não experiêcia uma fase simbiótica propriamente dita. A experiência subjetiva de união com o outro, que surge entre os 2 e os 6 meses, só pode ocorrer depois de surgir o sentimento de si e do outro. Mostra que, entre os 9 os 18 meses, a criança se «dedica à procura e criação de uma união intersubjetiva com o outro, que se torna possível nesta fase. Este processo engloba a aprendizagem de que a própria vida subjetiva - o conteúdo da mente e as qualidades dos sentimentos - pode ser partilhada com o outro. Assim, enquanto a separação entre o eu e o outro pode continuar em algumas áreas do autoconhecimento, novas formas de estar com o outro ocorrem noutros domínios» (2010: 10).

<sup>21</sup> «A espécie mais simples, a que chamo *consciência nuclear*, fornece ao organismo um sentido de si num momento – agora – e num lugar – aqui. O âmbito da consciência nuclear é o aqui e agora. A consciência nuclear não ilumina o futuro, e o único passado que nos permite vagamente vislumbrar é o que ocorreu no instante exatamente anterior. Não corresponde a nenhum algures, não corresponde a nenhum antes, nem corresponde a nenhum depois. Por outro lado, a espécie mais complexa de consciência, a que chamo *consciência alargada* e da qual existem vários níveis e graus, fornece ao organismo um elaborado sentido de si – uma identidade e uma pessoa, o leitor ou eu – e coloca essa pessoa num determinado ponto da sua história individual, amplamente informada acerca do passado que já viveu e do futuro que antecipa, e agudamente alerta para o mundo que o rodeia» (Damásio, 2001: 36).

de sensações, como explica Freud, para se proteger daquilo que lhe é exterior<sup>22</sup>. Este reconhecimento é proporcionado pelas frequentes, muitas e inevitáveis sensações de desprazer. Este mal-estar é causado pelo princípio do prazer que se vê obrigado a contornar sucessivos obstáculos para atingir os seus fins. Em *Além do Princípio do Prazer* Freud mostra que:

[...] o curso tomado pelos eventos mentais está automaticamente regulado pelo princípio de prazer, ou seja, acreditamos que o curso desses eventos é invariavelmente colocado em movimento por uma tensão desagradável e que toma uma direção tal, que seu resultado final coincide com uma redução dessa tensão, isto é, com uma evitação de desprazer ou uma produção de prazer<sup>23</sup>.

Não quer isto dizer que o princípio do prazer domine o curso dos processos mentais: a experiência mostra que não é de todo assim. Podemos constatar que existe sim «na mente uma forte *tendência* no sentido do princípio do prazer»<sup>24</sup>. Sabemos que o princípio do prazer é próprio da função primária do aparelho mental e ineficaz para a preservação do organismo, sendo por isso que a sua adaptação e sobrevivência são articulados pelo princípio da realidade. Os nossos instintos (e quase toda a energia de que o aparelho se abastece têm aqui proveniência), têm assim de percorrer um caminho longo e indireto para poderem atingir a sua realização. O ego cria assim um espaço que o distancia do outro:

[...] isolar do ego tudo o que pode tornar-se fonte de tal desprazer, a lançá-lo para fora e a criar um puro ego em busca de prazer, que sofre o confronto de um “exterior” estranho e ameaçador. As fronteiras desse primitivo ego em busca de prazer não podem fugir a uma retificação através da experiência. Entretanto, algumas das coisas difíceis de serem abandonadas, por proporcionarem prazer, são, não ego, mas objeto, e certos sofrimentos que se procura extirpar mostram-se inseparáveis do ego, por causa de sua origem interna. Assim, acaba-se por aprender um processo através do qual [...] se pode diferenciar entre o que é interno – ou seja, que pertence ao ego – e o que é externo – ou seja, que emana do mundo externo. Desse modo, dá-se o primeiro passo no sentido da introdução do princípio da realidade, que deve dominar o desenvolvimento futuro<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> «[...] o eu é uma parte do id modificada pela influência do mundo exterior [...] O eu esforça-se por transmitir por sua vez ao id essa influência exterior e aspira a substituir o princípio do prazer, que reina sem restrições no id, pelo princípio da realidade. A percepção está para o eu como o instinto está para o id. O eu representa a razão ou a reflexão, ao contrário do id onde estão contidas as paixões» (Freud, 1997: 18).

<sup>23</sup> Sigmund Freud, *Além do Princípio do Prazer*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1975, p. 15.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 23.

Os primeiros encontros com a matéria ficam envolvidos numa grande carga afetiva. O ego extremamente permeável absorve todas as experiências com particular regozijo. Como vê Stolnitz no texto *A Atitude Estética*:

A percepção difere da sensação como a experiência de um adulto difere da de uma criança recém-nascida, para quem o mundo é uma sucessão de “explosões” sensoriais misteriosas e não relacionadas. Na experiência adulta, raramente apreendemos os dados dos sentidos sem sabermos alguma coisa acerca deles e os relacionamos entre si, de modo a torná-los significativos<sup>26</sup>.

No adulto, a experiência é automaticamente amortecida por uma série de relações tecidas em torno dela. Nos primeiros anos de vida, o ego não larga mão dos sentidos e envolve-se em experiências com a matéria que o irão marcar profundamente. As texturas, os relevos, as cores, os gestos, a proximidade, o movimento, os sentimentos, a espontaneidade, vão deixar no seu corpo sinais para a vida. Estes encontros com a matéria ficam assim associados ao processo primário como fontes de prazer.

---

<sup>26</sup> Jerome Stolnitz, *A Atitude Estética*. In *O que é a Arte? A Perspetiva Analítica*, Lisboa, Dinalivro, 2007, pp. 58-59.

### 2.3. Morte

Nos primeiros anos de vida a obtenção de prazer, associada a atividades de fazer de conta, brincar, representar, imaginar, inventar, é imediata. Através da subjetividade das participações, a criança sente o mundo, conta Edgar Morin no seu livro *O Homem e a Morte*, como que animado de paixões quase humanas. Nesta abertura ao mundo e com uma «sensibilidade quase protoplástica»<sup>27</sup>, definem-se contornos. O homem mima tudo, é um animal mimético por excelência, é um pequeno mundo que copia o grande «aberto ao eros mais geral, participando em todas as forças do universo, microcosmo dotado de todas as possibilidades, de todas as plasticidades. Nessa permeabilidade às participações, o individualismo tende a ser absorvido, a identificar-se com tudo»<sup>28</sup>.

Podemos dizer que é necessário um movimento de regressão da espécie para que haja progressão do indivíduo. O homem é um ser que perde as suas características fisiológicas e anatómicas especializadas e encontra as características indeterminadas próprias da infância da espécie que o obrigam, de cada vez, à sua aprendizagem. É graças a uma mão inteligente que, no movimento de apropriação do mundo, o homem é invadido por ele. A sua afirmação no mundo enquanto indivíduo não pode ser separada da irrupção do mundo no próprio. A dialética entre o eu e o cosmos é paralela à dialética entre o eu e o inconsciente. Através desta capacidade de ressonância ao mundo, o homem confunde-se com o outro e apropria-se de si. É neste vaivém incessante entre o espaço exterior e o espaço interior, entre o subjetivo e o objetivo (intercâmbio permanente), que o homem constrói o mundo e se auto-constrói.

A natureza, pela sua efemeridade e permanente mutabilidade, prende desde sempre o homem. O sol nasce e põe-se dia após dia; as estações do ano seguem-se uma após outra, ano após ano, como se de uma litania se tratasse. A luz envolve as diferentes texturas, acrescenta-lhes graça, evidencia um pormenor, marca uma sombra, cria um espaço. A proximidade, os diferentes pontos de vista, vultos que se intrometem, o vento, a chuva, a profundidade, o cansaço, memórias, tudo contribui para que novas reentrâncias num carvalho sejam descobertas, os diferentes tons da copa de um

---

<sup>27</sup> Edgar Morin, *O Homem e a Morte*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1970, p. 83.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 82.

castanheiro sejam percebidos, os dois metros de altura de um extenso campo de milho sejam explorados. São as linhas delicadas, curvas, cujo padrão sempre novo se repete folha após folha, rebento após rebento, século após século. E se o ciclo morte-renascimento é uma vaga metáfora quando pensamos no ciclo biológico vegetal (não experienciam o processo), passa a ser a lei do ciclo animal. O ciclo dia-noite é o primeiro a ser encontrado - vigília-sonho - morte-renascimento. Estar na natureza é estar ao lado da vida e ao lado da morte. A organização físico-química encontra-se sujeita irrevogavelmente à degradação, desintegração e dispersão. Avançamos um pouco mais com Edgar Morin:

A constante degradação das componentes moleculares e celulares é a enfermidade que permite a superioridade do ser vivo sobre a máquina. É ela a fonte da constante renovação da vida e não significa apenas que a ordem viva se alimenta de desordem: significa também que a organização do ser vivo é essencialmente reorganização permanente<sup>29</sup>.

A renovação da vida só é encontrada pela ampliação da desordem. A ordem que define a consciência individual só é recriada no encontro com a desordem do espaço exterior. A vida serve-se da desordem para alimentar a sua vitalidade, ao mesmo tempo que tenta travá-la. A ordem não existe sem a desordem, a vida sem ordem é a morte. A organização físico-química está sujeita a um princípio de degradação, desintegração e dispersão, é um curso entrópico irrevogável. A vida opõe-se a este movimento, até certo ponto, já que todos os seres vivos são mortais. A vida é íntima, complementar, concorrente e simultaneamente antagónica em relação à morte, ordem biológica, ordem física, nó entre a destruição permanente e a auto-criação entre a vida e a morte.

A consciência da perda da individualidade, da dissolução desta no todo é o que causa horror à morte, porque «A ideia da morte propriamente dita é uma ideia sem conteúdo, ou, se quisermos, cujo conteúdo é o vazio até ao infinito»<sup>30</sup>. O homem é «naturalmente cego à morte, o homem é incessantemente forçado a reaprendê-la. O traumatismo da morte é precisamente a irrupção da morte no real»<sup>31</sup>. A morte não existe para o inconsciente, para o coletivo, é o nascimento da consciência, da individualidade que traz consigo a consciência da morte da mesma. A experiência do reflexo, nos primeiros anos de vida é a experiência espontânea da consciência da mente de si

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 59.

própria. A consciência da morte faz a ponte entre o indivíduo e a espécie.

É do encontro da consciência com a realidade exterior que nasce a obra de arte. É neste encontro que o homem sara as suas feridas. É neste encontro, que ele as toca porque, como Tomás Maia vê em *Assombra* «O que intensifica a vida, o que a torna vívida, é a exposição à mortalidade (ao *facto* da morte)»<sup>32</sup>. Se é no encontro com o outro que o homem percebe a morte, aí percebe também a vida, é na perda que o homem molda a sua individualidade. O impulso que o faz recuar, resistir, debater-se perante a morte, é o pré-requisito para a vida. É para experienciar este encontro que a obra desvia os olhos dos objetos do mundo. É neste espaço tanto de contato como de fronteira entre mim e o outro, que a obra de arte encontra sentido. É aqui que ela se pensa, é aqui que ela se consciencializa, é aqui que ela se expande, perde sentido e se volta a encontrar. Podemos dizer que a obra revela a morte, ela «dá-me o ser, dá-me a ser»<sup>33</sup> porque, como vê Tomás Maia em *O Filho Imortal: (o Segredo do Artista, 3)*, a obra é uma «Abertura íntima e interminável à força vital e mortal»<sup>34</sup>. Terminamos com *O Filho Imortal*, porque «em arte a mensagem é o mensageiro [...] o gesto artístico está todo no envio – digamos: de um envelope vazio»<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Tomás Maia, *Assombra, Ensaio Sobre a Origem da Imagem*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p. 108.

<sup>33</sup> Tomás Maia, *O Filho Imortal: (o Segredo do Artista, 3)*, *In Arte & Eros*, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2009, pp. 70 -71.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 74.

## 2.4. Atemporalidade

O homem precisa, desde cedo, de encontrar em si aquilo que não está sujeito à passagem do tempo, um eu imortal, um duplo<sup>36</sup>. Mas este duplo não é exatamente uma cópia do homem, este duplo é real: enquanto o homem dorme tem vida própria. Talvez o sonho possa ser imaginado como uma película onde são projetados fotogramas: do lado de lá estão a ser projetadas imagens sobre a «vida da vida»<sup>37</sup>, do lado de cá estão a ser projetadas imagens sobre a vida. O que caracteriza esta película é que ela está sobre uma espécie de buraco negro onde o espaço e o tempo se curvam sobre si mesmos. Na obra *O Sonho Criador*, María Zambrano mostra-nos que «o que importa [no sonho] é o vazio, a rutura que inicia a descontinuidade que é necessária para que sejamos livres. *A passagem do sonho para a vigília dá-se no instante vazio em que começa a fluir o tempo*»<sup>38</sup>.

Na atemporalidade, as lembranças dos encontros do espírito com a matéria apresentam-se como fragmentos soltos num contínuo espontâneo da nossa psique. Aqui a relação sujeito-objeto ainda não surgiu, é uma realidade autónoma e, ao mesmo tempo, mais nossa, por ser imediata. Esta é a realidade primeira da nossa vida, acordamos do sonho para a vigília, é esta que sobrevém e não o sonho, nota Zambrano, abandonamos o sonho pela vigília e não o inverso. O crescimento do indivíduo de criança a adulto demonstra-o, são assim os sucessivos despertar da consciência humana. No sonho, a consciência retorna, de alguma forma, à sua origem. Zambrano entende o sonho como:

O sonho [...] espécie de manto que envolve a criatura vivente e a une com o que não vive, como se fosse o lugar primário de onde a vida desperta e o dormir um retorno reiterado

---

<sup>36</sup> «O duplo tem origem no narcisismo primário, no amor do ego por si próprio. Este funciona como uma impreterível negação em relação à morte. O homem definiu um outro independente da matéria depois de perceber que era esta ligação que conduzia ao seu desaparecimento. O duplo, aquilo que percebo ligado a mim imune à passagem do tempo, funciona como uma proteção, um mecanismo de defesa contra a destruição do ego: estas representações provêm do ilimitado amor por si mesmo, do narcisismo primário, que domina a vida psíquica da criança, à semelhança do que sucede com os povos primitivos. Quando esta fase é superada, modifica-se aquilo que o duplo anuncia – com base na garantia do prosseguimento da vida – torna-se o arauto estranhamente ameaçador da morte» (Freud, 1994: 223).

<sup>37</sup> Expressão que Tomás Maia usa no texto *A Vida da Vida*. «A vida da vida é o vazio da vida, o vazio que a vida incorporou. A vida da vida é a morte, o que anima a vida, o que lhe dá continuamente uma outra vida» (2010; 40).

<sup>38</sup> María Zambrano, *O Sonho Criador*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 30.

e rítmico ao lugar mais baixo da vida, ali onde entra imediatamente em contacto com a terra, parecendo que a vai buscar para se pegar a ela. [...] Ao passar da luz para a sombra, aquele que dorme limita-se a ser habitante do Planeta; materializa-se fechando-se, encerrando-se no seu corpo [...]. E ao entrar deste modo no universo vir a ser o suporte, o albergue de alguma coisa vivente, mais vigilante que a sua própria vigília. Apegando-se à terra tornando-se suporte dos céus, da atividade ou do influxo do mundo supra-humano<sup>39</sup>.

Ceder à atemporalidade equivale a aproximarmo-nos dos sentidos e da matéria-prima que os invade. Nesse espaço onde a consciência não se aventura, o homem vê-se matéria, terreno fértil, espaço de criação. O espaço exterior aparece de forma privilegiada nos sonhos porque está no estado puro, sem censuras. As imagens que formam a psique compõem um único acontecimento, os sonhos têm lugar num vazio espacial. De certa forma sonhar é já acordar para a realidade, o sonho desperta realidades ainda adormecidas para a consciência.

A atemporalidade do sonho não acontece só quando se dorme, surge também durante a vigília esburacando-a e, se como entende Zambrano «estes conteúdos se transferem para um lugar adequado da consciência, o lugar em que a consciência e a alma entram em simbiose, vêm a ser gérmes de criação, seja no processo da vida pessoal ou, desprendendo-se dela, numa obra de criação»<sup>40</sup>. Durante o sonho o homem perde o seu tempo próprio e adere ao tempo da matéria, a atemporalidade inicial da psique impede-o de estranhar, de se interrogar, não existindo tempo para o pensamento e a liberdade. Na vigília transforma-se em personagem de romance e é livre para saltar no tempo e colocar-se em qualquer ponto da sua vida passada ou de um futuro antecipado. Acompanhamos Zambrano: «A atemporalidade da psique manifestada na carência de tempo vivenciada em sonhos é infraconsciente. Na lucidez do conhecimento, da criação e da liberdade é supraconsciente, e a sua unidade é sentida como envolvendo o tempo, absorvendo-o»<sup>41</sup>. Na criação o tempo é transcendido, encontramos unidade numa pluralidade que se mantém mas já não é confusa. Na criação há uma unidade de sentido em que, de alguma forma, a atemporalidade inicial está informada pela final.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 38.

## PARTE III

### Três Figuras na “Arena” da Pintura: Dubuffet, Twombly e Lapa

Dubuffet, Twombly e Álvaro Lapa, apesar de terem formas muito distintas de se apresentarem na “arena” da pintura, têm em comum o fato de ocuparem o espaço com recursos do processo primário, cruzando na mesma obra a riqueza da cor, das texturas, do gesto, envolvendo as obras com uma linguagem muito expressiva, marcando desta forma a percepção do espaço com um ritmo muito próprio.

#### 3.1. Jean Dubuffet

A arte moderna é inteiramente uma questão de relações onde, por vezes, não estão claramente definidas prioridades ou estabelecida uma hierarquia clara de objetivos. Esta indefinição deixa a obra com “pontas soltas”, como que apenas esboçada, ganhando a obra uma aura de mistério, de alguma coisa em construção, crescimento, longe de finalizada. As técnicas ligadas ao processo primário, como a indiferenciação, condensação, deslocação, fragmentação, uso de opostos, os inacabados, têm especial relevo na obra de Dubuffet. Dubuffet nos seus escritos conta-nos que:

Começar um quadro é uma aventura que não se sabe até onde nos pode levar. [...] o artista anda de mãos dadas com o acaso, não é uma dança para ser realizada sozinha mas sim em par, o acaso faz parte do jogo. Atira sem razão, e o artista guia como pode, mas com elasticidade, valendo-se do fortuito conforme ele vai surgindo, dirige-o para os seus fins, sem proibir que estes se ponham um pouco no caminho a todo o momento. Mas sem dúvida não se trata aqui de acaso. O acaso não existe. O homem chama acaso a tudo o que vem desse grande lugar negro das coisas mal conhecidas<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Jean Dubuffet, *Escritos Sobre Arte*, Barral Editores, Barcelona, 1975, p. 42.

Na obra *Temporary Situation* de 1978, Dubuffet sobrepõe uma série de texturas que parecem terem sido extraídas de uma preparação microscópica com diferentes ampliações. As duas figuras humanas parecem ter como fundo o que restou de ramos, raízes, folhas, sementes, depois de um protocolo de extração. Eliminados os polissacarídeos, eliminadas as substâncias fenólicas, o que resta é a única coisa que a pintura quer dar a ver, o modo como somos afetados pelos elementos. Elementos riscados de diferentes espessuras percorrem o espaço, mais curvilíneos nuns pontos, mais rápidos noutros, destacam por vezes uma forma, definem outra. Formas muito simples, apontadas, esquiçadas, amontoam-se por todo o espaço, mais ou menos perceptíveis, parecendo por vezes sobrepor-se, anulando ou ocultando outras formas. Espaços negativos são também figuras e fundo de formas próximas, figuras são também o fundo de linhas riscadas a preto, fundos sobrepõem-se a formas que são também elas figuras e fundos, em jogos que são mais claros em torno das duas personagens onde estamos na presença do fundo preto da obra. A relação figura-fundo nesta troca e permeabilidade constante resulta muito apelativa para o olho.



Fig. 2 – Jean Dubuffet, *Temporary Situation*, 1978.  
Acrílico sobre papel, 248 x 185 cm.

Continuamos com o artista:

Uma coisa é certa, um quadro interessa-me na medida em que consegui acender nele uma determinada chama que se pode chamar de (é uma questão de entendimento em relação ao conteúdo das palavras) vida, presença, existência, realidade. [...] até que na tela se produz esse extraordinário e peculiar estalido a partir do qual a tela me parece dotada dessa espécie da vida – desculpem, de realidade. [...] Por acaso essa impressão que a minha tela me dá de conter realidade (uma espécie de hálito cálido e palpitante que parece conseguido magicamente, que impressiona de tal forma que até assusta, como se tivéssemos tocado, sem saber em que momento nem porque meio, o comando de um perigoso mecanismo de fabricar a vida) só é entendida por mim ou é despertada em todos aqueles que observam o quadro?<sup>43</sup>

A relação que se estabelece com os elementos de uma obra de grandes dimensões é particular. Diferentes linhas seguem-se por aqui e por ali, levam o braço em gestos amplos em diferentes direções, obrigando o corpo a acompanhar as acrobacias. É alguma coisa que é experimentada no encontro do corpo com o suporte bidimensional, entre os limites do corpo e os limites dos materiais: limites testados nos ritmos e nas tensões que se desenvolvem no encontro da matéria com a tela, da matéria com a matéria e da matéria com o corpo do artista. O corpo reage (acarinha) de modo particular uma forma que se projeta da tela, ou que demora vários dias a secar ou que é construída a carvão, exigindo cuidados, ou que se encontra ao nível dos olhos, ou tem uma forma angulosa, ou é muito grande, ou é negra, ou é vermelha – elas chamam pelo olho. Colocamos um sublinhado nas palavras do artista «Desenho e pinto porque gosto, por mania, por paixão, por mim, para me contentar»<sup>44</sup>.

Cada uma das linhas, das manchas, ganha contornos novos sempre que se envolve, na presença de um novo observador, em novas relações. Terminada a obra, ela ganha como que vida própria. As formas estão lá e tudo o que por elas é invocado, afirmando Didi-Huberman:

*Abramos os olhos para experienciar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experienciar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) nos olha, apesar de tudo, como um trabalho (um trabalho visual) de perda. É certo que a experiência familiar do que vemos parece dar lugar, na maioria das vezes, a um *ter*: ao ver algo, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, destinada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que alguma coisa nos escapa inelutavelmente; por outras palavras quando ver é perder. Está tudo nisso*<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp.245-246.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>45</sup> Georges Didi-Huberman, *O Que Nós Vemos, o Que Nos Olha*, Porto, Dafne Editora, 2011, p.15.

As duas figuras reconstruídas sobre o negro parecem contemplar alguma coisa lá ao fundo, bem atrás de nós (descida a cortina muda o cenário? mudam os personagens?) Alguma coisa está prestes a desligar (desmoronar?). Os fragmentos parecem prontos a serem levados para lá dos limites do trabalho por aragens que continuamente abalam a obra. As teias invisíveis que partem dos “bastidores” e emprestam elasticidade à matéria são as mesmas que imprimem liberdade na relação que se estabelece entre o artista, a obra e o observador.

### 3.2. CY Twombly: Processo Criativo

A pintura, autónoma, vai explorar os elementos que a caracterizam como linguagem. Atenta ao próprio corpo procura a cor intensa, as texturas marcadas, a matéria emprestada, acumulada, que se desloca até se projetar no espaço. A procura inerente à prática artística - o experimentar as formas, as formas nos materiais, os materiais nos suportes – ocupa papel de destaque. A matéria livre descobre o espaço do quadro, procura o acaso, o inesperado, os desvios, os deslizes.

A procura da forma está associada ao caráter indeterminado ou impensado no ato criativo. Este experimentar é indissociável da matéria, da realidade envolvente porque é sobre ela que se está a experimentar. Miguel Leal, em *A Imaginação Cega*, repara que já não se trata de produzir realidades que transcendem o real porque este se apresenta indeseñável na sua mutabilidade, mas sim de ensaiar sobre a matéria no mundo. A pintura move-se sobre a exuberância das formas sensíveis e «Num gesto em que a variabilidade se torna elástica, a arte traça planos sobre o caos»<sup>46</sup>. Inconsciente e consciente são instrumentos de uma mesma investigação, de um mesmo fazer, de um mesmo pensar. O acaso é matéria-prima de um inconsciente acedido e produzido, frisa o autor. A forma é procurada na matéria através da matéria.

A forma menos diferenciada parece disponível para um jogo de interpretações sempre em aberto. A obra com elementos disponíveis a novos jogos significativos possui uma vitalidade estrutural que a caracteriza. Esta multiplicidade não advém apenas de elementos formais ou da contaminação entre a subjetividade do artista e a subjetividade do observador, mas de uma possibilidade de fazer que se estende no tempo e que implica o desabrochar de teias de relações que se estendem entre artista-obra-observador.

A obra aberta realiza-se, sempre que é ativada, pelos impulsos emotivos e imaginativos do intérprete<sup>47</sup>. Nas obras poéticas marcadas pelo indeterminado, é

---

<sup>46</sup> Miguel Leal, *A Imaginação Cega: Mecanismos de Indeterminação na Prática Artística Contemporânea*, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2009, p.46.

<sup>47</sup> Quando um estímulo se apresenta ao observador como ambíguo ou incompleto produz uma crise; o observador sente como que uma tendência para encontrar um ponto seguro que lhe permita ultrapassar a dificuldade e obter desta forma satisfação. Nestas circunstâncias, surge uma emoção como resultado da tendência para resolver o dilema. Dado que a emoção nasce com o bloqueio da tendência regular para a

proposto um estímulo ao mundo pessoal de cada um, para que cada um de nós procure uma resposta com a ressonância mais apropriada. Deixa de ser feito o esforço pelo observador no sentido de se colocar fielmente no local pressuposto pelo autor e “ler” assim a obra segundo um determinado sentido. O artista moderno, em vez de aceitar como inevitável o fato de que toda a obra pode ser vista segundo múltiplas perspectivas, acolhe esta abertura como um programa produtivo, e até apresenta a obra de modo a promover ao máximo a sua abertura. Twombly conta como experiência o processo criativo:

É como um sistema nervoso. Não é descrito, está a acontecer. O sentimento vai acompanhando a tarefa. Uma linha separa o sentimento de uma coisa ténue, de uma coisa de sonho, para alguma coisa dura, alguma coisa árida, alguma coisa solitária, alguma coisa que termina, alguma coisa que se inicia. É como se estivesse a experimentar alguma coisa assustadora, estou a experimentar alguma coisa e tenho que me manter nesse estado, porque também faço parte dela. [...] Eu sou um pintor e o que me faz vibrar é o não ter que pensar nas coisas. Então a única coisa em que penso é na pintura. No local onde tudo acontece. Ajo por instinto. Não tenho que pensar nisso. Então não penso na composição, não penso na cor que está aqui ou ali. Às vezes altero alguma coisa, depois. A única coisa em que consigo pensar é na pressa com que a estou a fazer.<sup>48</sup>

Talvez aquilo que mais se evidencia na obra de Twombly seja precisamente a pressa, ou a facilidade, com que a matéria se transforma. Ela está lá e parece que já lá

---

boa forma, a lembrança de experiências formais passadas intervém. Como a inibição perdura, da expectativa surge um prazer perante o desconhecido: e, quanto mais inesperada é a solução, tanto mais intenso é o prazer quando ela se verifica. Uma vez que uma organização duvidosa cria tendência para a clarificação, toda a demora imposta provocará um movimento afetivo. Este jogo de inibições e de reações emotivas intervém para dar significado ao discurso.

A esta dialética psicológica presidem as leis da boa forma, quer dizer as leis da pregnância, da proximidade, da igualdade etc. No observador está presente a exigência de que o processo se conclua em harmonia com certos modelos psicológicos que a teoria da forma considera presentes, tanto nas coisas como nas nossas estruturas psicológicas. Assim, por alguns momentos o percebido apresentar-se-ia com a configuração sensível estabilizada. Ora a condição para que uma obra possa resultar expressiva para quem a apreende é dada pela existência de significados e valores extraídos de experiências precedentes e enraizadas de tal modo que se fundem com as qualidades apresentadas na obra de arte. O material de outras experiências do observador deve misturar-se com as qualidades da pintura a fim de que estas não fiquem como objetos estranhos.

Quando o observador reage a uma rede de estímulos e procura compreender a sua relação, traz consigo uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particular, de modo que a compreensão da forma originária aparece segundo uma perspectiva individual. O observador é assim posto no centro de uma teia de relações infundáveis entre as quais ele inaugura a forma. Com esta poética da sugestão, a obra abre-se intencionalmente à livre reação do observador. Uma vez que a obra já não é construída segundo um determinismo consequente, compete ao observador situar-se voluntariamente no meio de uma rede de relações em contínua germinação. É a ele que compete agora escolher os seus graus de aproximação, selecionar pontos de encontro, elaborar a sua própria escala de referências. Compete-lhe agora utilizar ao mesmo tempo a maior quantidade de gradações e de dimensões possíveis de forma a tornar dinâmicos, a multiplicar, a estender ao máximo os seus instrumentos de assimilação.

<sup>48</sup> Texto de 1984, disponível no site do autor, <http://www.cytwombly.info/>, consultado a 20-09-2012.

não está, já é passado, aconteceu. O presente é difícil de encontrar, as cores fundem-se, esbatem-se, moldam-se novas cores, novas transparências, novas formas. Em *Lepanto* a matéria extravasa o toque do pincel sobre armações que parecem balançar num ponto do espaço ainda por descobrir. Os vários elementos projetam-se para cima, com os olhos postos no azul do céu, dão ares de quem faz esta rota há gerações, sempre dignas, sempre efêmeras.



Fig. 3 – Cy Twombly, *Lepanto*, 2001  
Acrílico, grafite e lápis de cera sobre tela, 216.5 x 311.8 cm.

Aquilo a que Duchamp chama transubstanciação da matéria é um aspeto importante para que se compreenda aquilo que é acrescido pela matéria e que vai além da subjetividade do artista e do espectador. Avancemos um pouco mais com a *Imaginação Cega*:

De algum modo, assoma aqui um outro inconsciente, já não apenas o do artista ou o da subjetivação do espectador mas o inconsciente da matéria. Esta potência própria da matéria — a sua plasticidade — submete o ato criativo a um conjunto de fatores aleatórios de resistência plástica, os quais constituem, sem mais, uma outra constelação de forças que devemos somar às forças de subjetivação dependentes do artista e do espectador, sejam estas conscientes ou inconscientes<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> *Op. cit.*, p. 65.

### 3.3. Álvaro Lapa: Ponto Zero da Visão

Álvaro Lapa é um caso paradigmático no contexto artístico português e vai introduzir a questão do texto como pintura e da pintura como texto. Na pesquisa que realiza, são claras as suas preocupações no sentido de cruzar linguagens e procurar valores transversais às diferentes formas de expressão, que possam, de alguma forma, tocar o texto, a imagem e a oralidade.

O contágio entre a pintura e o texto na obra do Álvaro Lapa é formalmente claro. O que é excelente na obra do Lapa são os muitos caminhos possíveis, por vezes tortuosos, que o observador tem para percorrer entre o significante e o significado. Hal Foster, em *The Return of the Real*, diz-nos algo que pode ser útil para interpretar casos como Lapa:

A arte pós-moderna é alegórica não apenas na sua procura de espaços arruinados (como nas instalações efémeras) e imagens fragmentárias (como apropriação da história e igualmente dos mass media) mas, o que é mais importante, no seu impulso para dismantlar normas estilísticas, para definir categorias concetuais, para desafiar o ideal modernista de totalidade simbólica – ou dito em breves termos, no seu impulso para explorar o intervalo entre significante e significado<sup>50</sup>.

O dialeto plástico procura o vocábulo escrito numa tentativa de compor sentidos comuns ou complementares, gerar sentidos ocultos, metafóricos e intertextuais. Mas não pensemos que entre a pintura e a literatura existem relações ilustrativas, são sim forças análogas que estabelecem associações complexas e criativas como meios no ato de pensar-fazer-comunicar.

A contradição e o desvio são fundamentais numa postura assumidamente contrária às normas estéticas em vigor, onde Lapa se assume como inadaptado. Logo em 1964, aquando da sua primeira exposição, Lapa escreve um pequeno texto para o catálogo, que se transcreve na íntegra:

Álvaro Lapa. Nascido em 1939. Autodidata.

Tem procurado informar da verosimilhança as suas pesquisas plásticas, situando-se de preferência numa experimentação das origens do fenómeno expressivo: grau ou ponto zero da visão, em que o pôs a sua liberdade de interpretação, e a cuja essencialidade se

---

<sup>50</sup> Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge Massachusetts, The Mit Press, 1996, p. 86.

impõe organicamente o referir-se.

Entende assim a «nova figuração», em cujas intensões privativas metodicamente conflui, como uma:

- nova (por inédita) autonomização da consciência do significado plástico;
- exaltação de um enriquecimento unanimista de conteúdos interpretativos;
- definitiva compulsora das hostes locais da não-forma e do metafísico reinante.

com o que crê poder agora propor o exemplo de:

- uma arte não portuguesa
- uma solidão não dividida
- um único limite ao ato, o do originário<sup>51</sup>.

Lapa cria um conjunto de símbolos que vai usar em quase toda a sua obra plástica: silhuetas negras, a mesa, a montanha, o buraco, a caveira. Estas formas-signos únicos vão permitir-lhe não só construir a sua obra a partir do «ponto zero da visão»<sup>52</sup> como a «autonomização da consciência do significado plástico»<sup>53</sup>: formas originais onde múltiplos significados podem coexistir e que o vão deixar abrir o dialeto, de modo a suscitar toda uma série de interpretações, elementos primários possíveis de serem encadeados segundo mil sintaxes diferentes. José Gil interroga-se:

Como se combinam os elementos? O que é uma “sintaxe” pictural? É, seguramente, um jogo rítmico entre os elementos expressivos. Poderemos assim dizer que o ritmo obtido entre a cor, o espaço, a luz, as formas, pulsa num plano horizontal. Mas como se obteve esse ritmo visível que faz vibrar as unidades expressivas? Para o compreender, teríamos de fazer apelo, aqui, a camadas muito mais profundas das intensidades que atravessam o corpo e o espírito: afetivas, perceptivas, intelectuais. Nessas camadas, os ritmos de afeto interferem com os ritmos perceptivos e com os ritmos vitais. As sensações sentem-se como imagens e movem-se como pensamentos. Uma claridade azul escoa-se e associa-se a uma certa expansão do espaço, um fragmento de ruído a uma viscosidade do chão<sup>54</sup>.

Esta mão cheia de símbolos, simpaticamente abre a porta à tão desejada liberdade de interpretação que prendeu Lapa desde o início da sua carreira. Umberto Eco, seguindo o pensamento de W. Y. Tindall sobre o símbolo, diz-nos que «uma obra de arte é um aparelho que cada um, incluindo o autor, pode “usar” como melhor entender»<sup>55</sup>. Isto não significa que não seja dada à obra uma ordem, que o artista não introduza nela algumas chaves que lhe dão sentido, mas este sentido tem a extensão do mundo e implica todo o espaço e todo o tempo possíveis. O artista não pode satisfazer-se

---

<sup>51</sup> Álvaro Lapa, *Textos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 17.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>54</sup> José Gil, *A Alusão Rítmica*. In *Álvaro Lapa “ Reunião”*, Porto, Galeria Fernando Santos, 2005, p. 18.

<sup>55</sup> Umberto Eco, *Obra Aberta*, Lisboa, Difel, 1989, p. 75.

com um ponto de vista particular que lhe dá a face do mundo naquele espaço de tempo único. Arnold Hauser na obra *Teorias da Arte* define o símbolo da seguinte forma:

Um símbolo é de facto, uma imagem definida em excesso; o seu poder reside numa multiplicidade, numa aparente inexauribilidade de significado. Um símbolo é uma forma de representação indireta que não chama uma coisa pelo seu próprio nome mas evita uma descrição direta a fim de ou se ocultar ou se revelar duma maneira mais eficaz ou mesmo, talvez, de ocultá-la e de revelá-la simultaneamente. Um símbolo é uma caracterização de um objeto que se ajusta a contextos diferentes: primeiro, ajusta-se a uma sequência de pensamentos que é tanto racional como irracional, uma associação de ideias que é consciente e inconsciente, ou, pelo menos, nem sempre ou igualmente consciente. Então, uma vez mais, ajusta-se ao contexto das diferentes experiências individuais<sup>56</sup>.



Fig. 4 – Álvaro Lapa, *Passeio II*, 1984-1985.  
Acrílico e esmalte sobre platex, 100 x 130 cm.

O título da obra - *Passeio II*, aparentemente prosaico, esconde uma crítica ao fundamento das instituições, talvez não só artísticas ou portuguesas, mas ao Ocidente de modo geral. Note-se que Lapa era adepto da doutrina Zen e há nesta doutrina uma postura fundamentalmente anti-intelectualista. Os seguidores da doutrina aceitam a vida de uma forma imediata, não tentam sobrepor-lhe ou impor-lhe explicações que a

<sup>56</sup> Arnold Hauser, *Teorias da Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 47.

endureceria e nos impediriam de a viver no seu livre fluir. A doutrina Zen ensina que o universo, o todo, é mutável, indefinível, fugidio, paradoxal, que a ordem dos acontecimentos é uma ilusão da nossa mente doente e que todas as tentativas para o definir e fixar em leis estão votadas ao fracasso. O Zen afirma que a divindade está presente na viva multiplicidade de todas as coisas. Há que aceitar todas as coisas, ver em cada uma a imensidade do todo. A doutrina Zen é um estimulador de inteligências adormecidas. Atentemos nas palavras do Lapa:

[...] a dimensão didática da pintura se tornou invariavelmente abstrata ou seja “linguística”, verbal e verbosa como em qualquer aula ocidental e dualista. O que daí sobra, o figural, para me citar Lyotard, é o concreto (por antítese; por que remédio) ou seja: o ruído, o corpo, o não metafórico e ainda assim metafórico (= o não feito), o técnico (= o não programado) e (relativamente) intemporal<sup>57</sup>.

Lapa critica a falta aparente de conteúdo de algumas obras abstratas, releva também que é a abertura permitida pelo não programado, pelo indeterminado, pelo não feito, que permite na arte abstrata o acesso ao sentido: sentido esse que não deve ser procurado só nas estruturas lógicas, mas também naquilo que nos identifica como seres do mundo – a matéria sensível.

O mito da caverna de Platão serviu ao artista como pretexto para passar a mensagem de que outras formas de abordar o sensível têm de ser tidas em conta. No mito da caverna o indivíduo vive preso a grilhões, convencido de que as sombras que vê projetadas na parede da caverna à sua frente, são tudo o que existe. Um dos prisioneiros foge da caverna, questiona, abre caminho através da crítica, não se contentando em aceitar passivamente a realidade que lhe é dada. A fuga não é feita sem sofrimento (resistência às novas ideias, estranheza ou negação diante da inovação). Aquele que foge (o filósofo, o educador, o pensador, o artista) regressa para soltar os companheiros e, na caverna do *Passeio II*, segura uma espiga de centeio. Esta figura colocada exatamente no centro da tela, é imediatamente percecionada pelo observador; as restantes presenças permitem que assim seja. Mas o observador não se encontra ao mesmo nível dos restantes elementos do grupo, está colocado fora da caverna a um nível um pouco mais alto. Dá a impressão de que foi expulso da caverna ou é obrigado a manter-se do lado de cá do acontecimento, assistindo assim à cena, como se estivesse a

---

<sup>57</sup> Álvaro Lapa, *Textos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 39.

percecionar uma obra de arte. Podemos pensar este encontro como alguma coisa que acontece num espaço de recolhimento, de introspeção. Podemos pensar a caverna como o espaço que acolhe o artista nos momentos de criação. Podemos pensar a caverna como aquilo que temos de mais profundo - a alma - ou aquilo que percebemos em nós difícil de sondar. Podemos pensar as sombras projetadas na parede da caverna (os primeiros contatos com a realidade) como nas primeiras abstrações (conseguidas por generalização, visão sincrética da realidade) posteriormente alargadas, já na presença do sol, da linguagem, da razão (abstrações conseguidas por síntese, visão analítica).

A postura crítica assumida por Lapa, desde o primeiro momento, foi continuamente reivindicada ao longo da sua obra. A estratégia de que se socorreu – a de um punhado de signos - «numa experimentação das origens do fenómeno expressivo: grau ou ponto zero da visão»<sup>58</sup> valeu-lhe a abertura de um espaço com imensas possibilidades entre o significante e significado. Desta forma, artista e observador, adquirem «autonomização da consciência do significado plástico»<sup>59</sup>. Assim na «exaltação de um enriquecimento unanime de conteúdos interpretativos»<sup>60</sup> a obra de Álvaro Lapa apresenta-se como «definitiva compulsora das hostes locais da não-forma e do metafísico reinante»<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.17.

## PARTE IV

### Um Espaço Próprio: Alguns Quadros

Numa paisagem cada elemento tem o seu próprio tempo de desenvolvimento, o seu próprio tempo de existência. Quando olhamos para uma paisagem, alguns elementos são pouco perceptíveis, por ainda estarem a despontar, ou por já estarem envelhecidos, ou por estarem afastados, ou encobertos. Outros elementos aparecem desenvolvidos, definidos, e são facilmente relacionados com outros na nossa memória. Cada elemento ocupa uma posição no espaço, e não existe uma ordem que defina o seu surgimento ou a relação que vai estabelecer no espaço, com outros elementos, ao longo do tempo. Se uns estão a despontar (linhas frágeis), outros fugazes ali ao lado parecem já em declínio. Uns têm relevos extraordinários, outros, texturas efêmeras. Materiais menos consistentes criam manchas que esboçam formas misteriosas que se encontram logo ao lado de formas definidas. Alguns elementos agrupam-se ocupando o espaço com formas várias vezes repetidas, formas que parecem riscadas automaticamente. Estas associam-se livremente a linhas que podiam ser a grafite, ou a manchas que podiam ser a acrílico.

As obras apresentadas neste projeto representam um espaço onde os primeiros instantes do processo criativo são continuamente visitados. É no início do processo criativo que a obra está mais próxima da carga afetiva que a impulsiona, possui assim uma vitalidade próxima da percebida na natureza. Os espaços criados procuram por isso muitas das características que aí se encontram: a organicidade, a diversidade de texturas, de materiais, de escalas, de formas e principalmente de tempos. Procura-se que as formas ocupem o espaço com a mesma liberdade encontrada na natureza e que a relação figura-fundo ganhe um novo ritmo. Nesse sentido, o espaço é fragmentado e são diversificadas as características de cada forma. São elementos construídos com recurso à indiferenciação, a automatismos, associação livre, à espontaneidade do gesto. Procura-se uma variedade de tempos semelhante à que podemos encontrar na natureza, para isso exploraram-se os tempos de execução das formas, os tempos percorridos entre elas e os tempos de compreensão semântica. Assim, algumas formas representam claramente

signos ou símbolos, outras esboçam formas mais ou menos vagas. Alguns signos são recorrentes, como é o caso das árvores, dos troncos, das rochas, das montanhas. Muitas das formas são símbolos femininos; os retângulos, por exemplo, representam muitas vezes a parte inferior do corpo da mulher. Interessam-me elementos associados à fertilidade como a terra e a água, formas onduladas e curvilíneas abundam por todo o espaço. Muitas das formas são côncavas, como cestos, vasos, vasilhas, ou cascos de navios; são potenciais contentores de água (azul) mas não só, também de vinho (vermelho), sangue (vermelho), plantas e sementes (verde), milho e sementes (amarelo). É daí também a origem das cores mais usadas: o amarelo do sol e das flores, o azul do mar, dos rios, do céu, o verde das folhas, o verde que cobre a terra. Se, por vezes, a cor guia na interpretação das formas, procura-se que esta seja também, para o observador, um estímulo interpretativo.



Fig. 5 – Sara Pereira, *Sem Título*, 2011.  
Técnica mista sobre tela, 140 x 96 cm.



Fig. 6 – Sara Pereira, *Sem Título*, 2011.  
Técnica mista sobre tela, 140 x 96 cm.

No sentido de acentuar as diferenças entre os tempos de execução das formas, procurou-se, principalmente nas duas obras apresentadas acima, reduzir algumas das formas a uma linha solta que indica pouco mais do que o seu lugar no espaço e a sua escala. Estas formas, reduzidas a um gesto mínimo, foram as primeiras a serem incluídas no espaço, sendo os restantes elementos inseridos um a um a partir destes primeiros apontamentos. Estes esboços muito rápidos marcam o tempo de partida para a ocupação do espaço com formas com outros tempos de execução. As formas foram inseridas no espaço do centro para a periferia e foram iniciadas e terminadas antes de se passar para o elemento seguinte. Terminada a forma anterior, procurou-se compreender que características deveria ter a forma a inserir ao lado – cor, escala, textura, etc. – de maneira a criar tensões com os elementos já presentes. Depois de compreender de um modo geral o que pode interessar ao espaço como um todo, esta visão é de alguma

forma posta de lado para atender apenas àquela parte da obra e estimular ou aceder ao impensado do processo. De notar que as formas foram praticamente todas construídas com o suporte na horizontal e a uma distância reduzida do corpo, o que, dado o tamanho das obras, ajudou a isolar umas formas das outras. Terminada a forma, a obra foi afastada, permitindo assim perceber e trabalhar a obra como um todo. A forma introduzida no espaço é afetada pela composição e afeta a composição, esta é assim destruída para que novas relações possam ser traçadas.



Fig. 7 – Sara Pereira, *Verde I*, 2012.  
Técnica mista sobre aglomerado, 150 x 160 cm.



Fig. 8 – Sara Pereira, *Sem Título*, 2012.  
Óleo sobre tela, 160 x 170 cm.



Fig. 9 – Sara Pereira, *Preto e Amarelo*, 2013.  
Técnica mista sobre aglomerado, 150 x 160 cm.

A mudança, a passagem de um estado para outro é a essência do ritmo - a preparação de um novo evento pelo término de um evento anterior. O ritmo é o levantamento de novas tensões pela resolução das tensões anteriores. Susanne Langer em *Sentimento e Forma* aponta que «Tudo o que prepara um futuro cria ritmo: tudo o que gera ou intensifica expectativas, inclusive expectativa de pura continuidade, prepara o futuro [...] de maneira prevista ou imprevista, articula o símbolo do sentimento»<sup>62</sup>. Acrescenta ainda que a essência de toda a composição

[...] é a semelhança de movimento *orgânico*, a ilusão de um todo indivisível. A organização vital é a estrutura de todo sentimento, porque o sentimento existe apenas em organismos vivos; e a lógica de todos os símbolos que podem expressar sentimento é a lógica dos processos orgânicos. O princípio mais característico da atividade vital é o ritmo<sup>63</sup>.

Diferentes materiais permitem diferentes tempos de execução, gestos diferentes, expressões diferentes. As formas individualizadas criam relações que acentuam o tempo de passagem de um elemento para outro e dinamizam a relação figura-fundo. O tempo de percepção de cada um dos elementos acentua a cadência no espaço. O fundo é o coordenador de toda a composição (elemento unificador), passando a funcionar como os silêncios ou as pausas na composição musical.

Procurou-se que o fundo tivesse um papel bem participativo. Se às vezes é o fio condutor, por vezes é quase uma forma ou mesmo a forma principal. Neste primeiro grupo de trabalhos (pág. 41 à 45), a relação figura-fundo é bem diferente da relação do segundo grupo, que veremos já de seguida. O fundo, neste primeiro grupo, contribui para acentuar a desordem, o caos que brota do centro do quadro o tempo todo. Para isso contribuíram os materiais usados, que permitiram de uma forma rápida introduzir elementos do centro para a periferia. Este processo acentua o movimento de dispersão das formas que percorrem o fundo da obra desde o centro até aos limites do quadro. Também a proximidade do fundo, com todas as formas introduzidas, contribui para aproximar a figura do fundo. Na obra, o fundo está sempre presente, estabelece relações com cada uma das formas.

Neste primeiro conjunto de obras, as texturas destacam-se, matéricas, o olho salta de uma para outra, todas bastante próximas, tanto as das formas como as do fundo.

---

<sup>62</sup> Susanne Langer, *Sentimento e Forma*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1953, p. 136.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 133.

Pequenas formas encontram-se por todo o lado sempre disponíveis para fazerem a ligação entre os elementos maiores ou mais afastados. Estas pequenas rasuras, falhas, não se encontram de forma tão explícita no próximo grupo.

No segundo grupo de trabalhos (pág. 47 à 54), as formas estão organizadas em pequenos grupos e, apesar de terem sido introduzidas no espaço do centro para a periferia, o movimento de dispersão não é tão claro. Estes espaços transmitem a sensação de que cada conjunto de formas constitui uma espécie de ilha com ancoragem própria. É como se um espaço, que havia estado colocado muito próximo do centro efervescente da criação, se tivesse afastado e passasse a registar vários centros ou um centro umas horas depois da explosão inicial.



Fig. 10 – Sara Pereira, *Série com Preto I*, 2012.  
Técnica mista sobre papel, 160 x 150 cm.



Fig. 11 – Sara Pereira, *Azul*, 2013.  
Técnica mista sobre papel, 160 x 150 cm.



Fig. 12 – Sara Pereira, *Verde*, 2013.  
Acrílico, guache e tinta-da-china sobre papel, 160 x 150 cm.





Fig. 14 – Sara Pereira, *Série Preto II 1/2*, 2013.  
Acrílico, guache e tinta-da-china sobre papel, 200 x 190 cm.

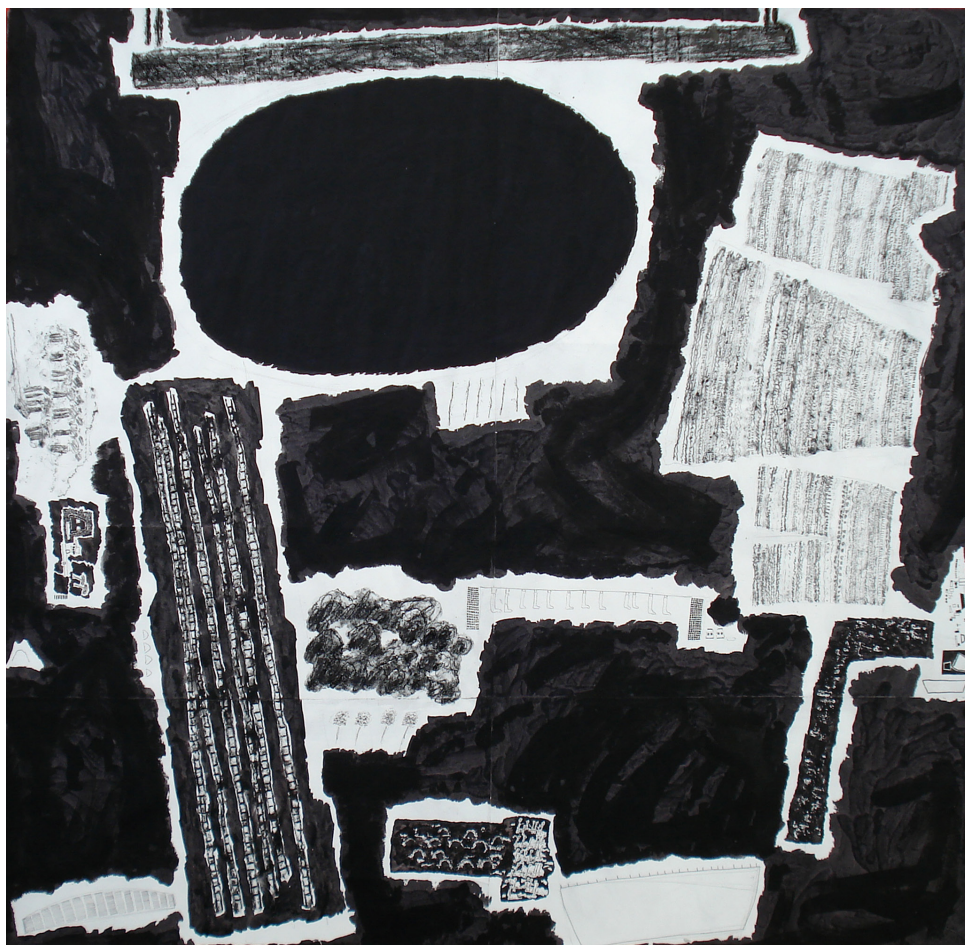


Fig. 15 – Sara Pereira, *Preto II*, 2013.  
Acrílico, carvão e tinta-da-china sobre papel, 200 x 190 cm.



Fig. 16 – Sara Pereira, *Série com Amarelo 2/2*, 2013.  
Acrílico e tinta-da-china sobre papel, 200 x 190 cm.



Fig. 17 – Sara Pereira, *Série com Amarelo 1/2*, 2013.  
Acrílico e tinta-da-china sobre papel, 200 x 190 cm.

Para compreendermos esta alteração na ocupação do espaço temos de nos voltar para as alterações nos materiais. O suporte é agora o papel e começam a ser usadas aguarelas, tinta-da-china e muito trabalho de aparo. Surgem muitas formas muito pequenas, delicadas, transparentes que se agrupam e esbarram com um fundo imperturbável. É como se os materiais exigissem algum distanciamento em relação ao momento do despontar da forma. A forma não é agora acolhida no instante que brota e ao ritmo da pulsão criativa, ela é registada, um pouco depois, com menos efusividade. A figura que faz o papel de fundo parece estranhar as distâncias que percorre. As figuras extremamente frágeis, extremamente delicadas, organizam-se em torno umas das outras. A circunscrição do fundo sobre o fundo branco é sentida pelas formas, de algum modo como ameaçador, em processo, alguma coisa que facilmente arrasa o espaço e cria uma outra coisa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando a investigação da forma é feita de um modo linear, isto é, começa no inconsciente e através de um processo de diferenciação passa para níveis mais altos da consciência até representar realisticamente o objeto, os recursos do processo secundário cobrem os níveis mais baixos do processo. A primeira fase da investigação fica assim afastada do olhar do observador, que tem apenas acesso à última fase do processo, ou a fases mais avançadas da investigação e que, de uma forma racional, ordenam o discurso precedente. Assim, toda a superfície do quadro, ou quase toda, encontra-se no mesmo nível de investigação, um nível bastante aprofundado, e onde o observador só tem de se ajustar às características da representação e “ler” toda a obra do mesmo modo.

Quando os níveis mais baixos de representação surgem à superfície do quadro, no final do século XIX, aquilo que caracteriza a pintura (a arte) e a distingue de outras áreas de investigação, o fato de dar a ver a forma como somos afetados pela realidade, passa a ser explícito. A proximidade do quadro dos primeiros instantes do processo criativo é percebida como uma maior turbulência. Mais próximo do corpo, da gestualidade, da matéria, do princípio do prazer, o quadro parece colocado sobre um motor que o conduz diretamente ao afeto e à realidade sensível. O movimento no sentido da desintegração, desordem e dispersão é mais notório, e maior a tensão nos dois sentidos opostos da fronteira criação-destruição, afirmação-negação. Nos primeiros instantes do processo criativo, artista-obra-observador estão presentes na “arena” da pintura. Aqui o artista dá o tiro de partida e o observador escolhe o trajeto que quer correr. O que os primeiros instantes do processo criativo oferecem ao observador é, como nota Jacques Derrida em *Tenho o Gosto do Segredo*:

[...] a exigência de deixar uma espécie de abertura, de jogo, de indeterminação, que significa hospitalidade ao porvir [...]. Dar a ler ao outro significa também *deixar desejar*, ou deixar ao outro o lugar de uma intervenção por meio da qual possa escrever a sua interpretação: o outro deverá poder assinar no meu texto<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Jacques Derrida, *Tenho o Gosto do Segredo*, Lisboa, Fim de Século, 2006, p. 48.

Os primeiros instantes do processo criativo decorrem num espaço que podemos pensar como um espaço de fronteira entre o inconsciente e o consciente. A razão só consegue pensar o que representa mas é precisamente o que a ultrapassa que mais a atrai. A tarefa da arte é a de tornar o irracional racional, tornar visível através de uma forma algo que está a ser conhecido no nosso interior. A linguagem ao tocar os limites da sua possibilidade, tateia uma espécie de linguagem em potência, linguagem esta que se apresenta precisamente como uma imagem, a imagem de um afeto.

É no início do processo criativo que a obra está mais próxima da carga afetiva que a impulsiona, que é definida a essência da obra, a estrutura e as características gerais e principais das formas. Toda a informação secundária, possível de ser construída a partir daqui, passa para as mãos do observador. Procurou-se, por isso, que as obras desenvolvidas para este projeto representassem um espaço onde os primeiros instantes do processo criativo fossem continuamente afirmados. É nestes primeiros instantes que a obra se encontra num espaço onde tudo é possível, neste ponto a obra é livre para questionar, testar, destruir, recomeçar, para se lançar num território ainda e sempre desconhecido. É neste espaço de encontro entre aquilo que a consciência sabe e tudo o que lhe é exterior que surge a possibilidade do novo, é aqui que vemos surgirem elementos desordenados, acidentais, formas imprevistas, ambíguas. Quanto mais próxima a investigação estiver destes momentos iniciais, maior é a possibilidade de que esses elementos surjam.

Individualizando cada uma das formas com tempos de execução, materiais, cor, texturas (variáveis), o espaço surge claramente fragmentado acentuando a passagem entre os diferentes elementos, os tempos, e as tensões entre estes. O fundo ganha um novo papel, é o elemento coordenador dos vários elementos e também o unificador dos vários tempos, dos diferentes tempos percorridos na representação das formas, percorridos no espaço e na procura de compreensão semântica. Também ao observador é pedido tempo para que a teia de possibilidades que se estende entre o artista-obra-observador possa crescer.

A ocupação do espaço é dinâmica, com ajustes a serem introduzidos em qualquer altura do processo, com as interrupções, recuos, avanços característicos de um fazer experimental. Também a interpretação da obra conduz a “becos sem saída”, a dúvidas, questionamentos... É criado um afastamento que dá ao observador a possibilidade da descoberta, de uma participação ativa consciente e afetiva, o que para o

observador é estimulante e desafiante.

Compreender a relação figura-fundo, com alguns dos elementos encontrados ao longo deste projeto, (como os pares masculino/feminino, verticais/horizontal, positivo/negativo, cheio/vazio, passagem do tempo, dia/noite) pode ser interessante para uma investigação futura. Talvez seja possível relacionar os arquétipos *anima* e *animus*, do inconsciente coletivo de Jung, com os pares anteriores. Também a relação do tempo de execução das formas com os graus de iconicidade e os vários níveis de consciência poderá ser abordada futuramente, assim como a relação destes com o símbolo e o signo. Ainda a relação da cor com os elementos referidos mereceria ser indagada.

A nível prático, e seguindo a ideia apresentada nas obras *Série com Amarelo* (pág. 53 e 54), pode ser explorado o modo como as várias partes do quadro são ocupadas. Podem ser exploradas tensões entre materiais instáveis, como o carvão e os meios líquidos (que facilitam uma ocupação automática do espaço), e formas e texturas compactas com sobreposições e acumulação de matéria. Podem ser procuradas no espaço áreas distintas ou dualidades que de alguma forma possam questionar os pares acima referidos.

## FONTES ICONOGRÁFICAS

Figura número 1 - Da autora.

Figura número 2 - *In Web Museum Paris* [citada a 2012-09-20] disponível em <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh/fields/>

Figura número 3 - *In Web Cy Twombly* [citada a 2012-09-20] disponível em <http://www.cytwombly.info/>

Figura número 4 – Lapa, Álvaro, Ed. (1994), *Retrospectiva*, Porto, Fundação de Serralves.

Figura número 5 a 17 - Da autora.

## BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf – *Visual Thinking*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- *Para Uma Psicologia da Arte, Arte e Entropia*. Lisboa: Dinolivro, 1997.
- *Arte e Percepção Visual, Uma Psicologia da Visão Criadora*. S.Paulo: Ed.USP, 1989.
- *O Poder do Centro, Um Estudo na Composição das Artes Visuais*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- BACHELARD, Gaston – *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BLANCHOT, Maurice – *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind – *Formless: a User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.
- BRANCO, Rosa Branco – *O Que Falta ao Mundo Para Ser Quadro*. Porto: Limiar, 1993.
- BRUN, Jean – *A Mão e o Espírito*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- DERRIDA, Jacques – *O gosto do Segredo*. Lisboa: Fim de Século, 2006.
- DUBUFFET, Jean – *Escritos Sobre Arte*. Barral Editores: Barcelona, 1975.
- DIDI-HUBERMAN, Georges – *O Que Nós Vemos, o Que Nos Olha*. Porto: Dafne Editora, 2011.
- DAMÁSIO, António – *O Sentimento de Si*. Mem Martins: Europa-América, 2001.

- ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Lisboa: Difel, 1989.
- EHRENZWEIG, Anton – *El Orden Oculto Del Arte*. Barcelona: Editorial Labor, 1973.
- *Psicoanálisis de la Percepción Artística*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.
- FREUD, Sigmund – *Além do Princípio do Prazer*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.
- *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974.
- *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*. Mem Martins: Europa-América, 1994.
- FOSTER, Hal – *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- *The Return of the Real*. Cambridge Massachusetts, The Mit Press 1996.
- FOULCAULT, Michel – *O Pensamento do Exterior*. Lisboa: Fim de Século, 2001.
- GIBSON, James – *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Connecticut: Greenwood Press, 1983.
- *The Ecological Approach to the Visual Perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1986.
- GIDDENS, Anthony – *As Consequências da Modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.
- GIL, José. A alusão Rítmica. In *Álvaro Lapa “ Reunião”*, Porto, Galeria Fernando Santos, 2005.
- HADOT, Pierre – *The Veil of Isis*. Cambridge: Press of Harvard University Press, 2006.
- HAUSER, Arnold – *Teorias da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- JUNG, C. G. - *O Eu e o Inconsciente*. Petropolis: Vozes, 1978.
- *O Homem à Descoberta da sua Alma*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1962.
- JAYNES, Julian – *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Boston: Mariner Book, 2000.
- KUSPIT, Donald – *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*. Cambridge: University Press, 1993.
- *The New Subjectivism: Art in the 1980s*. New York: Da Capo Press, 1993.
- KRAUSS, Rosalind E. – *The Optical Unconscious*. Cambridge: The Mit Press, 1993.
- KANDINSKY, Wassily – *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1999.
- LAPA, Álvaro – *Textos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- LANGER, Susanne – *Sentimento e Forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1953.
- LEAL, Miguel – *A Imaginação Cega: Mecanismos de Indeterminação na Prática Artística Contemporânea*. Porto: 2009. Dissertação de Doutoramento, Orientada por Maria Teresa Cruz na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- MAIA, Tomás – *Assombra, Ensaio Sobre a Origem da Imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- *O Filho Imortal: (o Segredo do Artista, 3)*. In *Arte & Eros*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2009, p. 60-83.
- *A Vida da Vida*. In *Vazio Seguido de A Vida da Vida*. Lisboa: Assírio & Alvim,

2010, p. 31-43.

STOLNITZ, Jerome – A Atitude Estética. In *O que é a Arte? A Perspetiva Analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007, p. 45-60.

MERLEAU-PONTY, Maurice – *O Olho e o Espírito*. Lisboa, Veja, 1997.

MOLDER, Maria Filomena – *O Absoluto que Pertence à Terra*. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

MORIN, Edgar – *O Homem e a Morte*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo - *O Plano da Imagem: Espaço da Representação e Lugar do Espectador*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

PLATÃO – Livro VII. In *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

RANCIÈRE, Jacques – *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.

RODRIGUES, António – *Álvaro Lapa Voz das Pedras*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

SABINO, Isabel – *A Pintura Depois da Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes/Universidade de Lisboa, 2000.

SILVA, Rodrigo – A habitação do limite. In *Revista de Comunicação e Linguagem: Espaços*. Lisboa: Relógio D'Água. Vol., 34 e 35 (Junho de 2005), pp. 267-277.

SHAPIRO, David; SHAPIRO, Cecile – *Abstract Expressionism: a Critical Record*. Cambridge: University Press, 1992.

STERN, Daniel – *The Interpersonal World of the Infant: a View from Psychoanalysis and Development Psychology*. New York: Basic Books, 2010.

VINCI, Leonardo – *Tratado de la Pintura*. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe Argentina, 1947.

WILSON, Simon – *Surrealist Painting*. New York: Phaidon, 1991.

ZAMBRANO, María – *O Sonho Criador*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

## Referências na Web

DUCHAMP, Marcel – O ato Criador. [1965]. [2013-01-10], disponível em <http://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf>

ANDRADE, Jackie - What Does Doodling do? [2009]. [2013-05-08], disponível em <http://pignottia.faculty.mjc.edu/math134/homework/doodlingCaseStudy.pdf>

Fundação Dubuffet – [http://www.dubuffetfondation.com/index\\_ang.htm](http://www.dubuffetfondation.com/index_ang.htm)

The Indiscipline of Painting: Exhibiting [2012]. [2013-11-17], disponível em [http://www.hibrow.tv/player/?em=Mzc3dlMzreGk4\\_nHAPpgtFLS-iDBjdqI](http://www.hibrow.tv/player/?em=Mzc3dlMzreGk4_nHAPpgtFLS-iDBjdqI)

The Indiscipline of Painting: An Email Interview With Daniel Sturgis. [2012]. [2013-11-17], disponível em <http://abstractcritical.com/article/the-indiscipline-of-painting-an-email-interview-with-daniel-sturgis/>

Cy Twombly Writings [2013]. [2013-09-2], disponível em - [http://www.cytwombly.info/twombly\\_writings1.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_writings1.htm)

## Catálogos

LAPA, Álvaro, Ed. (1989), *Álvaro Lapa*, Lisboa, Galeria EMI Valentim de Carvalho.

LAPA, Álvaro, Ed. (1994), *Retrospectiva*, Porto, Fundação de Serralves.

LAPA, Álvaro, Ed. (1989), *Obras sobre Papel*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

LAPA, Álvaro, Ed. (2005), *Álvaro Lapa “ Reunião ”*, Porto, Galeria Fernando Santos.

DUBUFFET, Jean, Ed. (2000), *Jean Dubuffet*, Lisboa, Culturgest.

FRANCIS, Richard, Ed. (1982), *Twombly Cy - An Exhibition of Paintings*. London, The Major Gallery.