



OS DIAS FELIZES

Ou o exercício da atenção no trabalho artístico

João Gabriel Pereira

Orientador: Philip Cabau Esteves

Componente escrita de Tese para obtenção de grau de Mestre em Artes Plásticas | Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha | 2014/15

O presente texto decorre e é integralmente indissociável do trabalho artístico realizado ao longo do presente ciclo de estudos de mestrado em Artes Plásticas. Deve, portanto, ser entendido como uma investigação ou, mais exatamente, como uma reflexão escrita sobre algumas das problemáticas diretamente associadas à experimentação que tive oportunidade de desenvolver ao longo destes dois últimos anos – e não como um produto autónomo, independente desse mesmo processo.

OS DIAS FELIZES

Ou o exercício da atenção no trabalho artístico

Resumo

Este texto pretende abordar o exercício da atenção nas Artes Plásticas, qual a sua finalidade e como este se pode processar. Importa, todavia, sublinhar que as respostas procuradas neste texto são sobretudo relevantes no contexto da prática artística. Ou seja, a problemática tratada não pode ser separada das condições concretas que ela adquire através da própria prática. São diversos os artistas que referem o exercício da atenção como sendo algo fundamental no seu trabalho. O nosso objetivo é aqui investigar a finalidade desse exercício na prática artística; um exercício que não é tanto uma 'focagem' voluntária da atenção em algo, mas um "estar à espreita" de forma a criar as condições necessárias para uma disponibilidade que proporcione efetivamente encontros com os objetos.

Esta componente escrita do meu trabalho de dissertação está organizada em três partes, relativamente autónomas, mas interdependentes: a) Um texto inicial que pretende sintetizar os pressupostos teóricos, noções e conceitos que estruturaram a presente investigação. b) O texto principal, redigido sobre e durante a minha própria prática quotidiana da pintura. Com um tom pessoal e consideravelmente subjetivo ele tenta, entre outras coisas, descrever o que são as pausas que faço no decorrer do meu processo de trabalho e o que as distingue das demais. c) Um terceiro texto que é, na verdade, um hipertexto e que tenta, através da introdução de fragmentos e testemunhos, identificar no trabalho e na forma de trabalhar de diversos artistas, as problemáticas abordadas no âmbito dessas "pausas".

Palavras-chave: Exercício da atenção; Processo; Prática artística; Pintura; Atelier

THE HAPPY DAYS

Or the attention exercise in the artistic work

Abstract

This text intends to approach to the attention exercise in visual arts, what is its purpose and how it can be processed. It is important, however, to empathize the fact that the answers sought on this text are particularly relevant in the artistic practice field. That is, the problem treated cannot be separated from the concrete condition it acquires through the actual practice. There are several artists who refer the attention exercise as something fundamental in their work. Our goal here is to investigate the purpose of that exercise in the artistic practice; an exercise which is not so much of a voluntary “focus” of attention in something but more like an “awareness” with the purpose of creating the necessary conditions for an availability that can effectively provide encounters with objects.

This writing component of my dissertation work is organized in three parts, relatively autonomous but interdependent: a) An initial text that tries to summarize the theoretical assumptions, notions and concepts that have structured this investigation. b) The main text, written about and during my own daily practice of painting; with a considerably personal and subjective tone it tries, among other things, to describe what are the breaks I do in the course of my work process and what distinguishes them from others. c) A third text that is actually a hypertext who tries, by introducing fragments and testimonies, to identify in various artists' work and way of working, the issues addressed in the context of these " breaks".

Keywords: Attention exercise; Process; Artistic Practice; Painting; Studio

Índice

Agradecimentos	6
Nota prévia: a estrutura da dissertação	7
O exercício da atenção no trabalho artístico	9
Os dias felizes	
Nota prévia	16
I - Das Pausas	17
Introdução ao primeiro capítulo	17
A Pausa para o lanche / maçã	18
A pausa do cigarro	22
A pausa para ver imagens / desenhar	25
A última pausa ou Despedida	28
II - Dos Dias	29
Introdução ao segundo capítulo	28
9 – 10 - 2014	30
Fazer uma cor	35
Um dia infeliz no atelier ou O Medo	37
O medo	41
Outra vez, desta vez de outra forma	48
Três episódios que têm tudo a ver uns com os outros:	
Proteções contra o mundo; uma conversa que reativa o medo, de outra forma, outro medo;	
uma aula que, de uma forma simples, responde às minhas inquietações	52
Conclusão	58
Índice de imagens	59
Bibliografia	64

Obrigado,

Philip Cabau, cuja atenta orientação e disponibilidade foram fundamentais para que este texto pudesse existir.

Fernando Poeiras, pelas valiosas sugestões.

Maria João Ruiz, pela ajuda na revisão do texto.

Júlio Silva, pelas conversas, sempre tão certeiras.

Emídio Ferreira, pelas estimulantes conversas e partilha de conhecimentos.

Bartolomeu de Gusmão, pela contínua troca de ideias.

A todos estes, pela amizade.

Nota prévia: a estrutura da dissertação

Pintar e desenhar são o centro da minha atividade e do meu trabalho. Produzo imagens e tento estabelecer ligações entre essas imagens. Essas ligações manifestam-se, de certo modo, como tempos de espera, são sobretudo um espaço onde aguardo. Mas não se trata de um espaço qualquer. Não são abstrações, mas exatamente o seu contrário. Essas pausas são, logo a seguir ao trabalho de fazer imagens, o que de mais concreto consigo experimentar. Por isso considere que o meu texto de dissertação de mestrado deveria incidir, precisamente, sobre a questão das pausas, sobre a sua natureza e sobre a matéria (ou matérias) que as definem e que as torna tão cruciais para o meu trabalho em arte. Por ter a noção de que o carácter desta abordagem poderia tornar-se algo subjetivo optei por abordar a questão através de uma estratégia que, creio, poderá delimitar os contornos do “assunto” em falta de modo a que este se torne mais analítico e inteligível. Nesse sentido, paralelamente a este texto que, pelo menos formalmente precede – no sentido em que se encontra mais próximo da própria prática – as demais tentativas de elaboração de um discurso mais concreto acerca da minha prática artística correm dois textos.

Em primeiro lugar parti de um texto, o texto principal da presente dissertação (ao qual os restantes sucedem), que fui redigindo sobre e durante a minha própria prática quotidiana da pintura. É um texto muito pessoal e consideravelmente subjetivo que, entre outras coisas, tenta identificar o que são as pausas que faço no decorrer do meu processo de trabalho; o que as distingue das demais e sobretudo qual a sua função no meu processo de trabalho. Em suma, qual a razão pela qual são uma realidade tão no centro da minha atividade artística como escolher uma cor, decidir o caminho de uma imagem ou o momento em que esta se encontra acabada.

Paralelamente a este texto corre um segundo – que é, na verdade, um hipertexto.

Este desenvolve-se numa coluna ao lado do texto principal e tenta, através de vários fragmentos, identificar no trabalho e na forma de trabalhar de diversos artistas plásticos (mas também de outros autores e outros processos criativos, como músicos, escritores, poetas, cineastas) as problemáticas abordadas no âmbito dessas “pausas”. Ele será constituído, no essencial, por uma sequência de comentários críticos e analíticos a artistas contemporâneos, seus processos de trabalho, suas noções de contemporaneidade, a partir de testemunhos, entrevistas, críticas, etc. Neste segundo texto paralelo trata-se, basicamente, de um longo mas intermitente comentário onde tento relacionar o que faço e o conhecimento sobre esse fazer com o que consigo compreender sobre o modo como outros fazem e o conhecimento que têm disso mesmo.

O último dos três blocos é, na verdade, o que abre a própria dissertação. Pretende sintetizar, de uma forma clara, os pressupostos teóricos fundamentais na estruturação da presente investigação. É apresentado como introdução, aborda de uma forma teórica um tema central retirado do texto principal e que me parece ser de fundamental importância no mesmo – o exercício da atenção – tentando abordar o exercício de atenção e a prática artística; investigar as formas como diferentes autores a pensaram e a sua relação com o quotidiano.

O meu propósito é que esta dissertação, constituída pelos três blocos ou registos, consiga esclarecer os assuntos e as estratégias que acompanham o meu trabalho artístico – e que, até certo ponto, eu partilho com todos aqueles que propõem dedicar-se a esta atividade.

O exercício da atenção no trabalho artístico

Pretendemos abordar aqui o exercício da atenção nas Artes Plásticas, qual a sua finalidade e processos. Interessa, todavia, sublinhar que as respostas procuradas neste texto são, sobretudo, relevantes num contexto prático, isto é, da prática artística. Ou seja, a problemática tratada não pode ser separada das condições concretas que ela adquire (no texto que se segue: “Os dias felizes”). É certamente importante clarificar também o seguinte: a nosso ver existe não apenas um único, mas um vasto painel de exercícios da atenção. Por outras palavras, a atenção pode ser praticada de diversas formas distintas. Mas, a nosso ver e independentemente dessa pluralidade de formas, o exercício da atenção cumpre sempre uma mesma finalidade – que é o que aqui nos ocupa, nesta breve investigação sobre a atenção.

São inúmeros os autores que referem o exercício da atenção como algo de fundamental para a sustentação das suas práticas¹. O nosso objetivo, neste texto, é investigar a finalidade desse exercício na prática artística. Para uma primeira abordagem ao tema centrar-nos-emos na seguinte declaração de Andrei Tarkovski²:

“Entretanto, a deliberada junção de tomadas com tensões temporais diferentes não deve ser feita com displicência; ela deve nascer de uma necessidade interior, de um processo orgânico que se processe no material como um todo. No momento em que se viola o processo orgânico das transações, a ênfase sobre a montagem (que o diretor deseja ocultar) começa a se impor; ela se expõe à vista, salta aos olhos. Se a velocidade do tempo for reduzida ou acelerada artificialmente, e não em resposta a um desenvolvimento endógeno, se a mudança de ritmo estiver equivocada, o resultado será falso e óbvio.” (Tarkovski, 1998: 150)

Aquilo a que Tarkovski faz aqui referência – e que está presente ao longo de todo este seu texto – é uma clara referência ao exercício da atenção. O realizador dá-nos aqui também a conhecer um primeiro

² Tarkovski, A. A. (1998). Esculpir o tempo. M. Fontes.

aspecto da sua finalidade: a de não violar o desenvolvimento “endógeno” do próprio filme. Trata-se então de encontrar o estado ideal de atenção para que o desenvolvimento do filme que está a fazer não seja comprometido pela sua vontade; para que o resultado não se torne “falso e óbvio”. Assim, o exercício de atenção começa por ser uma atenção ao próprio objeto em elaboração. Ela comporta um desejo: que a vontade do autor não corrompa o desenvolvimento “endógeno” do objeto em processo.

Nalguns autores – como acontece com Gerhard Richter – essa vontade é referida de um modo tão simples como aquele que testemunha a resposta do artista a um entrevistador, no recente documentário realizado acerca do seu processo de trabalho:

(Entrevistador) “As pinturas mudaram muito...”
(G. Richter) “Sim, sim... é assim: elas fazem o que querem”³

O exercício que referimos atrás, e que nos ocupa aqui, não é assim uma mera ‘focagem’ da atenção em algo, pois dessa forma cair-se-ia no erro de, como refere Tarkovski, impor a ênfase sobre aquilo que está a ser focado (a montagem, neste caso), mas sim, como refere Gilles Deleuze no documento/entrevista *Abecedário*⁴, de “*estar à espreita*”, ou seja, de criar as condições necessárias para que possam ocorrer encontros com os objetos – sem, contudo, focar a atenção num determinado objeto específico⁵. O que parece estar em causa é assim a criação de uma certa disponibilidade para que exista um encontro, real, com o objeto.

Esse exercício ou disposição é fundamental porque, como aponta Sigmund Freud em

³ (Entrevistador) “The paintings changed a lot...”

(Richter) “Yes, yes... that’s the thing: they do what they want” (Belz, 2011: minuto 6)

⁴ Deleuze, G. (1989). O abecedário de Gilles Deleuze [vídeo]. Produção de Éditions Montparnasse, realização de Pierre-André Boutang. Brasília: TV Escola.

⁵ “... mas penso nessa história de estar à espreita. Não acredito na cultura; acredito, de certo modo, em encontros. E não se têm encontros com pessoas. (...) mas não se tem encontros com pessoas, e sim com coisas, com obras: encontro um quadro, encontro uma ária de música, uma música, assim entendo o que quer dizer um encontro. (...) como você diz, quando vou, sábado e domingo, ao cinema, etc., não estou certo de ter um encontro, mas parto à espreita (Deleuze, 1988: episódio 3 – “C de cultura”)

“Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise”⁶, a *atenção* direcionada é um obstáculo à própria descoberta – “ao efetuar a seleção e seguir suas expectativas, estará arriscado a nunca descobrir nada além do que já sabe” (Freud, 1912: 150). A atenção de que aqui falamos tem então uma função distinta da atenção direcionada. Trata-se, pois, de “manter a mesma ‘atenção uniformemente suspensa’ em face de tudo” (Freud, 1912: 150) – De facto, o conceito de *Atenção Suspensa*, elaborado por Freud, é posteriormente utilizado por vários autores que pensam o problema da atenção. É precisamente desse conceito que Jonathan Crary, em *Suspensions of Perception*⁷ se serve para explorar o problema da atenção no mundo moderno, elaborando a possibilidade de que essa atenção, nivelada, possa funcionar como um dispositivo para sobreviver ao mundo moderno (Crary, 1999: 77). Crary defende que este exercício da atenção pode, ainda, funcionar – como funcionou já com Cézanne – para criar algo de novo:

“Se Cézanne ia reexaminar a composição do mundo visual, ele não teria começado por varrer o olhar para trás e para a frente pelo campo visual. Dessa forma ninguém aprende nada; através do hábito e da familiaridade é produzido um mundo já conhecido. (...) é apenas ao olhar fixamente, de forma paciente, para zonas do campo que se começa a ver a sua textura desconhecida, a sua estranheza, as relações insondáveis de uma parte dela para a outra, a incerteza de como esses elementos locais interagem como um campo dinâmico (...) Para ambos Valéry e Cézanne, é apenas alcançada a consciência desta complexidade instável que a mente pode então começar a construir conceitos e a criar.”⁸

Podemos então concluir, a partir desta formulação de Crary, que a função do exercício da atenção é suprimir as ideias pré-concebidas que acompanham a forma com que geralmente olhamos para as

⁶ Freud, Sigmund. (1912). *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud vol. 12

⁷ Crary, J. (1999). *Suspensions of perception*. Attention, Spectacle, and Modern Culture. MIT press

⁸ “If Cézanne were going to reexamine the composition of the visual world, he would not have begun by glancing or sweeping the eye back and forth over the visual field. One learns nothing new that way; it yields a world already known through habit and familiarity. The scanning of our active eye movements, either voluntary or involuntary, is generated by expectations already established by habitual processing of known cues within a given environment. Only by patiently looking in a fixed way at local areas of the field does one begin to see its unknown texture, its strangeness, the unfathomable relations of one part of it to another, the uncertainty of how these local elements interact as a dynamic field (...) For both Valéry and Cézanne, it was only having attained an awareness of this unstable complexity that the mind could then begin to construct concepts and to create.” (Crary, 1999: 298)

coisas e começar a tarefa de apreender algo de novo e inesperado.

Francis Bacon, numa entrevista que deu a David Sylvester ⁹, descreve um bom exemplo desse processo:

“Bem, uma das pinturas que fiz em 1946, aquela que parece um talho, aconteceu-me por acidente. Eu estava a tentar fazer um pássaro a aterrar num campo. E até podia ter sido ligado, de alguma maneira, com três formas que já lá estavam antes. Mas de repente as linhas que desenhei sugeriram algo totalmente diferente, e dessa sugestão nasceu esta pintura. Não tinha qualquer intenção de fazer esta pintura”¹⁰

O que Bacon nos dá a conhecer aqui, de um modo surpreendentemente pragmático, é que os novos caminhos para o seu trabalho surgem quando existe a atenção necessária para identificar e seguir as exigências feitas pelo próprio objeto, deixando de lado ideias pré-estabelecidas em relação à pintura que então está a fazer (ou, melhor dizendo, aquilo que queria fazer da sua pintura, porque no “momento em que sabes o que vais fazer, estarás apenas a fazer outra forma de ilustração”¹¹), deixando espaço para que algo inesperado possa acontecer, algo que ignora a sua vontade e deixa todas as possibilidades em aberto – Ou seja, que deixa de lado a vontade do autor deixando que a *vontade* do trabalho se manifeste – Como refere Maria Filomena Molder, referindo-se ao trabalho de Gaëtan¹²:

“Deixar que a mão seja guia só impropriamente pode ser obra do arbitrário, é antes ato de necessidade. Por essa razão, a palavra “acaso”, serve mal para descrever isso que o pintor não sabe, quando a sua mão se move, disponibilidade em se deixar morrer” (Molder, 1999: 37)

Esta ideia, o estado em que a mão se parece mover sozinha ao longo do suporte, vai ao encontro da

⁹ Sylvester, D. (1975). *Interviews with Francis Bacon*. Thames and Hudson.

¹⁰ “Well, one of the pictures I did in 1946, the one like a butcher’s shop, came to me as an accident. I was attempting to make a bird alighting on a field. And it may have been bound up in some way with three forms that had gone before, but suddenly the lines that I’d drawn suggested something totally different, and out of this suggestion arose this picture. I had no intention to do this picture; I never thought of it in that way.” (Sylvester, 1975: 11)

¹¹ *Because the moment you know what to do, you’re making just another form of illustration.* (Sylvester, 1975: 58)

¹² Molder, M. F. (1999). *Matérias sensíveis*. Relógio d’Água

ideia de *pequena morte* de que falava Bataille, na qual o ato sexual é um desejo de morrer preservando a vida, o momento em que os seus intervenientes se esquecem de que existem¹³. Há um paralelismo evidente entre as duas declarações: a ideia de morte – *morrer*, nas palavras de M^a Filomena Molder, tem o mesmo significado da *pequena morte*, mas referindo-se agora especificamente ao trabalho artístico. Que é, aqui, estar à mercê da “vontade” do trabalho: morrer significa dar vida ao trabalho – morrer preservando a vida. Ou, como aponta Simone Weil¹⁴, uma suspensão do pensamento, deixando-o pronto a ser penetrado pelo objeto¹⁵ - Por isso a “fórmula” de Genet acerca do trabalho de Giacometti – “*ganhou o bronze*” – é, nas palavras de Sartre¹⁶, “*o melhor prazer que podia dar-lhe*” (a ele, Giacometti) (Genet, 1999: 42) .

Mas como se pode, afinal, chegar a tal estado?

Esse estado de disponibilidade pode ser, como em Beckett, atingido através do cansaço. Ou seja, depois de *esgotado o possível*, como o caracteriza Deleuze¹⁷. Ou novamente como em Bacon e Cézanne, depois de esgotadas as ideias pré-estabelecidas, a vontade do pintor, esgotam-se todas as possibilidades deixando que a vontade do trabalho prevaleça – Em Molloy¹⁸, a famosa cena das *pedras de chupar* (Beckett, 2009: 163) é disso um bom exemplo – É descrita, por inúmeras páginas, a tentativa de Molloy de tirar uma pedra do mesmo bolso que ainda não tenha sido chupada – para enganar a fome

¹³ “Cada perda de energia normal não é mais, com efeito, que uma pequena morte ... esta pequena morte é em si mesma motivo de apreensão. Em contrapartida é , por sua vez, objeto de desejo (pelo menos em limites humanos). Ninguém pode negar que um elemento essencial da excitação é o sentimento de se perder pé, de soçobrar. (...) Este desejo de soçobrar, que fomenta intimamente cada ser humano, difere, contudo, do desejo de morrer, na medida em que é um desejo ambíguo. Com efeito, é o desejo de morrer mas é também o desejo de viver, nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade cada vez maior. É o desejo de viver deixando de viver, ou de morrer não deixando de viver, um desejo de um estado extremo de que talvez só Santa Teresa nos deu com suficiente força e descrição, com estas palavras: “morro por não morrer!” Mas a morte por se não morrer, precisamente, não é a morte, é o estado extremo da vida” (Bataille, 1988: 211)

¹⁴ Weil, S. (1951). *Waiting for God*. Harper & Row

¹⁵ Attention consists of suspending our thought, leaving it detached, empty, and ready to be penetrated by the object; it means holding in our minds, within reach of this thought, but on a lower level and not in contact with it, the diverse knowledge we have acquired which we are forced to make use of. (Weil, 1951: 111)

¹⁶ Genet, J., (1999). *O estúdio de Alberto Giacometti*. Assírio e Alvim

¹⁷ Deleuze, G. (2010). *Sobre o teatro: Um manifesto de menos/O esgotado*. Zahar.

¹⁸ Beckett, S. (2009). *Molloy*. Faber & Faber.

– e as páginas são tantas que no fim quase se esquece a finalidade daquele mecanismo – “Ele é forçado a substituir os projetos por tabelas e programas sem sentido” (Deleuze, 2010: 71). É então apenas natural que, uma vez *esgotado* todo o possível, as imagens e os preconceitos de que é urgente libertar o trabalho – o assunto do trabalho - tenha as suas raízes no quotidiano e nos objetos circundantes. É disto que fala Valéry quando diz que:

Os objetos à minha volta estão tão ativos como a chama da lamparina. A poltrona decai no seu lugar, a mesa afirma-se tão rapidamente que está imóvel, e as cortinas fluem para longe sem parar. O resultado é uma complexidade infinita. Para recuperar o nosso controlo entre estes corpos em movimento, a circulação dos seus contornos, o amontoado de nós, os caminhos, as quedas, os remoinhos, a confusão de velocidades, temos de recorrer à nossa grande capacidade de esquecer.¹⁹

De facto, como podemos ver na descrição que Crary nos apresenta do pensamento de Valéry, depois de *esgotados* os vícios do olhar, o espaço circundante mostra-se em toda a sua complexidade – o quotidiano torna-se capaz de espelhar toda a complexidade do mundo. Como na novela de Samuel Beckett, *Malone está a morrer*²⁰, doente e preso a uma cama, que se limita a descrever a complexidade do que está a ver - Novamente nas palavras de Deleuze - *o esgotado não pode mais possibilitar* - não pode sequer pensar naquilo que quer fazer. Criar é um esforço, “cabeça inclinada em mãos atrofiadas”²¹ – mas como *Malone*, muito embora preso a uma cama sabendo que irá morrer – restam-lhe forças para narrar a sua estória e tem uma opinião crítica sobre ela – esse cansaço transporta a atenção daquilo a que é comum estar-se atento para outra coisa, (a procura pelo mecanismo das pedras de chupar; a obsessão de *Malone* por elementos do quotidiano).

“Porque é muito bom manter silêncio, mas é preciso ter em conta o silêncio que se faz”²² – O tipo de

¹⁹ “the objects about me are as *active* as the flame of the lamp. The armchair decays in its place, the table asserts itself so fast that it is motionless, and the curtains flow endlessly away. The result is an infinite complexity. To regain control of ourselves in the midst of the moving bodies, the circulation of their contours, the jumble of knots, the paths, the falls, the whirlpools, the confusion of velocities, we must have recourse to our grand capacity for forgetting.” (Valéry in Crary, 1999: 299)

²⁰ Beckett, S. (1991). *Malone dies*. Grove Press.

²¹ “Head sunk on crippled hands” (Beckett, 1983: 10)

²² *For it is all very fine to keep silence, but one has also to consider the kind of silence one keeps* (Beckett, 2012: 89)

silêncio que deve ser feito é, como acontece com John Cage, a procura de um outro tipo de atenção. O desejo de Cage é de deixar os sons da rua entrar nas salas de concertos, abrindo as janelas²³. A sua famosa peça sobre o silêncio é disso um manifesto – Nada mais existindo, a atenção é forçada a incidir sobre os outros sons – os sons do próprio ambiente da sala de espetáculos. E não só pratica este exercício de disponibilidade (para os sons mais insignificantes) como também o exige daquele que ouve as suas peças. Veja-se, neste sentido, a sua fórmula / marcação de ritmo em *Palestra sobre nada*²⁴:

“Estou aqui, e não há nada a dizer. Aqueles que desejam chegar a algum lado, deixem-nos sair a qualquer altura. O que necessitamos é de silêncio; mas o que o silêncio necessita é que eu continue a falar²⁵”

Podemos então concluir que existe, em muitos artistas, um exercício de atenção que é essencial no seu próprio processo de trabalho, pois esse exercício visa constituir disponibilidade para o objeto e, por conseguinte, possibilita novas formulações ou novos caminhos nos seus trabalhos. Existe, porém, como referimos atrás, uma pluralidade de formas de praticar esse exercício.

No texto que se segue – um texto que, entre outras coisas, identifica e descreve momentos de pausa na minha prática diária de Pintura – tentaremos abordar as funções e configurações que esse exercício aí adquire.

²³ “Is it not a question of the will, this one, I mean, of giving consideration to the sounds of the knives and forks, the street noises, letting them enter in? (Or call it magnetic tape, musique concrete, furniture music. It’s the same thing: working in terms of totality, not just the discretely chosen conventions.)

Why is it necessary to give the sounds of knives and forks consideration? Satie says so. He is right. Otherwise the music will have to have walls to defend itself, walls which will not only constantly be in need of repair, but which, even to get a drink of water, one will have to pass beyond, inviting disaster. It is evidently a question of bringing ones intended actions into relation with the ambient unintended ones. The common denominator is zero, where the heart beats (no one means to circulate his blood).” (Cage, 2011: 80)

²⁴ Cage, J. (1961). Silence. Middletown.

²⁵ I am here , and there is nothing to say. Those who wish to get somewhere, let them leave at any moment. What we re-quire is silence; but what silence requires is that I go on talking (Cage, 2011: 109)

OS DIAS FELIZES

Nota prévia

Quando, por alguma razão obscura, se considera que o que está escrito, ou mesmo o que ainda está por escrever, constitui algum tipo de perigo. É apenas justo e de bom tom que se advirta, a tempo, o possível leitor das características desse mesmo perigo. Farei o meu melhor:

Estamos no início do segundo ano do mestrado em artes plásticas. Vejo-me agora forçado a deixar de constantemente adiar o momento em que terei de entrar na vida adulta: escrever uma dissertação de tese. Esta situação não foi, por lapso da minha parte, prevista (foi exatamente o contrário disso). Escrever a dissertação, com tudo o que isso implica, é como cortar a barba pela primeira vez. Conseguir agora entender-se que, até à data em que escrevo esta pequena introdução, não há qualquer palavra, pensada ou escrita, para além destas. Por esta razão esta nota introdutória serve para advertir o leitor de que o corpo deste texto que está por vir terá como ponto de partida a introdução que agora se esboça. Número dois: O texto irá tentar uma reflexão sobre o meu trabalho. Essa reflexão terá o seu foco no trabalho de Atelier, ou seja, no me faz fazer e não no que está feito. Não sei, ponho uma das minhas mãos no fogo. Resta-me então, sem mais demoras, avisar o leitor de outro perigo, um perigo de dois gumes comigo numa das extremidades: pode ser, e é provável que assim seja, que o texto que me proponho escrever não tenha qualquer utilidade²⁶

²⁶ para a construção da tese

I

Das Pausas

Introdução ao primeiro capítulo

Encontro-me, como já foi referido, no dever de escrever uma tese. Essa tese terá que ter pelo menos 30 páginas, essas páginas terão texto e imagens. Ótimo, pensei, poderei encher as 30 páginas com imagens de grande resolução. Sempre que há imagens gosto que tenham boa resolução, é o mínimo. Não, há um júri que vem de fora e que acha estranho quando vê teses excessivamente pequenas. Mas não quero debruçar-me, pelo menos para já, no ódio que nutro pela palavra. A tese será prática com uma componente escrita, para não parecer mal. Um monte de pinturas numa parede sem um discurso que lhes faça companhia é apenas um monte de pinturas numa parede. Serei guia num museu. Se vou fazer isto, que seja a sério e que seja sincero. Terei, inevitavelmente, que começar pelo atelier. Não sei ir diretamente ao assunto.

A Pausa para o lanche / maçã

Começar por falar do atelier, por descrever o que está à frente. Se me falta aquilo que dizer essa é uma boa coisa para se dizer, depois, quando já estiver submerso no mar de palavras que é comum aparecer quando este tipo de coisas acontece. A minha atenção vai embora levada pelo locutor da rádio. Ouvir rádio é bom para trabalhos manuais, mas não este tipo de trabalho. Pensar é penoso, sempre o disse, portanto, vou tentar pensar o menos possível. Portanto tento pensar o menos possível. Às vezes é inevitável. Quando digo pensar digo pensar racionalmente. Citar factos. Essas coisas. Também nunca gostei de citar factos, mas penso que o vou ter que fazer. Escrevo incrivelmente rápido no computador, mais rápido que com uma caneta e uma folha de papel. Pausa. *Miles Davis Quintet*. Depois, quando já estiver submerso no mar de palavras, é perfeitamente natural que este tipo de coisas aconteça quando se faz o tipo de coisa que estou a tentar fazer, aí estarei livre para falar do que quer que seja, escondendo algumas coisas e omitindo outras. Nunca falando a verdade. É preciso nunca dizer a verdade quando se fala assim. Ou então se tiver que dizer a verdade terei de fazê-lo com algum humor para não parecer tão mal. O humor é uma máscara que me deixa falar de coisas muito vergonhosas de forma totalmente descomprometida. Vou então contar uma estória. Não. Falar na primeira pessoa e assinar com o nome próprio é tão legítimo como o contrário. Se não for o contrário que seja outra coisa.

Início então a minha viagem começando por falar de pausas. Pausas. Essas pausas são tudo o que tenho até agora. É o único tempo livre de que disponho para pensar de forma racional. Se quiser. Nem sempre quero. Vou começar por falar exatamente das

pausas cuja função não é a de pensar, mas sim de outras coisas que não pensar. Aí o Leitor, se por ventura tiver, antes de ter começado a ler este texto, disponibilizado alguns segundos a ler os títulos no índice saberá mais que eu, que até à data apenas sei que irei falar de algumas pausas - pausas que faço no atelier; pausas do trabalho - que a primeira será a do Lanche. E que mais algumas serão pausas em que o tempo não é usado exclusivamente para pensar. Assumindo que mantive até ao fim a ordem que me proponho agora a manter: A de falar, em primeiro lugar, das pausas; e em primeiro lugar nas pausas, da pausa do lanche.

Primeiro: porquê falar da pausa do lanche em primeiro lugar já que há tantas pausas com tantas naturezas diferentes? Falar da pausa do lanche em primeiro lugar deve-se ao facto da pausa do lanche ser a primeira pausa de que me lembro fazer²⁷: O espaço de tempo que me leva dê do pequeno almoço até ao atelier é suficiente para me deixar com alguma fome. Essa fome, para que se torne vontade de comer, apenas terá que percorrer algumas pinceladas ou, nos casos em que o pequeno almoço é mais fraco, a lavagem dos pincéis. A pausa do Lanche é então a primeira pausa, e serve de preparação para o que a seguir vai acontecer no trabalho. Até pode ser que desta forma fale do trabalho em si²⁸. Sobre a natureza desta pausa uma pista está desde já evidenciada no seu título: O lanche, geralmente, tem como matéria a Maçã. Comer a maçã. Há, na maior parte das pausas que faço, um carácter que as atravessa a todas: enquanto a pausa acontece, olho para o trabalho. Com a pausa da maçã não é diferente, ela permite-me que tenha um primeiro olhar sobre o meu trabalho. Mas o que difere esta pausa das restantes, que analisarei mais à frente, é que este olhar é dirigido

Quando me propus a escrever este texto, decidi falar das pausas do trabalho apenas por uma razão – são o único momento em que, enquanto o trabalho está a ser feito, consigo pensar sobre ele – durante essas pausas, fui escrevendo pequenas notas e comentários que, mais tarde, deram origem a este texto – e embora as pausas tenham surgido por uma inevitabilidade, o tiro acabou por ser certo – São os melhores momentos para falar daquilo que me interessa quando estou a trabalhar - o trabalho da disponibilidade - pois são os momentos nos quais o trabalho se alimenta.

“For it is all very fine to keep silence, but one has also to consider the kind of silence one keeps” (Beckett, 2012: 89) – O tipo de silêncio que deve ser feito é – como em Cage – uma busca por outro foco de atenção – veja-se a sua fórmula / marcação de ritmo em *Lecture on Nothing*:

“I am here , and there is nothing to say. Those who wish to get somewhere, let them leave at any moment. What we re-quire is silence; but what silence requires is that i go on talking” (Cage, 2011: 109)

Por isso Cage insiste em deixar as janelas das salas de concertos abertas – para que os sons da rua (os sons do silêncio, das pausas) possam também constituir o foco da atenção, e contribuir para a construção do seu trabalho.

27 Note-se que estou a falar de uma rotina

28 Mas não quero deitar foguetes antes da festa

às pinturas que fiz no dia anterior e não às que estou a fazer no momento. Este é, portanto, o olhar mais assertivo. Aquele que mais importância terá ao longo do dia. Pois é ele que vai fazer a seleção mais substancial para a saúde das imagens que ainda estão em potência nas folhas em branco: Vai identificar, naquilo que fiz, aquilo que não quero repetir, ou seja, que se esgotou; e aquilo que terá potencial e, por isso, poderá ser o motor de arranque. Novamente a maçã. Que é tão importante como tudo o resto. Compro, a caminho do atelier, as maçãs. A senhora que as vende, apesar de ser uma simpatia de senhora, acrescenta sempre um pouco àquilo que pedi. Tenho então sempre que pedir metade da quantidade que quero levar, por precaução e para não ter que me chatear com ela. Ninguém, nem eu nem ela, queremos começar mal o dia, e a meu ver é com truques destes que podemos tornar as coisas mais agradáveis; tornar o mundo um sítio melhor. A senhora que me vende as maçãs é o primeiro contacto com um ser humano que tenho no meu dia. É importante escolher bem a pessoa a quem compro as maçãs. E Gosto dela, em grande parte, pelo que disse.

“Com a ajuda das circunstâncias, olhava as minhas imagens com olhos frios. Via-as como um intruso. Se a pintura existe graças à distância, eu carregava nesse instante o peso de tal distância. Lisa como um espelho. É uma velha obsessão dos pintores” (Pomar, 1986: 4)

Este primeiro olhar sobre as imagens é de extrema importância no meu processo de trabalho. É, como aponta Pomar, o olhar mais frio e por conseguinte o mais crítico, uma vez que é aquele que mais distância mantém do fazer. É então importante reservar a máxima atenção para este primeiro encontro com as imagens, caso contrário poderei deixar escapar coisas que se poderão revelar fortes estímulos. Tentar criar essa distância é, na verdade, uma das maiores dificuldades que enfrento quando pinto: tentar encontrar o momento certo em que guardo alguma distância das coisas que fiz sem deixar passar demasiado tempo, caso contrário poderei perder qualquer relação restante com o que então estava a fazer, “lisa como um espelho”.



Figura 1 - Senhora das maçãs em Porta-te Bem Rapaz de Rebeca (do Album Voltar a Viver, 2011)

Uma vez que a senhora nunca me deixa levar menos de um quilo de maçãs (e ainda me oferece sempre uma pera) tive que arranjar no atelier um cestinho para as guardar. Estou a mentir. Já foi um saco e agora é um prato de sopa. É uma promessa de cesto. Há que ter cuidado com as coisas que meto no atelier. O meu olhar devorador tenta constantemente encontrar, nos objetos que estão mais à mão, elementos que sirvam para a pintura. Há objetos perigosos, aquele prato de sopa é um deles. Encontrar um cesto adequado é obrigatório. Para falar a verdade, estou constantemente a deparar-me com problemas deste tipo. O último de que me consigo recordar, porque a minha memória não vai mais longe que isso, é o problema da toalha de mesa. Durante os primeiros dias de vida do meu atelier, que não é bem um atelier (mas já vamos falar disso, talvez noutra capítulo), a minha mesa viveu apenas enquanto tal. Ou seja, sem nada para além dela que acrescentasse ou retirasse alguma coisa: uma mesa com as pernas verdes e para o tampo, uma chapa metálica. Novamente, não quero enumerar as razões que me levam a tomar decisões deste tipo: precisava de uma toalha de mesa. E precisei dela assim, sem estar à espera. Um dia, passados meses sem toalha de mesa, a vontade e a necessidade de ter uma toalha de mesa surge. O atelier é um sítio estranho. A vontade de ter uma toalha não me deixou tempo algum de ponderar, procurar por uma que me fosse agradável. Imediatamente a minha toalha de mesa tornou-se um lençol terrível que encontrei no lixo. Totalmente inestético. Não. Piroso. Mais tarde encontrei a toalha dos meus sonhos.

A toalha dos meus sonhos chegou até mim em quarta mão. Veio em mau estado e malcheirosa. Acolhi-a, tratei dela, e no fim estabelecemos uma relação muito próxima: eu salvei-a do esquecimento e ela salvou-me da loucura. É a ela que devo o meu gosto pelas maçãs. Não fosse ela e nunca teria levado para o atelier um cesto com maçãs. Às

“Sorriu. E toda a parte enrugada do resto dele sorria. De modo divertido. Riam os Olhos, claro, mas também a testa (todo ele da cor cinzenta do estúdio). Talvez por simpatia tenha absorvido a cor do pó.” (Genet, 1999: 23)

E se alguém decidisse limpar o pó do atelier de Giacometti? Não é por acaso que uso a palavra perigoso para me referir a certos objetos. Acho importante para o meu trabalho a criação de alguns rituais, da qual as pausas são o maior testemunho neste texto. Esses rituais são, na maior parte das vezes, uma forma de criar truques para que possa continuar a trabalhar (embora algumas coisas que enumero pareçam não conter qualquer finalidade). O cesto das maçãs é parte integrante desses rituais e, como tal, não pode ser um cesto qualquer. Veja-se o caso da cadeira de Glenn Gould, (Gould usou a mesma cadeira para todos os concertos)

Outra das razões será a de organizar o espaço de trabalho para que consiga trabalhar com mais facilidade - ninguém gosta de ter que andar à procura de um lápis – o lápis tem no atelier o seu local exato, para que o meu corpo saiba de forma automática onde o ir buscar quando é necessário – sem que existam distrações.

Recordo-me da resposta que John Cage dá quando interrogado acerca das razões que o levaram a colocar objetos nas cordas do piano:

“I went to the kitchen, got a pie plate, brought it back into the living room, and placed it on the piano strings. I played a few keys. The piano sounds had been changed, but the pie plate bounced around due to the vibrations, and, after a while, some of the sounds that had been changed no longer were. I tried something smaller, nails between the strings. They slipped down between and lengthwise along the strings. It dawned on me that screw or bolts would stay in position. They did. And I was delighted to notice that by means of a single preparation two different sounds could be produced. One was resonant, the other was quiet and muted. The quiet one was heard whenever the

vezes as coisas acontecem assim, uma coisa permite que a outra aconteça e vice-versa. No fim é tudo uma sucessão de acontecimentos em cadeia da qual não tenho uma postura ativa. Oriento para que lado cai o escorrimento da tinta, mas a maneira como cai tem sempre algo de inesperado, mesmo que os resultados sejam experimentados e catalogados.

Isto leva-me diretamente para outro aspeto da *pausa da maçã* (vou chamar-lhe assim daqui em diante) que interessa ver exposto, já que é ele que vai fazer a ligação à próxima pausa. O momento em que como a maçã, para além de servir de julgamento sobre o que foi feito, serve também para decidir qual vai ser a organização dos objetos presentes no espaço de trabalho: após um primeiro encontro com as pinturas que estão por vir, após essa primeira decisão, é importante definir várias coisas: se vou pintar na horizontal; qual o tamanho das folhas que vou usar; que cores tenho que misturar; e de que imagens me vou servir para iniciar as pinturas. Sendo que este último aspeto é o mais importante destes quatro. O momento em que como a maçã é também aquele em que olho pela primeira vez para as fotografias/imagens que tenho num pequeno dossier em cima da mesa, ao lado do cesto das maçãs. Nesse momento geralmente escolho duas ou três imagens que imediatamente me despertaram uma qualquer vontade de fazer qualquer coisa.

A pausa do cigarro

Após a primeira pausa, a da maçã, lanço-me ao trabalho. Geralmente não sei quanto tempo passa entre estas duas pausas, talvez esse tempo seja imensurável devido à

t soft pedal was used. I wrote the Bacchanale quickly and with the excitement continual discovery provided When I first placed objects between piano strings, it was with the desire to possess sounds” (Cage, 1981: 7)

Recordo-me de ficar surpreendido com esta resposta, seria então tudo o que eu não esperava ouvir vindo de Cage: Uma resposta que em nada explica as preocupações conceptuais que eu achava existirem no seu trabalho, apenas o processo que o levou dos pregos até aos parafusos, apesar disso penso que Cage dá já uma pista sobre a função dos mesmos, e di-lo mais à frente, resignado – Pegar num instrumento que é à partida um instrumento comum, cujo som é semelhante ao de todos os outros pianos – e torná-lo singular (ou desejar fazê-lo). Ao pensar nisto faço uma relação: ocorre-me que o processo de colocar objetos nas cordas (ou da procura pelo objeto ideal a colocar e do local exato onde o colocar) é semelhante à procura pelos objetos ideais a colocar no atelier. O desejo é o de criar um espaço único: O atelier e o piano preparado, com todos os seus objetos colocados no local onde pertencem.

Mas aqui as maçãs revelam uma outra face da questão: não se trata apenas de uma questão operativa ou de uma superstição, a consciência de que (por vezes inintencionalmente) o meu trabalho se alimenta daquilo que me rodeia, fez com que acabasse por povoar o meu espaço de trabalho de objetos que me lembram pintura. Poderá assim entender-se a escolha das maçãs, que à data da escrita deste texto foi motivada por um interesse crescente nas maçãs de Cézanne e que, ainda sem ter disso consciência, foram escolhidas as que maior contraste fariam com a cor da toalha de mesa. Este cenário, sem ter disso uma intenção clara, originou uma série de pinturas das quais apresento dois exemplos:

natureza das coisas que faço, que são de naturezas bastante diferentes de cada vez que acontecem. O motivo de estar a falar apenas dos momentos de intervalo está também relacionado com isso. É muito mais penoso tentar encontrar elementos racionais, ou seja, que possam ser descritos neste texto, no momento do trabalho em si. Lembro-me de um concerto do Tiago Sousa em que, muito educadamente, avisou o público de que seria difícil falar depois de mergulhar nas cordas do piano²⁹. No fim, ofegante, lá fez a vénia e disse obrigado, profundamente incomodado com os focos de luz que então acendiam. E que torturante deve ter sido cada uma das sílabas daquela palavra!

A razão pela qual não consigo, pelo menos agora³⁰, falar do momento em que pinto (e consequentemente da pintura em si), é que é necessária uma grande concentração para pintar, o que faz com que esse momento me apareça na memória como uma massa informe que se dissipa no mesmo momento em que sugere a sua forma encoberta pelo nevoeiro. Então, o meu esforço ao falar dos momentos em que não estou a pintar, é feito na esperança de dissipar um pouco esse nevoeiro.

A pausa do cigarro tem duas formas. Uma delas surge apenas quando a concentração, por algum motivo, foge. (pois posso ir fumando cigarros ao longo da pintura, mas nunca em forma de pausas). Este é também o primeiro momento em que me sento. Está então visto que a pausa do primeiro cigarro é involuntária. É prejudicial ao trabalho e à saúde: Fumo mais um cigarro, não por vontade, mas por não ter mais nada que fazer; paro de trabalhar e fico com a concentração desfeita, sendo difícil lembrar-me das coisas que estava a fazer. Isto acontece quando, por exemplo, alguém



Figura 2

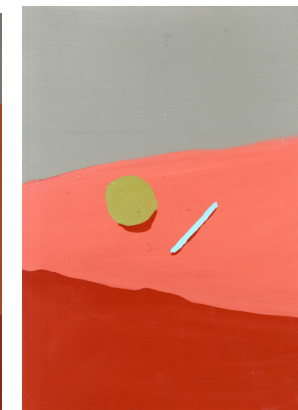


Figura 3

“Deixar que a mão seja guia só impropriamente pode ser obra do arbitrário, é antes ato de necessidade. Por essa razão, a palavra “acaso”, serve mal para descrever isso que o pintor não sabe, quando a sua mão se move, disponibilidade em se deixar morrer.” (Molder, 1999: 37)

A concentração da qual falo é outra das grandes dificuldades no meu trabalho – estar disponível a “se deixar morrer” é disso uma ótima descrição. Deixar-se morrer não é mais que deixar o trabalho manifestar a

29 Não estou certo de que tenha sido exatamente assim. Se é esse o caso, peço desde já desculpa ao Autor citado

30 Nunca digo nunca

entra no meu espaço para me perguntar alguma coisa. Acho que agora só me fica bem dizer que eu não tenho um atelier próprio mas sim um espaço dentro de um espaço maior onde trabalham alguns colegas de turma. Esse espaço é um espaço, mas não é totalmente fechado (tem quatro paredes, mas em lugar da porta há um vazio). Para poupar o esforço de chamar outra coisa ao espaço onde trabalho, continuarei a referir-me a ele enquanto atelier.

A outra face desta pausa é aquela que mais me interessa explorar. Falo da primeira não porque seja necessário, mas por vontade de ter as coisas bem claras. A diferença entre as duas reside na vontade: A primeira é voluntária e esta o contrário disso. Vejamos: estou a trabalhar e, subitamente, não sei que mais fazer (geralmente é este o sentimento que me faz pensar que uma pintura está acabada, ou que devo parar de trabalhar e voltar amanhã), sempre que me sinto assim devo dar o benefício da dúvida e olhar para o que fiz, a vontade de acrescentar alguma coisa pode novamente ser ativada. *Não faças as coisas de cabeça quente*, diz a minha mãe, concelho que levo muito a sério. Decido então fumar um cigarro, sentado em frente ao que acabei de fazer. Já em frente ao que fiz, estou a enrolar o cigarro. Pego no isqueiro. Acendo, levo a chama à ponta do cigarro e dou o primeiro bafo. Os meus olhos, no momento em que o cigarro se acende, desviam-se da chama do isqueiro e elevam-se à altura das pinturas em execução. Sem exagero, imediatamente nesse instante surge a vontade de fazer alguma coisa, apresso-me ao encontro dos pincéis e recomeço. Agora tenho um cigarro na boca e as mãos ocupadas. O momento em que pinto com um cigarro na boca é uma luta constante: não posso parar de pintar, porque aquilo que estou a fazer assim o exige; e não quero aproveitar o cigarro para fazer uma pausa, pois desse modo não sei se a vontade ou a imagem que surgiu na minha cabeça se vai dissipar. Fico

sua vontade – Morrer para dar vida ao trabalho – o momento em que a mão se parece mover sozinha ao longo da folha de papel. E todos os meus esforços vão no sentido de criar espaço para que isso aconteça.

assim a tentar fumar sem as mãos, numa luta constante para o fumo não ir para os olhos. Por vezes o fumo vai para os olhos mas não posso parar: pinto a chorar. Quando o cigarro acaba sou invadido por um sentimento de vitória e, acontecendo isto todos os dias, continuo sem saber se é o cigarro que desperta esta vontade.

A pausa para ver imagens / desenhar

A pausa do cigarro leva-me diretamente para aqui. Quando a vontade não surge com a chama do isqueiro, e o cigarro dura o tempo todo entre os meus dedos, há que encontrar uma nova abordagem. É ainda muito cedo para arrumar as coisas e ir embora (e a minha vida social não é suficiente para preencher o tempo que ganhei). Além disso ir para casa significa fazer o almoço, e pensar no que quero almoçar é muitas vezes penoso. O que vou então fazer desta vez é tentar forçar um pouco a vontade de pintar. A primeira coisa será meter música, ou, caso já o tenha feito quando aqui cheguei, apenas mudá-la. Geralmente trago para o atelier uma lista de autores que desconheço, mas que por alguma razão tenho vontade de conhecer. Isto nem sempre corre bem, pode ser que não goste do que vou ouvir e, se estiver a pintar ao som de uma música que não gosto, vou ter vontade de a mudar. Isso pode ser suficiente para quebrar a concentração e tornar a coisa numa pausa do cigarro do tipo 1. Não queremos que isso aconteça, portanto é importante fazer bem a pesquisa de autores e certificar-me que vou gostar do que vou ouvir, caso contrário a música corre o risco de se transformar num prato de sopa muito feio. Posta a música, certifico-me de que tenho ainda várias folhas em branco. Nunca se sabe se está uma avalanche de vontade a

caminho. Caso não tenha as folhas que considero suficientes, preparo mais algumas. Quando tenho que preparar papel posso arriscar na música que meto, dessa forma ouvir alguma coisa da qual tinha algumas reticências e ver se me surpreende. (às vezes ouço coisas que não gostei da primeira vez que ouvi, mas que alguém que tenho em consideração gosta muito, decido dar-lhe outra chance e muitas vezes sou agradavelmente surpreendido). Feito isto segue-se um próximo passo, do qual o título dá já uma grande pista: esta altura é aquela sobre a qual tenho mais esperanças que traga à luz mais factos importantes para a compreensão do meu trabalho. É aqui que mais expectativas tenho e é a parte deste texto pela qual tenho estado à espera (com que descaramento posso eu falar de maçãs e a seguir mostrar o meu trabalho na esperança que seja compreendido?). Ver imagens. Penso já ter falado no pequeno dossier com imagens que guardo em cima da minha mesa ao lado do cesto das maçãs. Já referi então que tenho algumas imagens, que vou pesquisando, que servem de ponto de partida para as minhas pinturas. Este é o momento em que vou olhar para essas imagens na esperança de que a vontade de pintar surja novamente. Mais à frente, noutra capítulo, porque agora estou a falar de pausas, penso que será pertinente tentar explicar de que forma as imagens são transportadas para as pinturas, posso até mostrá-las lado a lado. Vamos ver. Por agora ficar-me-ei pela rama das coisas. O que faço então é sentar-me, abrir o dossier com imagens à minha frente, colocar algumas folhas pequenas e um lápis *à mão*. Vou percorrendo o dossier à procura de alguma imagem que instintivamente me diga alguma coisa. Se isso acontecer, nem sempre acontece, é o primeiro sinal de que tudo vai correr bem. Digo instintivamente porque acredito que só assim as coisas podem funcionar, ou já tentei de outra forma e não consegui. Outra forma será pegar numa imagem que racionalmente pareça ter potencial

A minha relação com as imagens é mesmo esta: a procura por uma imagem que me faça ver pintura. Veja-se o caso dos espargos de Manet



Figura 4

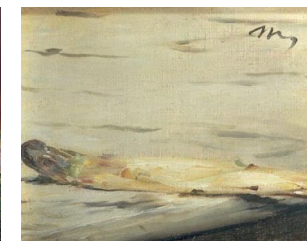


Figura 5

Numa, um molho de espargos, noutra, apenas um espargo. Manet pintou a segunda para oferecer ao colecionador que comprou a primeira, acompanhada de uma nota dizendo “faltava um espargo no molho”. Bataille, em “Manet”, aponta este episódio como prova do desprezo do autor pelo tema (Bataille, 1955: 104). Assumindo-o como mero pretexto para pintar.

Bacon refere ainda um aspeto que me parece relevante para a questão: em certos momentos e, quando por alguma razão, não consegue continuar a pintura que então está a fazer, atira tinta para a tela, na esperança que o acaso “reformule” a pintura ou abra caminho a uma “maior intensidade” (Sylvester, 1975: 90)

Contudo, e a meu ver, dizer que a imagem inicial serve de pretexto não é o mesmo que dizer que é aleatória. Mesmo Bacon, quando questionado sobre a possibilidade de ser outra pessoa a atirar a tinta para a tela, responde que teria de preparar a tinta e dizer a essa pessoa para que área fazer pontaria (Sylvester, 1975: 92)

Afirmar que o assunto é um pretexto é, portanto, dizer apenas que à partida qualquer assunto poderá entrar na pintura e não que o assunto não é importante. Como nota Pomar:

para o exercício da pintura, é um erro. É um erro na minha experiência. Não te percas. Feito isto, ou seja, encontrada a imagem que faz o *click*, tenho duas opções: ou me lanço imediatamente à pintura, ou registo numa folha algumas ideias na esperança de não ter que fazer uma pausa tão cedo e também para ter alguma margem de erro. É que quando me lanço diretamente à pintura desta forma nem sempre corre bem, e o fracasso encontra-me novamente. Não fazer as coisas de cabeça quente, sim mãe. Registo então algumas ideias, e se os esboços correrem bem, as pinturas muito provavelmente também correrão. Além disso uma vantagem de fazer esses desenhos é poder colá-los diretamente ao lado das pinturas, não sendo preciso afastar-me delas para recorrer às imagens novamente. Porque não ter as imagens coladas ao lado das pinturas? Porque, para ter a quantidade de imagens que tenho no dossier, na parede, seria reservar muito do espaço que tenho livre apenas para as imagens. Já fiz isso e o efeito acabou por ser exatamente o contrário: ter tantas imagens dispostas na parede fez com que a vontade de pintar, caso se manifestasse, fosse imediatamente suprimida. Será que alguma vez saberei porque?

O espaço de tempo que me levou do parágrafo acima até às palavras que agora escrevo permitiu que refletisse sobre a questão colocada. E foi de tal forma espaçoso que a reflexão conseguiu formular em mim uma resposta, que ainda não está clara verbalmente, mas que espero conseguir expor. Cada imagem que escolho, escolho-a porque penso que tem, à partida, potencial para a pintura que faço. Muitas das vezes essas imagens são imagens banais, sem qualquer interesse (pelo menos para mim) em si. Então, a escolha dessas imagens é feita diretamente em função da pintura: *aposto que algumas pinturas, por conhecer o trabalho que tenho vindo a fazer ultimamente,*

“Todos os meus «assuntos», encontrei-os ao acaso dos dias. E acho que o assunto em pintura (o que é representado) acaba por ser mais o lugar em que se joga do que a própria finalidade do jogo. O que não quer dizer que se escolha arbitrariamente (tal como não são arbitrários o lugar onde se faz amor, o próprio objeto desse amor, etc.).” (Pomar, 1986: 5)

Dizer que a imagem que utilizo para pintar é um pretexto é apenas dizer que à partida uma imagem pode vir de qualquer lugar e não que posso trabalhar com qualquer imagem. As imagens que escolho são, como refiro em “pausa para ver imagens / desenhar”, imagens que me excitam. A procura por uma imagem é a procura pelo despertar de uma vontade. “Vou percorrendo o dossier à procura de alguma imagem que instintivamente me diga alguma coisa. Se isso acontecer, nem sempre acontece, é o primeiro sinal de que tudo vai correr bem”

Por isso faço uso recorrente de fotografias tiradas com o telemóvel ou de fotogramas de filmes. Porque essas imagens carregam todo o peso das histórias a elas associadas (um fotograma, se tiver visto o filme, concentra todo o filme). Essa é a melhor forma de encontrar o que procuro: uma forma de afastar a pintura que faço de uma relação meramente formal com o seu referente, conservando-o a outro nível. Por essa mesma razão, Bacon não faz retratos de pessoas que não conhece. Se usa fotografias, usa-as apenas porque conhece os fotografados, e a imagem serve assim como auxiliar de memória e contentor onde todas as características da pessoa em questão se encontram concentradas. D. Sylvester conclui que a pintura “é uma maneira de trazer alguém de volta” (ao que Bacon concorda) (Sylvester, 1975: 40 - 73). Ou como em Picasso - “para saber o que desenhar, é preciso começar a desenhar” (Brassaï, 1999: 90) –não dizendo, contudo, que o que é desenhado não tem importância (ou que é aleatório)

Esta é também a posição defendida por Tarkovski: de que a própria narrativa é apenas a base para se fazer um filme:

poderão querer fazer uso de alguns elementos das imagens. Mas, noutros casos, diria que a maior parte, e uma vez que nunca sei o que vou querer pintar a seguir, as imagens são escolhidas pelo seu próprio carácter. Para ser mais claro, escolho imagens que que gosto (até porque as tenho à mão) na esperança de que sirvam, um dia, como ponto de partida para pintar. Ora, se eu tiver essas imagens, que considero serem já bastante fortes, ao lado de folhas onde tenciono pintar, de que vale fazer o que quer que seja? É que o elemento que falta no atelier são pinturas acabadas, e as imagens tomam esse lugar, não deixando espaço para mais nada.

“o roteiro é uma estrutura frágil, viva e em constante mutação (...) O roteiro é a base a partir da qual tem início a exploração, e, durante todo o tempo em que estou trabalhando num filme, sinto a angústia permanente de que talvez nada resulte dele. (...) Quando começámos a fazer *O Espelho* decidimos que, por uma questão de princípios, o filme não seria elaborado e planeado antecipadamente, antes que o material fosse filmado. Era importante ver como, sob quais condições, o filme poderia, por assim dizer, adquirir forma por si próprio.” (Tarkoski, 1998: 163)

A última pausa ou Despedida

Neste jogo das pausas, uma coisa é verdadeiramente angustiante: nunca sei se vou conseguir retomar o trabalho. Assim, todas as pausas ameaçam ser a última. A última pausa é aquela da qual menos tenho a dizer, já que o seu carácter é totalmente indefinido: pode ser de qualquer um dos tipos descritos neste texto. Se a vontade não voltar a aparecer, e se já tiver tentado todas as minhas estratégias para a reativar, não há muito mais a fazer para além de aproveitar o resto do meu dia a fazer outra coisa. É sempre um momento de pura tristeza pois nunca sei bem que mais posso fazer para além de pintar. Arrumar a casa é então a saída óbvia: mantém-me ocupado e com a sensação de estar a fazer algo de verdadeiramente útil. Nesses dias aproveito para limpar as coisas que nunca ninguém se lembra de fazer: lavar as cortinas, limpar por detrás do frigorífico, tirar o calcário da máquina do café... Com sorte, consigo queimar tempo suficiente até à hora de jantar e, depois do jantar, estou já em terreno conhecido.

II *Dos Dias*

Introdução ao segundo capítulo

Entendi agora, ao reler o que escrevi no capítulo anterior, que, da forma que uso para escrever, nada garante ao leitor que eu esteja a mentir. Talvez seja por isso que nos são exigidos textos teóricos: para fundamentar o discurso e, desse modo, assegurar a veracidade do mesmo.

Também é certo que se o que se diz é verdade ou mentira, isso pouca relevância tem para a experiência de ver uma obra de arte, ou de conhecer um autor. Quem me garante que a história fantástica do Beuys tenha acontecido exatamente da maneira como ele a descreve? E quem me garante, por outro lado, que o César Monteiro não tem mesmo uma coleção de pintelhos?

Não irei mudar de tom, muitos menos nesta fase em que o que quero é descobrir coisas sobre o meu trabalho (e não demonstrar alguma coisa), nem que para chegar a essa espécie de verdade tenha que desenvolver algum tipo de sarcasmo muito sádico. O que então proponho, é que o leitor se mostre disponível a descobrir essas coisas, se as houver para descobrir, juntamente comigo.

O que se segue, são então vários textos, dos quais apenas sei que irei abordar acontecimentos no atelier. Tentarei abster-me de referir aspetos do meu trabalho já referidos no capítulo anterior.

Na verdade, o que aqui quero dizer é que é absurdo tentar fundamentar as escolhas feitas em Pintura (porque impossível). A ideia de escrever um texto teórico bem fundamentado sobre o meu trabalho pareceu-me, portanto, afastada da realidade – tal como me pareceria absurdo tentar pintar uma ideia - como afirma Richter, a linguagem e a pintura são coisas diferentes -

“Talk about painting: there’s no point. By conveying a thing through the medium of language, you change it. You construct qualities that can be said, and you leave out the ones that can’t be said but are always most important.”
(Richter, 1995: 39)

Pareceu-me então que a melhor opção, aquela da qual poderia retirar mais benefícios, seria a de aproximar o meu processo de pintura da escrita deste texto – servindo-me de alguns mecanismos que me pareceram poder ser transpostos de um para outro – Não ter qualquer estrutura esboçada foi a primeira dessas decisões e, no final, aquela que possibilitou que surgissem coisas, para mim, verdadeiramente inesperadas.

“E agora lá vêm as questões que tantas vezes me puseram: «Porquê esses tigres?», «que fazem eles aqui?» Este tipo de questões aborrece-me. É o mesmo que perguntarem-me porque é que estamos no Inverno...”
(Pomar, 1986: 5)

9 – 10 - 2014

Acabo de acabar uma pintura da qual sinto um estranho orgulho. Um dia de sol, cheio dele. Estou há uma hora aqui, ainda são 10:30. A única coisa que fiz, para além de limpar pincéis e outras atividades domésticas, foi esta pintura, da qual falo, da qual não sei nada mais, cuja reprodução espero enfiar algures ao longo do texto. Mas não agora, senão estrago a surpresa, e o texto já não terá sentido. Não terá pelo menos o mesmo sentido. Que é este, e quero que assim seja e não de outra forma, que eu não controle. Se a mostrasse já, que por este andar talvez nem vá, por medo e por falta de integridade. Bem sei. Mas a integridade é minha e faço o que quiser com ela. Se há coisa que eu não gosto é que o controlo daquilo que faço fuja. Não, não é bem assim. Ele acaba sempre por me abandonar, mas não tão cedo. Se ele me abandonasse agora nem sei como reagiria. Muito mal, aposto. Eu reajo muito mal a estas coisas. Agora percebo o que a minha mãe quer dizer com “andou uma mãe a educar um filho para isto”. É isso mesmo. É essa a sensação de tirar uma pintura do baú que já não vejo há algum tempo. Como se tivera sido feita por outro que não eu. Estrangeira e órfã, ou filha da mãe e não do pai. Mas digo, desta vez com mais certezas: já não vou colocar aqui a imagem da pintura em questão. Porque aposto que quem está a ler isto, se for o caso, não sei se é, aposto que foi a correr, andar para baixo no texto, ver se via alguma imagem que pudesse ser a da pintura em questão. Por essa razão, e agora por outras, que me lembro assim: sem mais nem menos. O que quero aqui falar não é da pintura em si, mas antes tudo o resto que a envolve. Pois tenho a convicção de que se pode partir do particular para conhecer o geral, melhor, que essa é a única forma que

vejo possível. Uma mulher dizia ao Tarkovski, a propósito de *O Espelho*, qualquer coisa do género: mas como é possível que saiba como foi a minha infância? (Tarkovski, 1998: 5). Falando, no entanto, do filme mais autobiográfico do autor. Tudo construído em função de uma memória singular, uma criança que olha o mundo pelo filtro da memória. E já não era novo. As coisas quando ficam muito tempo no mesmo sítio fazem-no ao mesmo tempo que apanham pó. O pó tem o dom de se acumular, camada sob camada, em cima de coisas que ficam durante muito tempo estáticas. Assim, à primeira vista, essas coisas desaparecem para dar lugar a uma massa cinzenta. As cores, essas, ficam adormecidas até que alguém, num gesto arqueológico, decida retirar o pó que as cobre.

De novo o meu olhar fita a pintura que acabo de fazer, a tinta ainda húmida e brilhante, ainda quente. Devolve-me o olhar numa atitude presunçosa. Acontece pouco isto, sentir que uma pintura ganhou vida no preciso momento em que a acabei. Como aconteceu com o Pinóquio? Na maior parte dos casos as coisas demoram algum tempo a deixar de ser nossas, durante o qual há um período de gestação no mundo. E só depois desse período, que consiste basicamente em trocas de olhares, em diálogos entre quem está a ver e o que está a ser visto. Só depois disso a pintura vive, ou morre. Antes disso ou está morta, ou viva só para mim, que na prática é o mesmo que que nunca ter existido. Nunca existir. O seu olhar presunçoso, como um adolescente que anseia desesperadamente em sair de casa para assumir a sua vida paralela e independente da qual os pais apenas têm uma leve sensação de existir, esse olhar é o primeiro sinal de que tudo está bem, de que posso deixar a pintura seguir o seu caminho, seguro de que todas as suas aventuras serão experiências ricas para a formação do seu carácter enquanto pintura adulta. O primeiro sinal de que hoje será um

Ao escrever estas linhas lembrava-me do atelier de Giacometti – e de seguida do de Bacon. Os dois têm em comum o facto de se terem apoderado completamente do espaço – o atelier absorve o pó das esculturas de Giacometti – o de Bacon absorve a tinta das pinturas – deposita-a nas suas paredes. Não poderia ser de outra forma e, de facto, não consigo conceber a ideia de ver qualquer um deles a trabalhar num local branco e limpo.

dia feliz. Hoje vai ser um dia feliz. Um dia feliz no atelier, era este o título que tinha inicialmente pensado para este texto, que por pudor ou precaução decidi retirar. A minha esperança seria a de que, explicando o que para mim é um dia feliz no atelier, conseguisse expor aqui, com palavras, o que é que procuro no meu trabalho, sem ter que explicar o que quer que fosse. As explicações encerram, na maior parte dos casos, o carácter subjetivo das coisas. Se a explicação for também ela subjetiva, ou seja, aberta à sensibilidade daquele que a ouve, os resultados poderão ser mais satisfatórios. De volta: um gesto que distribui o vermelho até ao azul, criando uma mancha com as cores que daí resultam, o espaço da folha contém os limites dessa ação, o vermelho almagre em cima, funde-se lentamente com o azul ultramarino, em baixo. A tinta seca rapidamente, o suficiente para conseguir adicionar uma camada de tinta por cima que não se misture com a de baixo. Com fita-cola, crio um retângulo proporcional ao da folha, mais pequeno. Daqui para a frente as coisas mostram-se cobertas de névoa na minha memória. Sobre aquilo que me levou a executar os próximos gestos nada mais saberei além do facto de saber que foram as minhas mãos a executá-los. É isto que procuro todos os dias enquanto trabalho: que, de alguma forma, consiga sair de mim e pintar como que liberto das inibições que regem o meu carácter; conseguir que o ato de pintar seja como uma *pequena morte*. Não me lembrar da motivação para ter feito o que fiz é o sinal de que isso aconteceu, e a premonição de que a pintura que estou a fazer deixará, em breve, de ser minha. Um retângulo, óxido de ferro amarelo em cima, azul ultramarino em baixo, misturam-se até ao verde, no centro. Esse retângulo, mal sabia na altura em que o fiz, iria alojar dentro de si um desenho a preto sobre um fundo cinza muito escuro. Um desenho representativo de uma espécie de rochas, com a entrada para uma gruta, e algo que parecem ser

É necessária a consciência de que os trabalhos que faço, uma vez feitos, já não me pertencem – não faz parte das minhas competências dizer como devem ou não ser vistos; ou o que deve alguém ver neles – como diz Giacometti, as coisas acabam por mostrar-se independentemente da sua vontade

“(Setembro de 57). Dei com a mais bela estátua de Giacometti – Há três anos – sob a mesa, ao baixar-me para apanhar uma beata. Cheia de pó, escondida, o pé de alguém poderia já tê-la quebrado inadvertidamente

Ele – Se ela tiver força, acabará por mostrar-se, mesmo que eu a esconda” (Genet, 1999: 42)

E ainda:

“Ao almoçar um dia com Sartre, repeti-lhe a minha fórmula sobre as estátuas: “ganhou o bronze” “é o melhor prazer que podia dar-lhe” diz Sartre. “ O sonho dele seria assumir-se completamente atrás da obra. Ficaria felicíssimo se o bronze se manifestasse por si próprio”” (Genet, 1999: 45)

Mas o “acaso serve mal para descrever isso que o pintor não sabe” (Molder, 1999: 37). Acredito que o que, em pintura, se pode chamar acaso não é mais que uma consequência da já falada dificuldade em fundamentar essas escolhas através da linguagem. É disso, entre outras coisas, que trata este episódio – ter a sensação de não saber como surgiu a pintura é para mim uma prova de que atingi um estado elevado de concentração – Recordo-me de Richter, que no documentário *Painting* (Belz,2011), falando de duas pinturas, explica que queria

palmeiras, lá muito ao longe, erguendo-se em direção ao céu. Recuo, a coisa já aconteceu, a coisa de que falava: o olhar presunçoso. Aconteceu neste recuo em que o cordão se rompe sem que eu dê conta. A primeira pergunta: de onde vem esta imagem? Passam alguns minutos e a resposta não surge. Não vejo, na minha memória, nenhuma imagem que se pareça remotamente à que acabo de criar. Melhor, a imagem que acabo de fazer não se parece com nada que tenha presente em mim, à superfície. Percorro o espaço do atelier na tentativa de encontrar algo que se relacione com aquilo. A única coisa que encontro é um pequeno brinquedo que encontrei num café abandonado: um urso polar dentro de uma cúpula onde em tempos devia existir alguma espécie de líquido que, quando agitado, conduzia os pequenos flocos de neve agora depositados no fundo. Este objeto lembra-me aquela pintura, e vice-versa, muito embora não exista entre eles qualquer semelhança objetiva. Mas como se deu esta transformação? Novamente: de onde veio esta imagem? O segundo sinal de que tudo está bem; de que este será um dia feliz: Não saber a resposta a estas perguntas.

É que aquilo que é mais comum no meu processo de trabalho, em que parto de imagens para criar outras, é que exista entre a imagem que me serviu de ponto de partida e a pintura já feita uma relação visível. Quando essa relação é óbvia, a pintura não tem grandes chances de sobreviver (e é comum que a relação seja óbvia quando se pinta a partir de imagens). Se a concentração escapar, nem que seja por breves segundos, a pintura que estou a fazer pode correr o risco de ser uma mera tradução de alguns elementos de uma imagem, por vezes reorganizados pelo espaço da folha, que, por precaução, faço questão que seja de um formato diferente. Ou seja, se a maioria das imagens que uso têm a largura maior que a altura, então o meu suporte terá a largura menor que altura. É já um instrumento; um truque para fugir ao instinto que, por

fazer algo muito mais colorido, mas que elas (as pinturas) fazem o que querem.

“(Entrevistador) – The paintings changed a lot (Richter) -Yes, yes... that’s the thing: they do what they want “
(Belz, 2011: minuto 6)

Tenho a convicção de que o mais importante quando se está a construir uma imagem é ter a atenção necessária para saber dar forma à própria vontade do trabalho, deixando de lado aquilo que estava, à partida, programado. Francis Bacon, ao falar de um dos seus trabalhos mais famosos descreve o processo enquanto uma sucessão de acidentes:

“Well, one of the pictures I did in 1946, the one like a butcher’s shop, came to me as an accident. I was attempting to make a bird alighting on a field. And it may have been bound up in some way with three forms that had gone before, but suddenly the lines that I’d drawn suggested something totally different, and out of this suggestion arose this picture. I had no intention to do this picture; I never thought of it in that way. It was like one continuous accident mounting on top of another.” (Sylvester, 1975: 11)

vezes, me leva a ser demasiado objetivo (e a minha relação com a objetividade é já conhecida).

É altura de lançar um novo olhar à pintura. E aqui entra o orgulho referido na primeira linha deste texto, apercebo-me do terceiro sinal de que hoje será um dia feliz. Alguém me disse, certo dia, que eu sou *Beckettiano*. Não sei se sou, estou a tentar. Mas o terceiro sinal é também o último, o que o torna numa confirmação, ou num sinal que confirma, já que que é a soma dos três que na verdade confirma a felicidade do meu dia. Ao olhar de novo, o meu olhar vai para o desenho, para as palmeiras. Olho para as palmeiras. Agora, não só me apercebo que não sei de onde veio aquela imagem, como também não consigo encontrar no resto do meu trabalho algo parecido. E é isto que, todos os dias, procuro fazer: criar uma imagem que ponha em causa tudo o resto que fiz. Não. Por em causa é muito forte e eu gosto de todas por igual. Criar uma imagem que rompa com uma linha de trabalho. Não quero linhas de trabalho. Quero que isto seja um fluxo constante; que cada pintura questione as que já foram feitas e não que se limite a responder às suas perguntas. Quero que cada uma seja um caminho diferente; que contenha dentro de si todas as possibilidades em aberto; que seja sempre um início e nunca um fim.

E agora, passaram duas horas dê de que cheguei. Isto costuma demorar mais tempo, ainda costumo apanhar a hora de almoço e um bocado da tarde. Outro sinal, embora não sejam precisos mais, de que hoje é um dia feliz. Sentir que o meu trabalho aqui está feito. Está feito.

A meu ver, é quando existe plena consciência deste facto, que o trabalho em execução parece ter vontade própria, que se pode assumir a posição já referida: de que o referente é apenas um ponto de partida – e de que a pintura tomará o seu caminho

Em *Onde jaz o teu Sorriso*, de Pedro Costa, um filme que documenta o processo de remontagem do filme *Sicília* da dupla de realizadores Jean Marie Straub e Daniele Huillet, o casal, em discussões que parecem não ter fim, tenta, de forma recorrente e em conjunto, decidir em que fotograma devem cortar. (Onde deve acabar uma cena e começar outra) O que se encontra em negociação não é onde cada um quer que a cena acabe, mas sim onde pode a cena acabar, porque, como diz Straub, não podem simplesmente cortar onde lhes apetece. As cenas parecem ter uma organização própria. Trata-se então de descobrir o local onde a cena pode ser cortada. É também a isso que Tarkovski se refere em *Esculpir o Tempo*:

“Entretanto, a deliberada junção de tomadas com tensões temporais diferentes não deve ser feita com displicência; ela deve nascer de uma necessidade interior, de um processo orgânico que se processe no material como um todo. No momento em que se viola o processo orgânico das transações, a enfase sobre a montagem (que o diretor deseja ocultar) começa a se impor; ela se expõe à vista, salta aos olhos. Se a velocidade do tempo for reduzida ou acelerada artificialmente, e não em resposta a um desenvolvimento endógeno, se a mudança de ritmo estiver equivocada, o resultado será falso e óbvio”. (Tarkovski, 1998: 150)

Fazer uma cor

Novo dia. De novo no atelier. Entro, pouso a mochila, os óculos, as chaves de casa em cima da mesa. Tiro o casaco que coloco nas costas da cadeira. De uma cadeira. Não na cadeira. Estou apreensivo, tenho estado a evitar olhar para a pintura das palmeiras, tenho-a no campo de visão, lateralmente, onde é só uma mancha de cor acastanhada. Será que sobreviveu à noite, aqui, sozinha, nesta sala grande; fria e escura. Na verdade, pouco ou nada sei sobre o que aqui se passa à noite, não me é permitido. Após a meia-noite apagam-se as luzes e a porta é trancada, para só voltar a ser aberta pela manhã, se alguém a chegar a abrir. O que aqui se passa pela madrugada ninguém sabe, ou não conheço ninguém que saiba. Que tipo de ruídos se ouvirão? Que tipo de luzes? Há ruídos e luzes que só acontecem a altas horas da madrugada. Não sei. Um dia pernoiteo no atelier, junto às minhas pinturas. Imóvel, para não perturbar o estado natural das coisas; para que os ruídos não fiquem tímidos. Por agora a noite não me pertence. É antes dos poetas e daqueles fazem dela o seu dia. O meu dia é ainda o mesmo que o do sol e à noite os meus olhos pedem-me para que os feche. Acedo sempre, cordialmente, a esse pedido. Sei que é uma questão de tempo, pouco, até encarar a pintura de frente. Hoje é o dia em que, sentado numa cadeira, oiço o que tem para me contar e aprendo com ela o que tiver para me ensinar. O dia a seguir a um dia feliz no atelier raramente é um dia feliz. É quase um velório, em que faço o meu luto por todas as pinturas que já morreram; e um batismo, em que assumo o meu papel enquanto progenitor de uma pintura recém-nascida. Tenho, à minha disposição, todas as folhas que ontem não foram pintadas, o que ainda assim é um bom começo.

Quando sinto que o meu trabalho vai correr bem (correr bem não é sinal de um dia feliz), preciso de adicionar algum tipo de dificuldade - "Because the moment you know what to do, you're making just another form of illustration." (Sylvester, 1975: 58). Penso também que essa é uma das razões pelas quais Bacon atira tinta para a pintura em execução – para que algo novo surja do ato de tentar resolver aquela mancha. Como nota Ângelo de Sousa:

"Houve uma altura em que andei a pensar: o (António) Quadros pinta à Quadros, o Rodrigues desenha à Quadros, o Armando desenha à Quadros. Toda a gente naquela altura fazia Quadros. E eu pensava: eu é que não há meio de arranjar um estilo... Mas é tão fácil fazer um estilo! Então, pelo meio, fiz aqueles desenhos das árvores. Em 58, 59 e 61 cheguei à conclusão que não importava o estilo. O que interessava era ver que há um determinado programa intrínseco a isto, por baixo disto e estruturante disto." (Almeida, 2006)

Olho para a pintura, de frente. Agora é apenas uma memória de um dia feliz no atelier, se ontem me parecia longe de mim, durante a noite percorreu vários quilómetros, hoje já nada resta senão um vulto, uma massa informe de cor acastanhada. não muito diferente de quando a vi lateralmente no meu campo de visão. É a diferença entre a alta definição e a qualidade standard de uma televisão. O urso polar que encontrei no café abandonado é-me mais familiar que esta pintura, está associado a uma experiência muito concreta: a de ter entrado, naquele dia e por acidente, naquele café abandonado. Agora sei, com quase todas as certezas, que tudo o que farei no dia de hoje terá em conta esta pintura. Que não serão mais que variações de alguns dos seus elementos e da forma como estão conjugados. “então e se o retângulo fosse de outra cor? E se o fundo fosse tratado de forma diferente?...”

Também é certo que, tendo consciência plena deste facto, continuo a trabalhar desta forma. Porque, grande parte das vezes, não na maior, mas grande parte, consigo encontrar na pintura já feita, um caminho verdadeiramente novo para o meu trabalho, um caminho que tentarei, mais à frente, quebrar, é certo, mas só aí, nesse ciclo interminável, consigo encontrar motivação para continuar à espera.

Começo, Olho para a pintura ainda na parede, não a vou tirar para já. O meu olhar agora é meramente formal e desprovido de quaisquer sentimentalismos, *tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo deste céu (...) tempo para matar e tempo para curar (...)*³¹. Apresso-me então, em primeiro lugar, a misturar cores. Essas cores serão a matéria com que farei os primeiros gestos nas folhas.

Ao escrever este capítulo lembrava-me constantemente da peça *Dias Felizes*, de Beckett. Ocorreu-me que, quando isto acontece, me sinto exatamente como penso sentir-se a personagem da peça – enterrado até à cintura à espera de que algo aconteça – algo que nunca sei se de facto chegará a acontecer – como Richter:

“Of course i constantly despair at my own incapacity of ever accomplishing anything, of painting a valid, true Picture or even of knowing what such a thing ought to look like. But then i always have the hope that, if i preserve, it might one day happen.”
(Richter, 1995: 118)

Mas é essa espera que mantém ativa a vontade de trabalhar, não esperar nada seria tão desastroso como encontrar o que se espera, como refere Ângelo de Sousa:

“Qual é o meu verbo? Esperar. Ocorreu-me agora, nunca pensei nisso, mas é verdade. Passo a vida a esperar e depois nunca acontece nada, graças a deus ou infelizmente” (Ribeiro, 2009)

31 (Eclesiastes in *Sagrada, Bíblia*, 1994: 3691)

(...) *assim que tenho visto que não há coisa melhor do que alegrar-se o homem nas suas obras, porque é essa a sua porção; pois quem o fará voltar para ver o que será depois dele?*”

Geralmente os fundos, que por vezes desaparecem nas camadas que se seguem. Faço uma cor rosa. almagre com branco, gosto muito do rosa do almagre. Hoje, a partir do momento em que acordei que o tempo ameaça chuva. Mal se vê. Tenho de acender as luzes. Odeio ter que acender as luzes de dia, sinto-me num laboratório; numa cave. Não sei se é bom ou mau. Mas o mal e o bem são como a verdade e a mentira. Depressa os critérios que uso para definir um podem ser transpostos para o outro. No final vejo que é tudo uma questão de perspetivas e, sobretudo, do tom que se quer dar à estória. Aplico uniformemente o rosa sobre a folha, até que todo o espaço esteja preenchido. Imediatamente a coisa começa. Uma coisa sugere a outra. Quero agora o mesmo rosa com menos branco. Depressa! Para a imagem não fugir. Quero criar uma sombra sobre o chão rosa da folha. De repente o sol surge por entre as nuvens e eu fico imóvel fitando a cor que acabo de criar. Tudo foi por água abaixo, tudo está diferente e o rosa da folha já não faz sentido. A cor que fiz, por conseguinte, também não serve. Não posso fazer uma sombra com uma cor tão luminosa. Espero então meia hora. Para que o sol se decida se quer ou não ficar, faço uma pausa do cigarro do tipo 2 enquanto mantenho o desejo adormecido.

Um dia infeliz no atelier ou O Medo

Há, apesar de tudo, outra face da moeda. Ou, *nem tudo são rosas*. Hoje estão reunidos todos os fatores que geralmente trazem a angústia para o leito da minha cama. A impossibilidade de dormir quando o sono é tanto. Preocupado. O medo.

Se é verdade que, na maior parte do tempo, tenho uma visão romântica das coisas

“Ele – Não estou nada satisfeito, foi a primeira vez que usei isto

(...)

Fosse o que fosse, a reflexão dele emudeceu-me, sendo ele homem que nunca evita ousar. Aquele pequeno personagem é uma das suas vitórias. Que de tão ameaçador teve Giacometti que vencer?” (Genet, 1999: 26)

Penso que aquilo que é necessário vencer é, como refere Ângelo de Sousa, a criação de um estilo – Criar um estilo será a forma mais confortável de continuar a trabalhar – Recentemente numa conversa, tentava explicar à pessoa que me interpelava as razões que me levam a introduzir constantemente elementos novos nos meus trabalhos – sem refletir demasiado no que então dizia, disse que o fazia para não estar parado, ao que a pessoa me pergunta – *então para ti estar parado é estar sempre a fazer coisas semelhantes?* - é estar sempre a fazer a mesma coisa e saber que vai correr bem. Nada para mim é pior que a ausência de uma luta, como Bacon refere inúmeras vezes, é necessário resolver as coisas, e por isso é necessário (por vezes) criar os problemas, bacon fá-lo com manchas de tinta atiradas ao acaso. E é a isso que penso que Giacometti se refere servindo-se do verbo ousar.

(e quando me vejo forçado, seja porque me obrigam ou apenas porque alguém simpático me pediu, a falar do meu trabalho, faço-o desse ponto de vista romântico, daquele de *um dia feliz no atelier*), hoje, junta-se a uma dor excessiva no ânus, talvez por relação direta de causa-efeito, um dia que nada tem de romântico. Que é o contrário de um dia feliz.

Acordei tarde, já não fui o primeiro cliente da senhora das maçãs. O negócio não anda a correr bem, diz ela, que as pessoas preferem ir aos supermercados muito embora o preço seja mais elevado. E assim levo um quilo de peras quando só pedi maçãs. Há começos de dia aos quais chamo bons começos de dia. A este chamo um mau começo de dia. Caracterizado, para já, pela tal dor excessiva no ânus. Mas para não se pensar que isto é coisa recorrente, para que quem estiver a ler isto não me aconselhar a ir ao médico, digo que não é recorrente. Chego ao atelier com um saco de maçãs que vão diretamente para o cesto. Umhas verdes e outras vermelhas. Mais vermelhas que verdes, e eu justamente gosto mais das verdes. Outro erro. Cheguei tarde. É importante começar já a trabalhar sem distrações. Tento esquecer este terrível início e apresso-me a começar: hoje não quis trazer imagens. Olho para as últimas pinturas que fiz, o que fiz mal? Esse será o primeiro impulso para começar a fazer qualquer coisa. Se fiz alguma coisa mal, então vou tentar fazê-la bem. Neste caso em concreto, que é recente e, portanto, ainda de fácil recordação, o meu olhar vai de encontro a uma pintura de beleza inexistente (nem sequer aquela coisa do belo no feio). Tento perceber o porquê de o achar um mau trabalho, não consigo. A única conclusão a que chego é que aquelas riscas rosa sob aquele fundo azulado me chateiam profundamente. A primeira opção, na maior parte das vezes a mais sensata, é deixar como está; ignorá-la e começar a fazer outra coisa. A segunda opção é fazer um

Mas por vezes é, como já foi dito, necessário algo mais que esse olhar para as pinturas já feitas e tentar solucioná-las, por vezes o trabalho entra num estado de tal forma estéril que a introdução de novos problemas se torna imperativa.

Um bom exemplo no meu trabalho, ou pelo menos aquele que foi mais significativo ao longo do meu percurso no mestrado terá sido a introdução da figuração, com tudo aquilo que isso possibilitou e que ainda se encontra em aberto,

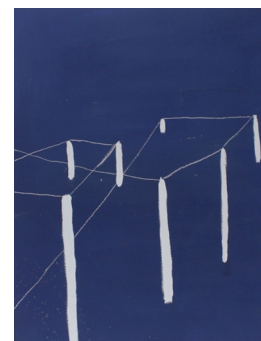


Figura 6



Figura 7

esforço e assumir que ela tem ainda algum potencial a ser descoberto. Hoje, apesar da referida dor, sinto-me aventureiro. Enveredo pela segunda opção, inconsciente de que estaria então a caminhar rumo ao maior erro do dia de hoje. Olhando para trás, devia ter-me apercebido dos sinais. De que algo não estava bem. De que aquele seria um dia triste. O primeiro sinal: Olho para a pintura, procuro o seu suposto potencial escondido, não o encontro. Quando isto acontece (e nem sempre é assim. Por vezes, ao olhar para um desenho muito feio, surge imediatamente uma forte imagem daquilo em que ele se pode tornar), vejo-me novamente numa posição em que posso optar por ir embora e ficar com o que tenho, ou tentar ganhar mais alguma coisa, muito embora já não tenha qualquer tipo de ajuda. Bem. O que tiver de ser assim será, já aqui vim, deu para me divertir, não tenho nada a perder e acredito na justiça divina. Ou, se não me ocorre nada que possa perder, provavelmente nada perderei (outro erro). Então, nesse caso, e como me sinto corajoso, vou encarar que a pintura à minha frente é um fundo e tentar acrescentar-lhe algum elemento que a salve. Para que depois olhe para ela e pense: que fundo tão feio, e, no entanto, faz todo o sentido nesta imagem. Pela minha experiência, e esta é uma das razões que me leva a tomar este tipo de atitude, algumas imagens resultantes deste processo tornaram-se-me extremamente queridas, num sentido semelhante à das palmeiras. Uma vez que neste tipo de ação o meu controlo da imagem resultante é menor, e quanto menor é o meu controlo, se a concentração estiver regulada no nível certo, mais estranha e distante é a imagem que crio

Um fundo azul, muito expressivo, que foi parcialmente apagado por um monte de riscas rosa feitas com a ajuda de fita cola. Um sentimento de náusea invade o meu corpo quando olho para isto. É a tentativa de fazer algo parecido a umas coisas que fiz a semana passada, que faziam uso do mesmo método, a diferença é que nessas

Coloco estes dois trabalhos lado a lado, sendo o da esquerda do início do mestrado e a da direita do final do mesmo – para que sirvam de apoio ao que agora tentarei dizer – e porque acho terem pontos em comum:

Como já referi, a introdução da figura não foi motivada por um interesse pelo tema mas sim para que pudessem surgir novos problemas para resolver. E, antes de continuar, interessa salientar que não vejo qualquer diferença fundamental entre a figuração e a abstração - Ou essa diferença não é o que me motiva. Melhor dizendo: tão depressa faço uso da figuração como não. Como diz Richter, *“Talvez não exista nenhuma diferença entre quadros figurativos e quadros não figurativos (...) são “imagens”, ou seja, independentemente do que representam, fazem-no com o mesmo método: aparentam. Não são o que representam, mas uma aparência do que representam.”* (Richter, 2004: 65) Tendo esta consciência, a de que, como referido anteriormente, o que é representado é apenas o local onde o jogo acontece, e de que isso não é fundamental, aquilo que a introdução da figura possibilitou foi uma consciência diferente dos materiais -

“o que observamos é que a maioria das pessoas agarra o lápis ou qualquer outro instrumento como se fosse escrever. É uma forma possível, mas é apenas uma entre muitas possibilidades, e na maioria das vezes não é a melhor, Não há decerto “a melhor”, mas convém experimentar e verificar como o simples facto de modificar o modo habitual de manusear um instrumento tem a capacidade de modificar a ordem dos gestos privilegiados do nosso corpo e modificar os intervalos de tempo, ou mesmo o tipo de atenção” (Queiroz, 2014)

Então, a introdução da figura foi motivada por esse desejo de aprendizagem técnica – uma forma de me obrigar a procurar novas soluções para colocar as imagens.

Estas duas imagens são disso testemunhas, podem ver-se as diferenças no tratamento da tinta: surgem pela primeira vez transparências e a orientação da pincelada ganha uma função (comparativamente à primeira imagem, onde o fundo é aplicado num só gesto rígido, sem atenção à orientação da pincelada ou à espessura da tinta e os elementos que a ele se sobrepõem, que ignoram um possível valor da linha)

pinturas, nas mais antigas, o fundo foi feito sem ter presente que assim o seria. As riscas vieram para salvar um desenho muito mau, e correu bem. Aqui o fundo foi feito tendo em conta as riscas que a seguir viriam. O que me fez fazê-lo de forma displicente. Pego num lápis azul e, num gesto de censura, desenho uma pirâmide com uma sombra projetada, ignorando totalmente a imagem que está por trás. Segundo erro; segundo sinal: ter ignorado o que estava por trás e não ter pensado numa possível relação com qualquer coisa que fizesse em cima. Nestas alturas, quando a coisa corre bem, é neste gesto que a pintura ganha uma nova vida; que é salva. E depois o que virá a seguir muito dificilmente a voltará a destruir. O terceiro sinal, que é o momento em que me apercebo que a pintura não terá salvação, é o que acima descrevo não ter acontecido. Desenho a tal pirâmide, afasto-me, nada... A mesma náusea, mas desta vez mais forte. Agora não é só uma pintura muito feia, mas sim uma pintura muito feia que tentei salvar. Agora já nem eu tenho salvação: antes poder-me-ia ter salvo dizendo qualquer coisa como: eu preciso de vez em quando de fazer algumas coisas muito feias. Agora tudo o que posso fazer é escondê-la e esperar que nunca ninguém a descubra. Talvez um dia, quando for mais velho, porque ouvi dizer que as pessoas ganham com o tempo um olhar mais assertivo e cuidadoso, talvez um dia a venha a salvar. Por agora sento-me e penso no que vou fazer a seguir, o dia não pode ter acabado, não nestes termos.

Uma boa maneira de me aperceber que é preciso mudar, é quando me apercebo que estou apenas a tentar copiar os meus próprios trabalhos; a tentar repetir o processo que me levou a fazer uma coisa da qual realmente me orgulho. Novamente, duas imagens lado a lado:



Figura 8

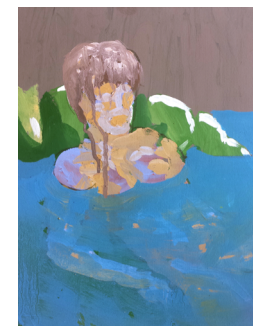


Figura 9

A primeira foi resultado de um gesto que, no fim, apagou partes da imagem e privilegiou outras, a segunda foi uma tentativa de repetir o processo que originou a primeira. Acontece que, uma vez que sabia de antemão que iria tentar repetir esse gesto – descuidei de tal forma a imagem (não há, de todo, a mesma atenção à cor; à figura) que no final, a imagem não podia ser resolvida, perdendo eu toda a vontade de a continuar e deixando-a de lado, no local onde guardo as pinturas que “espero que ninguém veja”

O medo

Assumir que o que aconteceu no espaço de tempo descrito acima foi apenas um treino, não muito diferente da lavagem dos pincéis ou de outra coisa qualquer que não implique o trabalho em si. Tento fazer-me de parvo, sou bom nisso. Tento esquecer que me estou a fazer de parvo. Mais difícil.

Olho para as pinturas que fiz no dia anterior tentando ignorar a pirâmide, muitas delas gritam por ajuda. Finjo que não oiço e apresso-me a ligar o rádio para tentar abafar a sua voz. Que programa estará a dar? O problema com a manhã é que os locutores não se calam. E nas alturas em que ligo o rádio, faço-o porque não quero acrescentar às minhas preocupações a de ter que escolher a música que vou ouvir. Nunca conseguirei perceber o porquê de falarem mais durante a manhã que em outras alturas do dia. Não estão a falar. Por agora serve. Hoje não trouxe imagens. Na verdade, elas não são necessárias à minha sobrevivência.

Ao leitor que agora está, com razão, confundido (no capítulo das pausas enumero a *pausa para ver imagens*, que pode dar um carácter quotidiano ao ato). A diferença entre ver ou não imagens antes de começar a trabalhar não é fundamental. É semelhante à diferença entre masturbar-me com ou sem pornografia. Com pornografia chego lá mais rápido, mas o resultado é exatamente o mesmo. Já vi que olhar para os erros que fiz em pinturas anteriores hoje não me pode ajudar e, contudo, preciso sempre de um pretexto, de algo que me sirva de ponto de partida para começar a fazer. No caso da masturbação é a imaginação. Neste caso, e por consequência das circunstâncias, será a cor. Olho então para todos os pigmentos que tenho à disposição, felizmente comprei uma cor nova que nunca usei, *sombra de oliveira*, é sempre motivo

de felicidade encontrar um pigmento novo, o que será que poderei fazer com ele? Como se comporta com a água? Que cores diferentes poderei fazer? Começo então por aí, fazendo as mais diversas experiências com o pigmento obtendo vários tons, com várias diluições. Desloco-me rapidamente até às folhas em branco e começo a preencher cada uma delas com uma cor diferente. Faço isto muitas vezes quando não tenho qualquer referente e geralmente, ao fazê-lo, as próprias cores sugerem-me formas. Quando isso acontece estou salvo, pois sei que o que farei a seguir entrará num fluxo de perguntas/respostas. Ou seja, a cor faz a pergunta e respondo com um gesto que responde com uma pergunta... (um trabalho acaba quando acabam as perguntas?) Preencho todas as folhas. Agora é necessário que a tinta seque. Normalmente uso este espaço de tempo para salvar pinturas que precisam de ajuda. A exceção confirma a regra. Aproveito e vou à casa de banho. Volto e a tinta secou. Fico imóvel a olhar para as diferentes cores. Não encontro nelas qualquer estímulo. Tudo o que habita o meu pensamento é *sombra de oliveira* e, com o medo de ser demasiado literal (desenhar oliveiras e as suas sombras) fico parado. *Pausa do cigarro tipo 3*, que é o mesmo que o *tipo 2*, mas sem vontade de pintar. Mas porque raio chamaram *sombra de oliveira* a esta cor?

Agora, esgotei todas as possibilidades menos uma. Porque tudo são truques para tentar desbloquear aquilo que me faz fazer, que não sei o que é, mas é. E de todos os truques de que me sirvo, dos quais já enumerei, até à data, todos menos aquele do qual irei falar de seguida, resta-me este, ao qual recorro em momentos de aflição, o truque da manga, da manga porque é o último. O leitor poderá agora questionar-se, tal como eu ao reler o que escrevi, que, se assim é, se nestas alturas trabalhar é um tormento, onde tenho de arranjar truques para lutar contra as folhas em branco, que

Observar pintura é, por vezes, um forte e estimulante pretexto para trabalhar. Recentemente aconteceu-me parar em frente a esta pintura de Goya – *Fabrico de Balas*,



Figura 10

O elemento que, após o primeiro olhar para a pintura, mais tempo me prendeu foi a representação da fogueira – Lembro-me de ficar impressionado com a simplicidade com que Goya a pintou – e obviamente a imagem aqui não é disso evidência – poucas pinceladas de amarelo por cima de algumas a vermelho. Lembrei-me de que era assim que, quando criança, tentava pintar o fogo. Mas aqui, apesar da simplicidade dos meios, as pinceladas são de tal forma certas, cada uma no seu devido lugar, que a fogueira se apresenta naturalmente – é só na aproximação, provocada pela pequena dimensão da pintura, que me apercebo de como a tinta se movimenta na tela – e de como a própria orientação da pincelada dá informações fundamentais sobre o movimento do fogo

sentido faz continuar? Tentarei responder a esta pergunta de uma forma breve e sucinta: certo dia um amigo, ao ver o meu trabalho, perguntou-me: - às vezes *desenhas sem teres vontade de o fazer?* Após uma breve reflexão disse-lhe que sim, ao que ele respondeu: - *não acho isso correto.* É compreensível que, visto de fora, se chegue à conclusão de que trabalhar sem ter vontade é uma falta de respeito para quem está a ver, que leva a sério as coisas que vê quando elas não foram feitas nesses modos. E, assim, não há um diálogo coerente entre os dois intervenientes: O problema está precisamente em que já não consigo precisar quais os trabalhos que fiz com ou sem vontade, deixando assim espaço para a incerteza tomar conta do pensamento. Hoje ter-lhe-ia respondido que, se trabalho sem vontade é porque não posso, por uma questão de orgulho, deixar que as folhas de papel me derrotem. E não só de orgulho se trata, pois se desistisse à primeira deixaria espaço suficiente para que o medo de pintar prevalecesse por tempo indeterminado. Contrariar o medo é a única forma de o derrotar. Tudo o que posso então fazer, para respeito para com o leitor e aquele que vê os meus trabalhos, é dizer que essas pinturas malditas dificilmente serão vistas. E se, por alguma razão, parecer que o que fiz foi feito sem vontade, provavelmente estaremos a falar de cansaço, que é uma matéria de natureza bastante diferente, mais benéfica que o contrário.

Outra desvantagem de trabalhar de manhã: noutra altura do dia, sem nada mais que pudesse fazer, ver-me-ia a depositar as minhas restantes esperanças numa garrafa de vinho. Que por vezes funciona como um atalho. Agora, e como nada me garante que o atalho não esteja congestionado por uma quantidade excessiva de lama, é apenas demasiado arriscado: ficar na mesma sem pinturas e com o resto do meu dia completamente inutilizável pela dor de cabeça que é comum surgir nestas situações.



Figura 11

Só mais tarde me apercebi que esta experiência teria um impacto maior no meu trabalho (apesar das fogueiras que daí em diante tentei pintar) – quando decido fazer uma fogueira no atelier com a intenção de fazer o meu jantar, dou por mim a contemplar o fogo e a rever esta fogueira de Goya – E então acontece algo que até então ignorava, mas que nesta situação se manifestou com maior força – Olhar para o real vendo pintura.

Nada mais há a fazer aqui, pensar na melhor forma de aproveitar o restante tempo até à hora de dormir. Fazer um jantar demorado, arrumar a casa, aspirar o chão, tirar o calcário da máquina do café, lavar coisas que nunca são lavadas: esfregá-las com lixívia. Meter coisas de molho, lavar as cortinas da casa de banho, os cortinados, teias de aranha, reparar coisas que precisem de reparação, desmontar qualquer coisa para ver como funciona, dar um passeio na esperança de encontrar alguma coisa no lixo que me seja útil. Encontro um novo sentido.

Decido ir a pé. Não é comum, costume ir de bicicleta. A pé só vou quando está a chover. Para poder, com uma mão, segurar o guarda-chuva. Volto, de todas as vezes em que isto acontece, a lembrar-me de que ao andar a pé os meus passos marcam o ritmo do qual se servirá o meu pensamento. As coisas revelam-se com mais clareza; acordam. Ou isso ou começo a cantar, que ainda é o melhor cenário. É nestas circunstâncias que surge o medo de que fala este capítulo. Ao andar, o estado de alienação que é costume caracterizar a minha vida desaparece, vejo-me forçado a ter que pensar nas coisas. Não gosto de pensar nas coisas. A minha personalidade fraca faz com que essa atividade seja um verdadeiro tormento. Para que isto não aconteça tenho também vários truques. Que se baseiam sempre em atividades superficiais como muitas das enumeradas acima; o trabalho em atelier; a escrita deste texto. Andar de bicicleta mantém-me atento à estrada, andar a pé deixa espaço para me encontrar comigo. Ainda demoro trinta minutos a chegar a casa. Durante esse tempo não há salvação possível. Começo a difícil tarefa de pensar no que hoje aconteceu no atelier, no que tudo aquilo pode significar. E penso inevitavelmente no futuro. O tormento de ter que pensar é que as coisas são-no sempre em função do futuro, nunca é bom pensar no futuro, aí o carácter absurdo das coisas torna-se realmente absurdo, encontro-me

É já a segunda vez que enumero uma série de tarefas domésticas. Faço-o por ser verdade que é o que faço quando não sei o que mais fazer, mas também porque acredito que isso, o cansaço, é uma porta de entrada para o meu trabalho.

Repetidamente refiro a minha urgência em descarregar todas as imagens que trago comigo para chegar a esse tal estado em que estou, aparentemente, vazio, e onde, ao que parece, surgem as coisas mais estimulantes – é esse estado de esgotamento que me torna mais e mais submisso à vontade do trabalho – capaz de trazer à superfície coisas que normalmente se encontram submersas.

As tarefas domésticas e a descarga de imagens têm a mesma função - a de provocar o cansaço – pode aí entender-se a minha relação com o quotidiano: cansado, não existe muito mais a fazer para além de olhar para as coisas à minha volta.

“ Ele – Devemos pintar exatissimamente o que temos à nossa frente.

Digo que sim. Depois, um silêncio
Ele – Além de ser preciso pintar o quadro” (Genet, 1999: 40)

Como diz Giacometti, é preciso pintar o quadro. O cansaço é uma forma de fazer com que essa se torne a única prioridade – o quotidiano surge porque é aquilo que está mais próximo no momento em que o quadro tem de ser pintado. Seja-o fisicamente ou na memória.

com a inevitabilidade da morte. Surge o medo: quem me garante que amanhã, quando for novamente para o atelier, vou conseguir fazer o que quer que seja? Talvez tenha hoje assistido à morte do meu trabalho. O medo, o pior dos medos é o de ver-me confrontado com a morte do meu trabalho. Aí começam as questões. Há uma mosca que não me dá descanso. Voa em direção aos meus ouvidos e fica por essa zona, tento matá-la e não consigo, tento escrever e não consigo, olho e são duas moscas, várias moscas, de onde vêm não sei. Mato-as e passados dez minutos aparece outra, e outra, e outra, mato-as todas, vou matando, alterno a escrita deste texto com a morte das moscas, tento continuar. Depressa as questões deixam de o ser para serem afirmações: o meu trabalho está morto, não conseguirei fazer mais nada a partir do dia de hoje. E o que quer isso dizer acerca do trabalho que já está feito? Se, de um dia para o outro, tudo acabou, significa que o que estava a fazer foi um golpe de sorte. E estas coisas notam-se, quem está a ver saberá que assim foi. Irá existir um vazio no espaço reservado ao conteúdo. Tudo então não passa de um exercício técnico sem qualquer interesse para alguém além de mim. Nem para mim. Lamento profundamente a desilusão. Sempre acreditei que tudo se consegue com trabalho, *esforça-te e vais ser bom naquilo que fazes, mas não te fiques por aí, ser o melhor não é assim tão difícil* (Mãe). Acreditei nessas palavras. Mas também acredito que, se não há inteligência, não há trabalho que me salve. E nada me garante que não seja burro. A inteligência é medida por relação com o outro, e olhando para pessoas relacionadas com as coisas com as quais me tento relacionar, o medo intensifica-se. Há gente inteligente, muito, e que além disso detêm conhecimentos sobre as coisas; conseguem numa conversa ter convicções fortes e defende-las com factos. O jovem Godard com pouco mais que a minha idade fala abertamente com o velho Lang, sem qualquer tipo de medo ou pudor

Pomar demonstra bem isso quando tenta lembrar-se da razão pela qual pintou um tigre e um guarda-chuva:

“Como as putas e os restaurantes Mac Donald, as minhas imagens estão na rua. Mais uma vez, o que no atelier parece incongruente, nada mais faz do que retomar o folclore miúdo do domínio público. O acasalamento da fera e do guarda-chuva, acabo eu de o notar no cartaz de um banco, e já me ró a suspeita de o ter visto antes —o que é muito provável, visto que este banco não fica longe da minha casa, num sitio onde passo muitas vezes. O cartaz apresentava a caricatura de um felino oferecendo à arraia-miúda a protecção de um guarda-chuva.” (Pomar, 1986: 10)

discutem, de igual para igual (Godard, 1967). Vejo-me no lugar do Godard apenas a acenar com a cabeça de modo afirmativo dizendo pouco mais que *hmm hmm*. As poucas convicções que me restam começam a ser enfraquecidas. O medo de nunca mais voltar a pintar torna-se mais e mais forte a cada minuto que passa. E agora sim, o Leitor terá ao seu dispor todos os factos sobre as características que trazem a angústia para o leito da minha cama. A impossibilidade de dormir quando o sono é tanto, preocupado, com medo.

Novamente, a dúvida. Se falo assim, se generalizo as coisas desta forma. Se um dia infeliz no atelier é uma coisa que se repete. E embora não o diga frontalmente, é esse, tem sido, o tom do meu discurso: de que houveram vários dias infelizes no atelier, que o medo de não voltar a pintar foi igualmente forte de todas essas vezes. Que sim, já por várias vezes pensei não ser capaz de voltar a fazer o que quer que fosse (ou de só fazer merda). E que isso foi, evidentemente, ultrapassado de todas essas vezes, caso contrário estas palavras não existiriam agrupadas desta forma. A racionalidade raramente tem mão neste tipo de situação. Todas as noites, quando estou na cama à espera de adormecer, sou invadido por uma forte certeza: a de que não vou acordar no dia seguinte. E a certeza não é uma figura de estilo (ainda que tenha estado, até onde a minha memória chega, a acordar todos os dias).

Reparo agora que alguém, com certeza cheio de boas intenções, decidiu reunir as músicas do John Coltrane que achou serem românticas (ou acerca de amor?) numa coleção, álbum, à qual intitulou *John Coltrane For Lovers*.

Chego a casa. O que resta do meu dia, será passado a contactar com outros artistas. Quero saber como dão eles a volta a situações como esta. Encontro, completamente por acaso, uma série de documentários sobre compositores americanos

(Greenaway, 1983). A primeira será a Meredith Monk. Gosto dela, mas nunca ouvi o que diz sobre si mesma. Tão pouco sei o que a faz fazer. Ou o que pensa que a faz fazer. Ou a estória que inventa sobre a matéria. Tenho noção que na maior parte dos casos aquilo que um artista diz sobre o seu trabalho é uma aldrabice. Por isso o meu interesse é perceber que plano engendram face a ter que explicar alguma coisa. Não conhecia o trabalho dela, só as musicas, algumas, que chegam até mim através do filtro da arte contemporânea. Este filme remove esse filtro e o encontro torna-se prazeroso. Vejo o *Turtle Dreams* (Monk, 1983) por duas vezes consecutivas: enquanto cozinho e enquanto como o que cozinhei. Começa então o cenário a compor-se: oiço o que diz sobre o humor. Qualquer coisa como: O humor é a matéria sobre a qual tenho mais dificuldade a falar, no entanto ele aparece sempre e não consigo conceber qualquer trabalho sem ele. E eu, que andei durante todo este tempo enganado, pensado que estava então a ter um prazer proibido porque não compreendia plenamente aquilo que estava a ouvir, e apenas retirava daquilo aquilo que conseguia compreender que, em última análise, seria uma compreensão superficial da coisa. Por estas (e por outras) nunca disse a ninguém que gostava dela. Ouvia as suas músicas na privacidade do meu lar, rindo baixinho para ninguém ouvir. Com a maior parte dos autores de quem gosto aconteceu este fenómeno, o Beckett é aquele por quem nutro mais carinho, sobre o qual não quero falar muito exatamente por esse motivo. Certo dia, no meu segundo ano da licenciatura, decido fazer um trabalho escrito acerca dele. Logo fui advertido para o facto de Beckett ser um autor muito complexo, do qual não poderia ter uma compreensão plena. Assim, numa nota introdutória, expliquei isso mesmo, que iria falar sobre o trabalho do Beckett mas só até onde as minhas capacidades o permitissem, que é a mesma coisa que dizer outra coisa. Rigorosamente. Sem querer deitar lenha

Mas esta dúvida, este medo de não conseguir voltar a trabalhar, encobre uma dúvida maior, que se manifesta com mais força em *dias infelizes* – porque pintar? E já que pintar é tão difícil, que sentido faz essa batalha?

“Ver, e encontrar prazer em ver arte é a melhor forma de retirar o sentido a estas questões, “é preciso acreditar no que se faz, é preciso estar comprometido interiormente para fazer pintura. (...) Contudo, quando se é alheio a essa paixão, nada mais há a fazer. Nesse caso, é preferível manter-se afastado. Porque, fundamentalmente, a pintura é uma perfeita idiotice.” (Richter, 2004: 35)

É então natural que, nas alturas em que o prazer de pintar parece de súbito deixar de existir, e à falta de uma resposta lógica, essa atividade não pareça ter qualquer sentido – Contudo, basta o refúgio num bom trabalho, num bom autor – para que a própria questão – porque pintar? – se torne ela própria sem sentido – enquanto houver prazer em ver e fazer pintura ou, como descreve Proust (neste caso, a leitura), enquanto ela “for nossa iniciadora com chaves mágicas que nos abrem no fundo de nós próprios a porta das moradas onde não saberíamos entrar, tem um papel saudável na nossa vida” (Proust, 1989: 59)

para a fogueira, o meu olhar sobre as coisas (e penso, o olhar de qualquer artista) não é, nem pode ser, Histórico. Posso dar-me ao prazer de dizer que não gosto de Mozart. E eu tento cultivar esse prazer. Não seduzo ninguém mas mantenho a minha integridade. Começa a compor-se o meu dia, e aquilo a que me propus fazer na evidência de não ter feito nada de importante. O próximo é o John Cage, também na mesma série de documentários. Sobre ele não pode haver muito a dizer, o encontro foi mais intenso. E não gosto de falar das coisas de cabeça quente. Se a Meredith chegou a mim vista através de um filtro, o John chegou ofuscado. Qualquer coisa nele despertou o que procurava – Começo a ver compulsivamente tudo o que consigo encontrar sobre ele, cada vez mais com a sensação de que o seu discurso se torna mais claro. E então tudo surge como um todo: os desenhos, as palestras, os escritos, as performances, os cogumelos, os jogos de xadrez, este documentário. Vejo, continuo, vejo tudo o que encontro até chegar aquela sensação: de sentir que ele me tira palavras da boca. E por fim encontro a *palestra sobre o nada* e a sua fórmula “I have nothing to say and I’m saying it” (Cage, 1967: 109). Ao ler estas palavras sinto inveja. Invejo-o. Quero ser melhor que ele

Outra vez, desta vez de outra forma

Voltar ao atelier, com vontade, uma vontade abstrata, querer ser melhor que alguém não me diz milagrosamente o que fazer. O reencontro é sempre difícil. Reencontro-me com as superfícies monocromáticas que deixei ontem. Assustadoras, olham para mim como monstros num qualquer conto infantil. Sinto que se chegar perto delas, se por

O que quero dizer com isto, o meu olhar não pode ser histórico, não é mais que dizer que a linearidade da História não tem qualquer relevância quando se está em frente a um objeto artístico – a frase de Richter, “para mim a arte é sempre contemporânea” (Richter, 1995: 75), quer dizer isso mesmo: que os encontros que tem com objetos artísticos atravessam o tempo (e que o que importa é apenas o objeto). Assim, a arte não se apresenta como uma sucessão linear de acontecimentos, “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (Benjamin, 1987: 225). Apresenta-se antes como uma rede.

acaso perturbar o seu sono, será tudo uma continuação de um dia triste no atelier: dois dias tristes no atelier, três, quatro, uma semana triste no atelier, uma vida triste sem atelier. Hoje, com mais margem de erro, não me dou ao luxo de não trazer imagens. Não quero voltar a passar pelo mesmo e, acima de tudo, anseio vencer o medo. Corto várias folhas ao meio, depois corto esses meios ao meio, e ainda o meio dos meios ao meio. Fico com uns pedaços de folha muito pequeninos que vou usar para começar a esboçar algumas estruturas. Os esqueletos das pinturas que depois tentarei preencher. Tenho de me vingar do Cage, e de outros que me dão igual raiva, não os posso deixar serem melhores que eu. Qualquer dia escrevo um livro de *autoajuda*. Mas hoje não. As imagens que trago foram-no a pensar nisso, na estrutura: na organização dos elementos no espaço, na composição. Trago também umas músicas que quero ouvir com atenção, não vá o locutor pôr-se a falar ou a declamar poesia, às vezes acontece: começar um trio para piano do Schubert e a meio, de forma totalmente inesperada, um tipo brasileiro começa a declamar um poema. Começo então a tarefa de desenhar a partir das imagens, preencho todos os pedacinhos de papel, cada um com um desenho diferente. A presença das pinturas por trás de mim incomoda-me, sinto-me numa daquelas apresentações de trabalhos no secundário em que sabia que, a qualquer momento, poderia ser chamado à frente, a cada minuto que passa fico mais e mais nervoso. Tendo os desenhos feitos, vou escolher um número deles que seja igual às folhas que tenho preparadas. Escolho aqueles que mais possibilidades parecem conter. Como um mergulho na água do mar, dói menos se mergulhar rapidamente de corpo inteiro. Sem tempo para misturar novas cores, portanto. Colo os desenhos ao lado das folhas e, num gesto rápido, pego nos pincéis ainda mergulhados em tintas que fiz ontem e começo a desenhar nas folhas olhando para os desenhos. Quase de olhos

fechados, tento acompanhar o ritmo rápido exigido pela situação, o tempo que decorre aqui não o sei precisar, mas penso ser pouco. Continuo. À medida que o tempo passa, vou conquistando pequenas liberdades, a primeira é poder dar-me ao luxo de misturar algumas cores. A segunda é poder afastar-me para olhar para o que fiz. Porém, que não se pense que entro aqui numa espécie de transe, cada minuto é uma vitória, uma dádiva, continuar é doloroso. Menos, à medida que o tempo passa. Por fim, tenho todas as folhas preenchidas com alguma coisa. O que interessa é fazer alguma coisa que destrua o medo. Afasto-me, sento-me na cadeira, olho para o que fiz. Tenho todas as folhas preenchidas com desenhos muito maus. E que alívio isso é. Faço mais uns desenhos nos pedacinhos de papel e o tempo parece voar: chego à hora de almoço, com a impressão que hoje será um dia longo. Uma batalha.

O almoço é rápido, o tempo quase exato da secagem da tinta. Sento-me em frente às quase-pinturas. O medo desapareceu, o seu olhar já não é feroz mas sim tosco; inocente e perdido. Olham para mim como alguém que se viu, de repente, num ambiente estranho. Como num jantar de família, a parte rica. Nunca vou perceber qual é, de facto, a posição que devo dar aos talheres quando acabo de comer. A luta não acabou, mas sim, o pior já passou: o medo. Agora o principal objetivo é retirar benefícios da fragilidade daqueles desenhos. Já almocei, já posso beber. Assim será. Quantas páginas tem um livro? Um olhar atento às quase-pinturas dá-me vontade de fazer coisas. Quando quero começar, a forma mais simples de o fazer é começar a adicionar camadas com a simples função de esconder ou apagar algumas zonas do desenho. Começo pelo que está mais à esquerda, para existir uma espécie de construção frásica à medida que vou trabalhando, da esquerda para a direita. O desenho existente é de um mau gosto extremo, como todos os outros. Tosco, feito à

pressa. Um fundo verde, *sombra de oliveira*, uma linha horizontal que sugere suavemente uma paisagem, separa o verde, em baixo, de um verde azulado, em cima. Uma pincelada oblíqua, de um cinza muito claro, sai do centro até ao limite inferior da folha, aumenta de espessura criando um espaço. Rapidamente um dos desenhos que está na mesa diz-me o que fazer. Ponho um pedaço de fita-cola a cobrir o limite direito da linha oblíqua cinza e, com gestos rápidos, desenho duas formas que parecem batatas, de um verde mais vivo que o do chão, uma de um tom mais escuro que outra, uma mais próxima que outra, respeitando a perspetiva. Tiro a fita-cola e sinto-me a desembrulhar um presente. As batatas parecem estar ao nível da pincelada oblíqua, que agora se assemelha a um caminho e, no entanto, parecem entrar por detrás dele. Estou entusiasmado. Agora falta dar um tratamento a este fundo terrível. Pego num verde muito vivo e aplico-o em toda a superfície da pintura, com alguma transparência. Vejo-a a secar, seca rápido. Ficou bem, como a imaginei. Consigo finalmente abrir uma porta para o meu trabalho. Entro neste processo de subtração. Vou tirando ou resolvendo tudo aquilo que acho estar mal. Desta vez parece resultar. O fundo continua a ter muita presença. Preciso, de alguma forma, de reduzir a área do fundo para que o assunto (as batatas no passeio) sobreviva. Recorto um círculo em papel que colo na zona onde acontecem as batatas. Pego num cinza que uso para cobrir toda a área da folha. Espero que seque. Desembrulho o presente novamente. É isto que quero, mas de outra forma. Volto a recortar um círculo do mesmo diâmetro e volto a colar na zona onde está a abertura, desta vez um pouco mais para a direita. Para que o orifício pareça ter volume, uma janela. Faço um cinza muito muito escuro ao qual junto um pouco de azul. Volto a cobrir a folha, volto a desembrulhar. Afasto-me. Hoje será um dia feliz. Fico embriagado, continuo o mesmo processo para as restantes pinturas. Falo

com elas, vou respondendo às suas perguntas, tentando ajudá-las nos seus problemas. Apagar; cobrir; destruir; descobrir. A noite anseia em aparecer.

Três episódios que têm tudo a ver uns com os outros:

Proteções contra o mundo; uma conversa que reativa o medo, de outra forma, outro medo; uma aula que, de uma forma simples, responde às minhas inquietações

Uma introdução. Estou por dentro do que faço. Estar por dentro do que faço impossibilita que esteja de fora, ainda que por breves minutos³². Só consigo pensar acerca das imagens que crio quando passa algum tempo desde a sua criação. Ao estar por dentro das coisas consigo falar de assuntos como os deste texto. Assuntos do fazer, da prática, do atelier. Isso é tudo o que conheço. Uma vez ou outra, alguém de fora fala comigo, dessas vezes, apenas em algumas sou levado, obrigado, a pensar em assuntos exteriores à prática, assuntos sobre os quais nunca pensaria a não ser que a isso me obrigassem. Na maior parte dessas vezes, aquilo em que penso é prejudicial ao trabalho que estou a fazer no atelier. Levando assim à formação de um outro tipo de medo, até então adormecido. Mais forte e depressivo.

Começa com a seguinte imagem:

³² Contudo, tenho conhecimento de que vários artistas que admiro o conseguem fazer.

Aluno: *às vezes penso se haverá espaço para um Van Gogh no mundo contemporâneo*

Professor (a) (sorrindo): *Não há*

Mas não começa nada assim. Nem lá perto. Isto é. respeitando alguma lógica de leitura, que não é a do pensamento. Na memória, é desta forma que surgem os acontecimentos, por esta ordem. Mas se quiser contar o que se passou. E quero. Terei de arranjar outra forma de o fazer. As coisas surgem em função da minha memória. Encontrar uma forma de expor a situação a alguém que não a tem. Tento. Agora. Estou a tentar. Penso estar a tentar.

Primeiro dia. Desencadeamento de uma série de acontecimentos que falam uns com os outros. A coisa vai lá mais para trás, mas aí a minha memória já não chega de forma objetiva. Ser objetivo. Vou tentar. A coisa vem lá mais de trás, mas não objetivamente. começo: é comum dizerem-me que tenho boas intenções, (é comum dizerem-me que sou bem-intencionado). Nesse dia tive-as em demasia. Fazia planos, já há algum tempo, de reunir uma série de pessoas que conheço e que não se conhecem entre si. Porque acho que têm coisas em comum e vão gostar da companhia uns dos outros. Esquecido da minha relação com elas, que é de uma natureza muito diferente da relação que agora estão a construir umas com as outras. Atrapalho-me. Frágil. Desarticulado. As minhas fracas convicções tornam o ato de falar sobre isto um tanto doloroso. É, contudo, uma dor que suporto sem muito desconforto. Por isso, e porque a minha vontade incide sobre a história que agora me proponho a contar, continuarei.

Dizia: hoje é o dia em que faço o que me propus a fazer. Os dedos deslizam para o telemóvel, ligo à primeira pessoa. Espero que possam todos vir. À segunda, terceira, quarta, quinta. Está feito. Hora, local, vinho. Tudo combinado. Uma rapariga adolescente senta-se à minha frente no comboio. Está a mexer no telemóvel. Pela rapidez com que mexe os dedos tudo indica que esteja a escrever uma mensagem. Olho para a sua face e a expressão é de felicidade. *Ser apaixonado*. Um dos grandes temas desta palestra.

Estou entusiasmando, Gosto das pessoas, quero partilhá-las. Sem enganar: isto é, acima de tudo, um ato egoísta. Mas logo eu, que tenho um bom poder de antecipação, que não arrisco. Odeio arriscar. E se é certo que penso nas coisas em função do futuro, não no meu trabalho, mas nas coisas mundanas, também é certo que tenho uma grande inabilidade para ver o óbvio. Aquilo que podia correr mal, vejo-o agora, era tão óbvio que entrou por esse lado. Escapando assim essa informação ao guarda do bom senso. Novo começo. A mesa está posta, começa a conversa. Não tenho muito gosto em conversar acerca de coisas que vão para além de banalidades. O meu gosto pela banalidade, hoje, apunhala-me pelas costas. Se a conversa se mantiver por receitas de culinária tudo bem. Reformular. Interessa-me a utilidade das coisas. As restantes conversas são por mim rejeitadas. O leitor já deve ter deduzido que, se falo disto desta forma faço-o porque provavelmente a conversa em questão teve o carácter ao qual me oponho. O primeiro sinal: falar de arte. Em princípio não tenho qualquer tipo de objeção a falar-se de arte, a minha objeção começa quando isso é feito sob um ponto de vista Histórico. A esse nível, a minha falta de cultura é tremenda. O que impossibilita que, desde logo, possa participar na conversa. Estou cansado, quero ir dormir. Sou anfitrião, não me fica nada bem. De qualquer forma podia fazê-lo sem que ninguém desse conta.

Sobre aquilo que falaram durante aquelas quatro ou cinco horas é impossível recordar. Sei o que disse acima, e que o resto foi uma competição de conhecimentos. Agora. Que não se pense que desprezo os intervenientes da conversa por isso. Sei, por diversas razões, que o seu interesse é, antes de tudo, sensível. Mas não faço parte desta competição, só abri a boca por duas ou três vezes para dizer merda arrependendo-me logo a seguir. Perdi. Não foi uma escolha. Embora a falta de conhecimentos para esta conversa seja uma escolha deliberada. Sei isso agora. Não na altura. Na altura senti-me muito mal. Corro o risco de usar este texto para fazer queixas. E de fazer o leitor assumir que não tive a coragem de demonstrar o meu desagrado frontalmente. Talvez assim seja. Errado será pensar que uma coisa é melhor que outra. O assunto importante está exposto. Não interessa dar demasiados pormenores, nunca se sabe quem está a ler o que escrevo e ao dar mais pormenores é mais provável que alguma das pessoas presentes na história se veja retratada. Cautela. Dormir. Eis uma das coisas que mais prazer me dão fazer. A outra é o café. E são apenas duas. As mais importantes. Dormir e beber café são ambos uma salvação. O café, três vezes ao dia, no fim de cada uma das três principais refeições. O seu papel principal é dar-me motivação para acordar de manhã. Quantas vezes acordei mais cedo na ânsia de um café! Dormir é o inverso. Sei que, aconteça o que acontecer, à noite vou dormir. Tirem-me uma hora que seja de sono e, a não sei que seja por café, tenho o mau humor imposto sobre as minhas atividades desse dia. Acordo. A recordação da noite anterior está adormecida pelo ter que acordar e ir para as aulas. Hoje tenho aulas. Chego à escola e afinal sou dispensado da aula para assistir a uma defesa de tese de uma colega. Vou para o atelier ignorando o que se então nascia dentro de mim. Mais um dia de atelier. Todos os dias dar graças por me permitir a tal luxo. Por mais tempo

livre que tenha ele nunca é suficiente para a vontade de trabalhar. Isso é bom, enquanto assim for não me posso queixar. Cena gay na novela da TVI. Por momentos senti não estar aqui. A rotina tem o dom de tornar certas coisas invisíveis. Começo o ritual. Algo aqui não está bem. Olho para as pinturas feitas, ainda na parede, e assola-me uma enorme tristeza. É então que começo a pensar. Só agora o tempo o permitiu. Faço, inconscientemente, um exercício: E se agora, por alguma circunstância, me visse forçado a ter que inventar uma estória acerca do meu trabalho que o validasse na produção contemporânea?

Ponto número 1) segundo reza a lenda, terei que o fazer. 2) tem que existir uma abordagem histórica acerca da pintura 3) tenho que justificar o que faço no tempo linear, histórico. 4) justificar coisas práticas como as dimensões, as tintas usadas... (essa justificação não pode ser simples). Chego então à conclusão que não sei organizar um discurso acerca do meu trabalho. Isso é, em certa medida, bom. Enquanto aqui estou a pintar sem distrações. Mas a preocupação não era essa. Depressa deixo que esse exercício me afete ao ponto de perder as minhas convicções. Que sei eu acerca daquilo que faço? Vêm à cabeça artistas que falam sobre o seu trabalho de uma forma interessante. Que para além disso se mostram detentoras de conhecimento acerca da área onde se inscrevem. Olho para as pinturas e entendo a minha tristeza. Não sei o que estou a fazer. É tudo um tiro no escuro, a tentativa de um golpe de sorte. Deste modo, aquilo que tenho à minha frente foi feito sem consciência. Frágil. Fala-se, dentro da sala, e eu oiço. Fala-se de uma defesa de tese que aconteceu hoje, a tal que eu não quis ver, e da falha da aluna. Não ter conseguido defender o seu trabalho. Também eu não conseguiria fazê-lo caso me colocassem perguntas que não consigo compreender. Penso nisto enquanto pinto e é doloroso. O que estou a fazer?

Que verde é este? De súbito, tenho uma visita. Um amigo entra no meu atelier e paro de trabalhar, com essa desculpa. Tudo o que preciso é de alguém com quem falar acerca disto. Talvez no fim me reconforte. Explico tudo o que se passa. O meu maior problema não é saber se tenho ou não consciência do que faço, tenho presente que isso não é, de todo, essencial. Mas será que dessa forma sobreviverei? O Van Gogh. Sempre que se fala disto lá vem ele. Ele sobreviveu durante algum tempo. O suficiente para ter feito o que fez. Tenho vinte e dois anos, o meu trabalho tem três, e estar na escola não é estar no mundo. A ideia de não sobreviver deixa-me inquieto. Questiono o valor das coisas. A princípio estou convicto de que o valor não é universal. Depois as coisas complicam-se. Deriva tudo da conversa de ontem: toda a gente tinha o que acho serem ferramentas para se conseguirem defender. Essas defesas não as tenho e o momento em que terei de sair para o mundo aproxima-se. A entrada na vida adulta. O meu amigo tenta, em vão, reconfortar-me. E eu gosto disso mas arranjo resposta para tudo. Preciso que me calem. Isso só irá acontecer mais tarde. A caminho de casa. Quando a cabeça arrefecer. Por agora, olho as minhas pinturas com repulsa. Cinco anos da minha vida desperdiçados a *aprender a ser artista*. Mais valia ter ido para arquitetura como me tinha proposto desde o início. Mais tarde vou passear para o Pingo Doce, passear no *Pingo Doce* é ver o por do sol. Por vezes a alienação é tanta que fico parado a olhar para a senhora da caixa. São cinco euros e sessenta e oito cêntimos repetidamente até que me dou conta que está a falar comigo. Haverá espaço para mim no mundo?

Conclusão

Por regra, uma dissertação de mestrado deve ter uma conclusão, mesmo se a sua natureza é 'dissertar'. Como acontece com a palavra 'Fim', nos filmes antigos. Mas aquilo que ela poderia realmente dizer está espalhado por todo o texto, aos bocados. No resumo, na introdução, no texto central, nas notas. São fragmentos tão dispersos e incompletos que não admitem sequer uma recuperação, uma colagem estratégica. Talvez o problema esteja no próprio assunto, a *atenção*. Porque a verdade é que não há remate para a questão da atenção, especialmente se considerada como aqui propomos. Ela é por natureza uma coisa que, quando bem sucedida, em vez de encerrar, abre vezes sem conta. Mesmo quando falha. Sobretudo quando falha. É como diz Samuel Beckett, em *Worstward Ho* (Beckett, 1983: 7), "Ever tried. Ever failed. No matter. Try Again. Fail again. Fail better." O que se pode concluir sobre a atenção (e particularmente essa que as pausas testemunham e propiciam no trabalho artístico) é que ela se pode, desejavelmente, constituir como uma fuga à conclusão, abrindo sempre a possibilidade de mais dias felizes.

Índice de imagens

Figura 1 - Senhora das maçãs em Porta-te Bem Rapaz de Rebeca (do Album Voltar a Viver, 2011)

20



Figura 2 - Sem Título, 2015. 30 x 25 cm. Acrílico Sobre Papel

Figura 3 - Sem Título, 2015. 30 x 25 cm. Acrílico Sobre Papel

23



Figura 4 - Edouard Manet, Molho de Espargos, 1880. Óleo sobre tela. 46 x 55 cm. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.
Crédito da imagem: Rheinisches Bildarchiv Köln



Figura 5 - Edouard Manet, *Espargo*, 1880. Óleo sobre tela. 16,5 x 21,5 cm. Musée d'Orsay.
Crédito da imagem: © Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt



Figura 6 - Sem Título, 2015. 50 x 39 cm. Acrílico Sobre Papel



Figura 7 - Sem Título, 2015. 40 x 37 cm. Acrílico Sobre Papel

Figura 8 - Sem Título, 2015. 40 x 37 cm. Acrílico Sobre Papel

36



Figura 9 - Sem Título, 2015. 40 x 30 cm. Acrílico Sobre Papel

40



Figura 10 - Francisco de Goya, Fabrico de Balas, 1810-14, 33,1 x 51,5 cm, Óleo sobre madeira, Palacio de la Zarzuela, Madrid. Crédito da imagem: © Patrimonio Nacional

42

Figura 11 - Francisco de Goya, Fabrico de Balas (detalhe), 1810-14, 33,1 x 51,5 cm, Óleo sobre madeira, Palacio de la Zarzuela, Madrid. Crédito da imagem: © Patrimonio Nacional

43

Bibliografia

- Almeida, B. P. (2006) “Chego a outras coisas”, Ângelo de Sousa entrevistado por Bernardo Pinto de Almeida. Revista UPORTO nº 20
- Bataille, G. (1955). Manet: Biographical and Critical Study (Vol. 14). Skira.
- Bataille, G. (1988). O erotismo. Antígona.
- Beckett, S. (1991). Malone dies. Grove Press.
- Beckett, S. (2009). Molloy. Faber & Faber.
- Beckett, S. (2012). The unnamable. Faber & Faber.
- Beckett, S (1983). Worstward Ho. Grove Press
- Belz, Corinna (2011). Gerhard Richter - Painting. Zero One Film [vídeo].
- Benjamin, W. (1987). Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Brasiliense.
- Brassaï, & Picasso, P. (1999). Conversations with Picasso. University of Chicago Press
- Cage, J. (1981). Empty words: writings' 73-'78. Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1967). Silence: lectures and writing. Wesleyan University Press.
- Costa, P. (2011) Onde jaz o teu sorriso?. AMIP, Contracosta Produções, INA. [Vídeo].

Crary, J. (1999). *Suspensions of perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. MIT Press

Deleuze, G. (1989). *O abecedário de Gilles Deleuze*. Brasília: TV Escola. [Vídeo].

Deleuze, G. (2010). *Sobre o teatro: Um manifesto de menos/O esgotado*. Zahar.

Freud, Sigmund. (1912). *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud vol. 12.

Genet, J., (1999). *O estúdio de Alberto Giacometti*. Assírio e Alvim

Godard, J. L. (1967). *The dinosaur and the baby: a conversation between Jean-Luc Godard and Fritz Lang*. Criterion Collection [vídeo].

Greenaway, P. (1983). *Four American Composers*. Mystic Fire Video. [Vídeo].

Molder, M. F. (1999). *Matérias sensíveis. Relógio d'Água*

Monk, M. (1983). *Turtle dreams*. ECM. [Vídeo].

Pomar, J. (1986). *Da cegueira dos pintores*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Proust, M. (1989). *A Raça Maldita*. Hiena Editora

Queiroz, J. (2014) *Do exercício do desenho e da disposição para ele: Conferência na Faculdade de Belas Artes de Lisboa*. Julho de 2014

Ribeiro, A. M. (2009) *Angelo de Sousa: viver, esperar, talvez pintar*. Jornal Público

Richter, G., Obrist, H. U., & D'offay, A. (1995). *The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993*. Thames and Hudson

Richter, G. (2004). Uma Coleção Privada. Museu do Chiado. [Catálogo].

Sagrada, Bíblia. (1994). "Almeida Corrigida, Fiel (ACF) ". SP: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil

Sylvester, D. (1975). Interviews with Francis Bacon. Thames and Hudson.

Tarkovski, A. A. (1998). Esculpir o tempo. M. Fontes.

Weil, S. (1951). Waiting for God. Harper & Row

