

UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES

CURA DORES NA ARTE?
DOS MEANDROS PSICOLÓGICOS AO CAOS CRIATIVO

Dissertação de Tese de Mestrado em Estudos Artísticos
2º Ciclo
apresentada por
ANA CLÁUDIA GOMES FERREIRA FONSECA GONÇALVES

orientada pelo Professor Doutor
DINIZ CAYOLLA RIBEIRO

PORTO – NOVEMBRO 2015

Vertigem

depois do teu voo sobre as estrelas
aprendi a saber perdê-las
nessa luz que se reparte
sem que eu possa resgatar-te
da saudade

depois do teu voo sobre as águas
juntei a elas minhas mágoas
que desaguam em qualquer parte
onde eu possa recordar-te
com saudade

depois do teu voo sobre a noite
ela caiu sobre mim como um açoite
que foi a dor de amar-te
e perder-te e reencontrar-te
mas apenas nessa parte incerta
que é a saudade

depois do teu voo sobre a morte
ficou-me a vertigem, o desnorte
como se eu ainda pudesse segurar-te.

A Deus, André, até sempre.

Ana Cláudia Gonçalves, 2015

Depois de uma breve passagem pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no curso de Escultura, é com enorme honra que regresso a esta casa volvidos mais de 10 anos, para terminar o meu percurso académico.

Este percurso fez-se de dedicação, entusiasmo, por vezes desalento e alguma falta de confiança. No entanto, a superação e a perseverança determinaram o alcance dos objetivos delineados e a concretização das melhores expectativas.

Agradeço antes de mais ao meu orientador, Professor Doutor Diniz Cayolla Ribeiro, pelo apoio incansável, por toda a disponibilidade e rigor académico e científico com que orientou a minha investigação e todo o trabalho de redação da dissertação de tese.

Agradeço ainda aos restantes Professores que contribuíram para a minha formação enquanto estudante do Mestrado em Estudos Artísticos, em especial à Professora Doutora Lúcia Almeida Matos, ao Professor Doutor João Sousa Cardoso, ao Professor Doutor Hélder Gomes e ao Professor Doutor Pedro Góis.

Agradeço a todos os que colaboraram no meu processo de investigação respondendo à minha entrevista: André Silva, Bruno Monteiro, Cristina Regadas, José Pereira, Luís Fortunato Lima, Susana Lima e Tânia Rocha.

Agradeço a todos os meus colegas de mestrado que se foram tornando belas amigas: Juliana Ferreira, Francisca Sobral, Ana Sousa, Alexandra Inocêncio, David Silva, Ana Carolina Frota, Suzana Corrêa, Patrícia do Vale, Rita Breda, sem vocês este caminho seria menos alegre e mais árduo.

Agradeço por tudo e sobretudo à minha família, em especial aos meus pais, sem eles este projeto de vida não se teria concretizado. Agradeço também aos meus amigos que me foram acalentando e com quem fui partilhando alegrias e angústias.

Agradeço finalmente àquela que é o meu maior bem, o meu maior apoio emocional e com quem partilhei toda a ansiedade, insegurança e que, incansavelmente, me deu sempre a palavra de alento de que necessitava evitando mesmo que eu desistisse; e além disso, incansavelmente, reviu todos

os meus textos acadêmicos com perícia, rigor e uma enorme gentileza. Por tudo, por ser a minha irmã gêmea e inseparável, agradeço a Helga Cristiana Gonçalves.

Um grande bem-haja a todos que de alguma forma fizeram parte desta viagem.

Índice:

Dedicatória:	2
Agradecimentos:	3
Resumo:	6
Palavras-Chave:	8
Inauguração (Introdução):	9
Folha de Sala (Estado da Artes):	14
Exposição (Desenvolvimento):	18
Desmontagem da Exposição (Conclusão):	74
Bibliografia:	79

Resumo:

O presente estudo inicia-se com uma breve contextualização teórica sobre as principais correntes que constituem a evolução histórica e teórica da ciência psicológica, a Corrente Reflexológica, a Corrente Behaviorista, a Corrente Gestaltista e por fim a Psicologia Diferencial, sendo um Estado da Arte que deixa antever as limitações de umas correntes que me conduziram à escolha de uma visão holística e de grande riqueza heurística que consiste no Paradigma Psicanalítico, para uma abordagem psicológica do fenómeno da arte e da sua produção.

Posteriormente, adotando-se o Paradigma Psicanalítico, por ser o paradigma que mais amplamente contribuiu para a disciplina de Psicologia da Arte, pretende-se analisar os diferentes componentes psicológicos inerentes à prática artística. Baseio-me assim no contributo de diferentes teóricos psicanalistas, tais como Sigmund Freud, Winnicott, Melanie Klein, Hanna Segal, Ernest Kris, Peter Fuller, e Norman N. Holland.

Assim, existe a referência ao paraíso perdido num duplo quadro teórico, de Freud + Winnicott, problematizando-se esta questão ao nível teórico em paralelo a uma análise de conteúdo às entrevistas a artistas, que realizei para complementar o meu trabalho de investigação. Seguidamente, e adotando a mesma estratégia de discurso segue-se a questão da arte, do sonho e do inconsciente; a questão da criança - artista em potência; a questão do processo de transferência e projeção; e por fim, a problemática do princípio de realidade vs princípio de prazer, a construção da realidade psíquica, a irrenunciabilidade ao prazer, a sublimação e a arte como necessidade. Esta última questão sendo das mais pertinentes é também a mais inconclusiva.

Então, este percurso procura acima de tudo levantar questões, que foram também as minhas perguntas de investigação e são elas: Porque é que os artistas criam arte? Porque tomam esta opção de vida? A arte é uma necessidade? Se sim, de onde vem essa necessidade? Este projeto investigativo não pretende extrapolar resultados nem tão pouco fazer generalizações abusivas e mal fundamentadas. Rejo-me acima de tudo pela

honestidade científica e pela paixão ao tema que se revelou a cada etapa cada vez mais entusiasmante e motivador.

Abstract:

This study begins with a brief theoretical contextualization of the main currents that make up the historical and theoretical development of psychological science, the Reflex Current, the Current Behaviorist, Gestalt Current and finally Differential Psychology, being a State of the Art that now suggests the limitations of a current that led me to choose a holistic and of great wealth heuristic consisting of Paradigm Psychoanalytic for a psychological approach to the problem of art and its production.

Later, adopting the Psychoanalytic Paradigm, as the paradigm most widely contributed to the discipline of Psychology of Art, aims to analyze the different psychological components inherent in artistic practice. I refer as well the contribution of different theoretical psychoanalysts such as Sigmund Freud, Winnicott, Melanie Klein, Hanna Segal, Ernest Kris, Peter Fuller, and Norman N. Holland.

Thus, there is a reference to the lost paradise and objectal relationship, questioning yourself this question the theoretical level in parallel to a content analysis of the interviews with artists that I made to complement my investigation. Then study, and adopting the same strategy speech, followed by the question of art, the dream and the unconscious; the issue of child - artist in power; the issue of transfer and spraying process; and finally, the problem of the reality principle vs pleasure principle, the non-waiver pleasure, sublimation and art as needed. The latter being the most relevant question is also the most inconclusive.

So this route seeks first to raise questions, which were also my research questions and they are: Why artists create art? Because they take this option of life? Art is a necessity? If so, where does this need? This research project is not intended to extrapolate results nor do abusive and ill-founded generalizations. I follow above all by scientific honesty and passion to the topic that proved every increasingly exciting and motivating step.

Palavras-Chave:

Arte

Prática Artística

Psíquico

Psicanálise

Paraíso Perdido

Relação Objetal

Sonho

Inconsciente

Artista / Criança-artista em potência

Processo de Transferência

Projeção

Princípio de Realidade vs Princípio de Prazer

Sublimação

Narcisismo

Inauguração (Introdução):

*A Arte é uma realidade convencionalmente aceite,
na qual, graças à ilusão artística,
os símbolos e substitutos são capazes de provocar emoções reais.*

(S. Freud, 1913)

A exposição que apresento percorre os caminhos da Psicanálise, após uma revisão do Estado da Arte sobre as correntes da Psicologia, tais como: a Corrente Reflexológica, a Corrente Behaviorista, a Corrente Gestaltista, a Psicologia Diferencial, e finalmente as Psicodinâmicas adotando por fim o Paradigma Psicanalítico, na tentativa de explorar e compreender os processos psíquicos que são envolvidos aquando do processo de criação artística.

Pretende-se discernir, através da revisão bibliográfica, quais são os motivadores psicológicos que desencadeiam o processo criativo e a consequente produção de arte, passando essencialmente por Freud e Winnicott, através da leitura de Peter Fuller.

Posteriormente, abordando os teóricos que se debruçam sobre o tema da leitura de obras literárias e artísticas sob o ponto de vista psicanalítico, Lois Tyson e Norman Holland, pretende-se aprofundar uma problemática que é amplamente tratada na literatura específica sobre Psicologia da Arte, adotando o Paradigma Psicanalítico e abordando o processo de transferência como algo intrínseco ao funcionamento psicológico humano.

Apercebo-me então que a prática artística pode ser considerada sob diversos prismas. A questão do inconsciente e da sua atividade fantasmática; a busca de um paraíso perdido que consiste essencialmente na reminiscência da primeira relação objetal de um ser humano: a vinculação com a mãe. Desta questão derivam duas questões importantes a ter em conta: a experiência do belo e do sublime que se prende com a relação com mãe, e a experiência estética na vida adulta que irá ser influenciada pela primeira.

Abordo também a homologia entre o processo do sonho e o ato de criar. O mote dado por José Gabriel Pereira Bastos é o culminar da revisão literária, encontrando em “Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise”, o conceito da irrenunciabilidade ao prazer que, por sua vez, se prende com as questões do princípio do prazer vs princípio da realidade, com a sublimação, o narcisismo, entre outros, sendo de entre todos os tópicos desenvolvidos na problemática, o mais coerente e bem fundamentado. No entanto gostaria de ressaltar a validade de todos os tópicos, dada a extrema complexidade da

estrutura psíquica humana, evitando assim o reducionismo da defesa de um argumento único.

Paralelamente, farei a análise das entrevistas a artistas, realizadas para tentar obter dados onde se identifiquem as premissas desenvolvidas no capítulo que se segue ao Estado da Arte, mas sem excluir a exploração do material recolhido pelo contacto indireto com artistas consagrados, através da tese de doutoramento do meu Orientador Professor Doutor Diniz Cayolla Ribeiro.

No que à prática artística diz respeito, o paradigma psicanalítico oferece-nos um modelo integrativo (somato-psico-sócio-cultural) ímpar, que sustenta um variadíssimo leque de explicações que podem por si só constituir um conjunto de questões complementares entre si.

Vejamos, o psiquismo humano é de uma complexidade e riqueza incomparáveis, que obriga a ter em atenção a hipótese descontinuísta de um salto antropológico. Para se poder compreender quais os processos e quais os motivos que estão por trás da cortina da criação artística há que querer e saber mergulhar nos meandros da vida psicológica humana, tendo em conta quer a sua dimensão individual, quer a sua dimensão social, entre si articuladas no modelo freudiano.

Enquanto indivíduo, o ser humano é dos animais que mais potencial de desenvolvimento apresenta à nascença, uma vez que a sua constituição física e psicológica é ainda muito incompleta. É precisamente essa incompletude e total dependência dos progenitores que o torna um ser maleável, e cuja maturação biológica está intimamente relacionada com a maturação psicológica, com a sua criatividade potencialmente rebelde, porque construída entre o narcisismo, a vinculação primária, a construção da realidade psíquica, a simbolização inconsciente, as identificações, as confrontações identitárias edipianas e fraternas, e o processo de sociabilização superegóica, com os seus interditos e ideais.

Ao longo deste trabalho, optou-se pelo termo psiquismo em vez de psicológico pelas seguintes razões: psiquismo deriva diretamente do termo grego *psyché* que está na origem do nome dado à ciência que estuda o comportamento

humano e as suas funções mentais, a Psicologia (definição segunda a APA – American Psychology Association). *Psyché*, na mitologia grega, era uma mulher mortal que se casa com *Eros*, o deus grego do amor, e se torna também ela uma divindade. É também um termo utilizado como referente ao eu intangível, ao inconsciente, sendo a designação bíblica para alma. Sendo assim, *psiquismo* representa uma estrutura muito mais complexa do que o termo *psicológico* derivado das ciências psicológicas modernas cognitivo-comportamentais, alinhadas com os ideais racionalistas.

Cabe aqui fazer a distinção entre a corrente Psicanalítica e a Psicologia geral. A Psicologia geral tem vindo ao longo da sua história, enquanto ciência, a centrar-se nas funções mentais clássicas da “razão” (as funções cognitivas orientadas para a produção científica, para as tecnologias e para a “normalização” social) e na remissão para a categoria binária do patológico, e para o campo da psiquiatria e da neurologia médicas dos psiquismos que são vistos como desprovidos ou alheios das normas da “razão”, por causa das emoções incontroladas por essa mesma “razão”. A Psicanálise surgiu nos finais do sec. XIX precisamente com um postulado contrário defendendo, a partir de investigação sistemática de base neurológica (e não de especulação filosófica, como era dominante até aí), que todo o ser humano vive num contínuo entre o que é dito normal e o patológico, havendo variações ao longo da existência psíquica do indivíduo em fases e contextos diferentes. Surge então a distinção entre consciente e inconsciente, a instância criativa cujas imagos, dramáticas e narrativas oníricas podem ser os ecrãs culturais, introduzindo-se mais tarde a instância psíquica do pré-consciente.

Freud foi o grande mentor deste paradigma e através da sua prática clínica chegou também à conclusão de que a estrutura psíquica humana pode ser pensada, como modelo, em resultado de um jogo de cooperações e conflitos entre o id, ego, superego, e realidade social ancorada em identificações e introjeções, sendo que o id é o todo impulsivo e não colonizado, aparentemente desorganizado, o superego organiza a força que como representante parental inter-geracional, censura e moraliza o ego, e/ou o orienta para ideais de onipotência e realização que resultam por sua vez do conflito e das cedências das forças anteriormente descritas.

Mas as questões que aqui interessa debater são algumas das perguntas de investigação que conduziram ao presente trabalho. Ou seja, porque é que os artistas criam arte? Porque fazem essa opção de vida e não outra? Ser artista, no sentido lato, é uma necessidade? Se sim, de onde vem essa necessidade? Para tanto irei debruçar-me sobre alguns conceitos que problematizam a questão da criação artística e cultural e que foram também abordados por diversos autores que adotaram o Paradigma Psicanalítico numa tentativa de enquadrar cientificamente o fenómeno da Arte e da sua produção.

Metodologia:

Revisão Bibliográfica;

Entrevistas a artistas /Análise das entrevistas – Guião da entrevista:

- 1) Como explica os motivos que desencadeiam o processo criativo na sua prática artística? (faça uma reflexão e a descrição possível)
- 2) Imagina a sua vida sem a componente artística? (tente descrever)
- 3) Seria capaz de tomar a decisão de abandonar a prática artística?
- 4) Além da prática artística e outras ocupações relacionadas, consegue imaginar-se com outro tipo de 'profissão'?

Amostra: 7 artistas plásticos.

Folha de Sala (Estado da Arte)

Contextualizando a Psicologia como ciência, importa referir os principais paradigmas que constituem a sua história e evolução teórica no que diz respeito ao objeto de estudo e procedimentos metodológicos.

Assim, a **Corrente Reflexológica** foi a primeira a conceder o estatuto de ciência à Psicologia. Os seus contributos prendem-se essencialmente com a prática laboratorial inerente à atividade experimental de Pavlov (1962) que estudou os processos de resposta fisiológica a estímulos externos. Esta corrente fez a ponte entre a Fisiologia e a Psicologia sendo a precursora da vertente Psicofisiológica.

Desta feita, esta corrente “defende que a compreensão do psiquismo só poderá fazer-se através do estudo do comportamento, podendo este ser explicado na base de um sistema de reflexos, uns primários, inatos, outros secundários, adquiridos (condicionados), sendo estes últimos dependentes da atividade cortical.” (Rodrigues, 1983: 35)

O primado da Corrente Reflexológica consiste na redução da psicologia à fisiologia nervosa superior. Contudo, apesar do reducionismo evidente, há que saber reconhecer o mérito desta corrente ter aberto o caminho para o estudo experimental positivo do comportamento, estabelecendo o conceito de *mediação fisiológica*, importante conceito para a compreensão do funcionamento entre corpo e mente. Este conceito está assim na base da definição do conceito de personalidade e individualidade, pondo termo à dualidade corpo- espírito que dominava a Psicologia até então. (Rodrigues, 1983)

Apesar de Pavlov considerar que “se deve tratar o ser vivo como se fosse um objeto”, na verdade este experimentalista não negou a existência de uma enorme variabilidade de respostas de reflexos condicionados de uns animais relativamente a outros. Reconhecendo assim e contribuindo para a compreensão da existência de fatores afetivos decorrentes do *modo de ser emocional* de cada ser vivo, isto é, o *temperamento*.

Assim, Pavlov não atribuía ao condicionamento a exclusividade da explicação do comportamento tendo também em conta o temperamento, componente psíquica inata. No entanto a Corrente Reflexológica é uma corrente mecanicista, defendendo o determinismo, o que lhe valeu grande parte das críticas de que foi alvo (Rodrigues, 1983).

Como se pode facilmente compreender, esta corrente é demasiado reducionista e epistemologicamente desadequada ao estudo da arte e dos seus processos mentais.

A **Corrente Behaviorista**, ou designada Psicologia do Comportamento, defende uma psicologia baseada exclusivamente na observação do comportamento, isto é, o estudo do comportamento humano observável.

O seu mentor mais relevante foi Watson, psicólogo e não fisiologista, responsável pelo *Manifesto Behaviorista de 1910*, acusa a psicologia conceptual de se basear apenas numa sucessão de conceitos abstratos e subjetivos, o que constituiu um entrave ao progresso da ciência psicológica (Rodrigues, 1983).

Relegando a consciência para a esfera privada de cada indivíduo, Watson defende a observação mensurável do comportamento chegando à fórmula $R = f(S)$, sendo que R é a resposta e S o estímulo. Rapidamente se percebem as limitações desta fórmula ao excluir os fatores genéticos que determinam o comportamento humano, tais como, os instintos, os temperamentos, e os fatores patogénicos hereditariamente transmissíveis. (Rodrigues, 1983)

Gemelli (1961) refere-se à psicologia de Watson como uma “psicologia sem alma” pois “ao excluir toda a investigação introspetiva para chegar à determinação de leis de vida psíquica” não consegue chegar “aos fenómenos que o Homem experimenta como pessoa”. (Rodrigues, 1983: 37)

No entanto, pelo seu pragmatismo o behaviorismo conseguiu estabelecer-se e prosperar, principalmente nos Estados Unidos da América. Um dos sucessores a Watson foi Skinner que fazendo estudos sobre o comportamento de animais inferiores de curta longevidade, com estudos longitudinais ao longo de várias gerações, contribuiu amplamente para a compreensão da influência dos fatores

hereditários no comportamento. Outro contributo de Skinner foi a aplicação do condicionamento clássico de Pavlov e da fórmula $S \rightarrow R$ nos mecanismos de aprendizagem introduzindo variáveis intermédias (necessidade, pulsão) através do contributo do neo-behaviorista Tolman (1886-1959).

“Assim, idealizou o condicionamento instrumental ou operante (...) que representa uma forma elementar de aprendizagem mediada pelo ato de compensar as respostas corretas (*reforço positivo*), pois a obtenção dessa recompensa depende de uma atuação comportamental aprendida pelo animal.” (Rodrigues, 1983: 38)

Se por um lado o rigor metodológico permitiu alguns avanços ao panorama científico da Psicologia, por outro, foram sendo apontadas limitações na compreensão dos processos psicológicos mais complexos.

Assim, este paradigma também não se apresenta como adequado ao estudo da arte e dos processos mentais envolvidos na prática artística.

A **Corrente Gestaltista** tem feito uso da arte para se explicar e para explicar o funcionamento psicológico humano, defendendo a compreensão do todo e que percebemos a realidade como um todo que não corresponde à mera soma das partes que o constituem.

Os seus principais mentores foram Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) e Koffka (1886-1940).

“A honra de fundador da teoria coube a Max Wertheimer ao ter conseguido experimentalmente estruturar tipos de organização perceptiva diferentes com o mesmo estímulo físico, facto que lhe permitiu, assim, defender o ponto de vista segundo o qual o conhecimento do mundo se obtém a partir de elementos que já em si constituem formas organizadas. (...)” (Rodrigues, 1983: 40)

Apesar do enorme contributo para a chamada Psicologia Cognitiva, esta corrente, ainda assim, apresenta lacunas que impossibilitam uma ampla compreensão do fenómeno artístico.

A **Psicologia Diferencial** é o ramo da ciência psicológica que procura estudar as diferenças entre os vários indivíduos.

O contributo de Binet (1857-1911) incidiu sobre a investigação das funções psíquicas superiores. Estes estudos viriam a tornar-se importantíssimos na

constituição da Psicologia Diferencial, estabelecendo diferenças individuais sobre carácter, memória e sugestibilidade das crianças.

Posteriormente, o psicólogo alemão Wilhelm Stern introduziu, em 1912, um conceito de inteligência que quantificava numa escala métrica chegando à fórmula do cociente de inteligência ($QI = IM/IC \times 100$), que se calculava dividindo a idade mental (IM) pela idade cronológica (IC) e multiplicando esse resultado por 100.

Estes autores contribuíram para o surgimento do método psicométrico ou dos testes.

Apesar da enorme relevância, a Psicologia Diferencial também se apresenta limitativa no que concerne à análise psicológica da arte e da sua produção.

Desta feita, irei adotar o Paradigma Psicanalítico para proceder à análise da arte e dos fenómenos psicológicos envolvidos na sua criação, na prática artística e na interpretação da arte. O desenvolvimento da contextualização teórica do Paradigma Psicanalítico far-se-á nos capítulos que se seguem ao Estado da Arte, uma vez que essa contextualização já é por si só parte da problemática que pretendo desenvolver na minha argumentação e que já apresentei sumariamente na introdução (*Inauguração*).

Exposição (Desenvolvimento):

O Paraíso Perdido

Começamos pelo início. Todo este processo de maturação psíquica que referi anteriormente começa com a vinculação à mãe, figura materna (mãe ou substituto primário que produz a base para a vinculação). Em termos gerais humanos, o contacto com a mãe, ou com a sua substituta, é o primeiro mecanismo de maturação psíquica uma vez que a mãe garante o cumprimento das necessidades básicas e a satisfação dos impulsos a elas associados, com que o ser humano nasce, sendo a alimentação através da amamentação (ou o seu equivalente, como o biberão) o ato preponderante para o processo de vinculação entre o bebé e a mãe.

Segundo Freud e mais tarde Melanie Klein, o seio da mãe constitui a primeira relação objetal do bebé, isto é, a primeira relação eu – outro (o termo objeto na vertente psicanalítica é usado como o termo equivalente do francês *object*, que quer dizer *o outro*). Assim, o bebé tem com o seio da mãe inicialmente uma relação objetal parcial (eu – seio da mãe) e só posteriormente é integrada a relação total da mãe como um outro total e inteiro, sendo já feita a distinção da individualidade da realidade do *eu* em contrapartida à realidade do *outro*.

Nesta primeira fase o bebé rege-se pelo princípio do prazer que consiste em mamar, consolidando a fase oral dos estágios de desenvolvimento e estratificação psíquica descritos por Freud. Este princípio do prazer é largamente baseado no prazer que o bebé retira do ato de sucção aquando da amamentação e essa fonte de prazer explica também a designação da fase oral uma vez que, segundo Freud, o bebé encontra diferentes focos de prazer ao longo das suas fases de desenvolvimento. O que terá tudo isto a ver com o processo de criação artística? Pois bem, esta relação objetal irá, segundo Winnicott, dar origem à problemática, algo romântica e nostálgica, do que chama *o paraíso perdido*, neste caso o paraíso perdido é o seio da mãe, a fusionalidade, e aqueles primeiros anos de vida. Segundo este autor, a busca do paraíso perdido, é um dos impulsionadores inconscientes da criação artística.

No entanto, a arte moderna está muito longe de se reduzir à busca do “belo” e traz para a tela e para o cinema o “inquietante estranho” (Freud 1919), os impulsos destrutivos e o “objeto persecutório” que tentarei desenvolver mais adiante através da referência a Hanna Segal.

Em “A Abstração e o Espaço Potencial”, de Peter Fuller, podemos encontrar inúmeras referências a esse paraíso perdido, Fuller, citando Arnold Hauser, historiador materialista refere:

“Foi a partir do Romantismo que a arte se tornou na busca de uma casa que o artista crê ter possuído na infância e que aos seus olhos assume o carácter de um paraíso perdido por sua culpa” (Fuller, 1983:212)

E explica a importância do espaço potencial entre o eu e o não-eu, formado aquando da relação objetal com a mãe, para a formação da experiência estética fazendo a distinção entre o belo e o sublime, que, confrontando com Kant consiste numa atitude desinteressada de pura contemplação e admiração, desprovida de qualquer tipo de juízo de valor, havendo um distanciamento de interesses, desejos e de convicções morais e ideológicas. Assim, segundo Kant, a experiência estética consiste: numa transfiguração da realidade; numa alteração da vivência do tempo; num desprendimento do eu, isto é um esquecimento momentâneo de nós próprios quer seja a criar belo, quer seja a contemplá-lo; e no contraste entre a intensidade da experiência e a sua brevidade.

Segundo Winnicott, belo e sublime são duas experiências distintas com origens distintas na relação objetal, sendo o belo uma experiência derivada do que este autor designa por “objeto materno” a mãe enquanto objeto ou detentora de objetos parciais (o seio materno) que lhe pode satisfazer necessidades e o sublime uma experiência derivada da mãe como “meio materno”, enquanto ser que cuida do bebé ativamente, que o protege da insegurança pegando nele ao colo. Assim, a beleza formal da experiência estética pode ter origem nos sentimentos de separação, enquanto o sublime se relaciona com os de fusão extática, havendo uma possível correspondência dos dois géneros de experiência estética com as emoções oscilantes do espaço potencial (Fuller, 1983).

“...a área hipotética que existe (mas pode não existir) entre o bebê e o objeto (a mãe ou parte da mãe) durante a fase de repúdio do objeto enquanto não eu, ou seja, quando chega ao fim a imersão neste mesmo objeto” (Fuller, 1983: 219) (...) “Este espaço potencial está no ponto de união entre o ser eu-e-nada-a-não-ser-eu e o ser objetos e fenômenos fora de um controle onnipotente” (Fuller, 1983: 220)

Assim, Winnicott explica que o problema da relação entre o pintor e o seu mundo é basicamente um problema de reciprocidade entre o tu e o eu que originalmente significam mãe e filho, sendo que as experiências estéticas, sejam quais forem a suas mediações culturais, derivam dos diversos aspetos desta relação fundamental entre mãe e filho (Fuller, 1983).

Esta questão da vinculação remete para outra problemática que segundo Winnicott é comum a todo o ser humano e que deriva do processo de vinculação. O medo de uma aniquilação do ego - o “continuar a ser” - depende em grande parte da sua relação com o outro, neste caso com a mãe, que lhe garante a formação da sua individualidade através da justaposição entre eu e não-eu. Este medo de aniquilação do ego poderá ser relacionado com o conceito de narcisismo que irei desenvolver mais adiante.

No entanto, não só o paraíso perdido é identificado como um impulsionador da prática artística. “A verdade do artista é a pintura que o liberta do seu desacordo com o mundo (...)” (Malraux, 1988: 104).

Após a primeira relação objetal, dá-se a transição para mundos de maior complexidade familiar e de ação, através dos objetos transicionais e do ato de brincar que está também na génese do ato de criar arte.

É através dos objetos transicionais que o indivíduo enquanto criança estabelece e internaliza os limites entre si próprio e a realidade circundante. Esta fase é muito importante para a formação das instâncias que internamente, isto é, ao nível intrapsíquico, impõem as noções do que é correto e do que é errado. Através da vinculação com a mãe e posteriormente com o pai começa a formar-se o superego que funciona como uma barreira às necessidades básicas pulsionais desprovidas de moral.

Segundo correntes como o Inatismo Cartesiano, estes mecanismos são inatos mas sabemos também, sob o ponto de vista psicanalítico, que estes

mecanismos de moralização estão intimamente relacionados com os processos de sociabilização através das relações objetais que o indivíduo desenvolve na primeira infância.

Estas relações eu-outro são o cerne de grande parte do desenvolvimento psíquico do ser humano. Na relação com o objeto o ser está permanentemente a internalizar os limites entre si e o mundo que o rodeia. Voltando à questão do paraíso perdido. Esta questão é mais complexa do que inicialmente se pode julgar e pode acarretar consequências ao longo da vida do indivíduo muito mais significativas do que se possa pensar à partida.

Segundo Winnicott, vários artistas buscam na sua arte o tal paraíso perdido e a sua arte representa uma tentativa incessante de regressar às origens em que a figura materna se estende para a Mãria ou Mãe-Terra, sendo esta problemática inerente aos primeiros anos de vida do artista e à relação objetal que desenvolveu com a sua mãe. Por outro lado, uma relação objetal deficiente, no sentido do processo de vinculação não se dar como seria desejado idealmente – porque sejamos sinceros, nenhum processo desta envergadura emocional pode ser considerado perfeito – pode, naturalmente, afetar o desenvolvimento do indivíduo e essa lacuna afetiva acompanhá-lo-á por toda a sua vida. Desta feita, uma relação mãe – filho negligente ou até mesmo ambivalente pode e, com certeza, afeta a constituição emocional e psíquica de qualquer ser humano. No limite a mãe é causa e solução para todos os problemas, entenda-se problemas no sentido lato englobando aqui conflitos existenciais, inseguranças, medos que podem até ser fobias bloqueadoras, falhas afetivas, tendências vincadas para o fracasso ou para a frustração, ou por outro lado, tendências vincadas de fuga a essas situações, quer profissional, quer afetivamente, o que acaba por ser igualmente limitativo. Gostaria de frisar mais uma vez que o Paradigma Psicanalítico prima pela aceitação das idiossincrasias humanas como um *continuum*, não focando nem valorizando o patológico mas sim tentando uma compreensão holística integrativa das dimensões biológicas, psicológicas, e sociais de cada ser humano. Gostaria também de salientar o poder heurístico do Paradigma Psicanalítico na interpretação da Arte e da sua produção, sendo esta apenas

uma perspectiva que muitos considerarão válida enquanto outros a considerarão pura especulação.

Apresenta-se por isso uma possibilidade interpretativa da Arte dada a sua abrangência teórica e fenomenológica, sendo também a disciplina de Psicologia da Arte, a corrente que mais proficuamente se tem debruçado sobre o assunto produzindo largamente literatura sobre o tema que nos permite uma análise psicológica da Arte, dos artistas e de todos os processos intrínsecos ao caos criativo e à passagem à ação, neste caso à prática artística propriamente dita. Usando as palavras de José Gabriel Pereira Bastos (Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise, 39) a Psicanálise é como um caleidoscópio que nos fornece diversas perspectivas sobre o mundo em geral e particularmente sobre o mundo da arte.

Em a “Abstração e o Espaço Potencial”, Peter Fuller faz a alusão a diversos artistas: Natkin, Milner, Rothko, Kjar, Baranik, Pollock, onde, segundo o autor, é possível identificar questões relacionadas com a relação objetal. Esta relação objetal que dá origem ao paraíso perdido, como referi anteriormente, é descrita por Fuller, sob o ponto de vista winnicottiano, onde ele fez uma dissecação pormenorizada às obras dos referidos artistas, à sua biografia e ao seu percurso artístico, detetando diferentes estágios no desenvolvimento emocional com origem nos primeiros anos de vida, na relação objetal e na busca do paraíso perdido. Desta análise conclui que de facto a mãe está presente na maioria das obras e quando não está presente está manifestamente presente a sua ausência. Ou seja, a relação com a mãe e a experiência descrita como sublime em algum momento da infância fica como que gravada no inconsciente do artista e toda a sua busca artística, assim sendo, pode consistir em encontrar na arte essa memória recôndita que nem ele mesmo sabe ao certo o que é, como a localizar, como aceder a ela conscientemente.

É assim que a Arte se torna um meio privilegiado de lidarmos com os nossos eus mais profundos e trazer à superfície questões às quais não podemos aceder racionalmente. Explicando isto com as palavras do meu orientador, Prof. Dr. Diniz Cayolla Ribeiro, é como termos um nó, e não sabermos como desatá-lo. Por vezes a Arte permite-nos saber melhor onde está esse nó, e

porquê, ainda que continuemos incapazes de o desatar, temos um melhor domínio sobre ele. O mais interessante é que são estes nós da vida que nos impulsionam para na vida adulta transpormos o princípio de prazer passando para o princípio da realidade, onde somos produtivos, canalizando as pulsões básicas para produções culturais socialmente úteis. A este mecanismo Freud chama de sublimação, mas já lá chegaremos. Antes gostaria de esclarecer o conceito de pulsão de que tenho feito uso recorrentemente na presente explanação.

O conceito de pulsão é, paralelamente à maioria dos conceitos psicanalíticos, teoricamente rico e complexo. Freud distingue as pulsões como algo primário e inato, porque estrutural, como o componente ativo da regulação metabólica, sendo que as que são sobejamente alvo de polémica são as pulsões de natureza sexual, agressiva e narcísica, que partindo do soma e dinamizadas psiquicamente pelo id investem constantemente nas instâncias sociais na mente humana (o eu narcísico e a auto-observação, a censura e o ideal superegóicos) sendo por sua vez orientadas para a sublimação fantasmática (o ideal cultural) ou censuradas (a repressão cultural), pelo superego que, como já vimos, é a entidade psíquica que rege a moral e o socialmente aceite.

Mas estas pulsões são de facto uma força motriz e facilmente compreendemos que sendo o ser humano um ser somatopsíquico, atua primeiramente através de impulsos enraizados nas necessidades básicas de alimentação, vinculação, auto afirmação pessoal ou grupal, território e reprodução, e também de agressão e destruição.

As questões pulsionais remetem para a teorização de Hanna Segal relativamente à dialética criada entre as pulsões de vida (*Eros*) e as pulsões de morte (*Thanatos*), que deriva por sua vez numa dialética presente na arte contemporânea baseada no diálogo entre o belo, a perfeição, a harmonia e o rítmico; e o feio, a imperfeição, a agressão e o arrítmico.

Segundo esta autora psicanalítica, não existe obra de arte sem a perfeição formal, assim como, não existe obra de arte sem a agressão. Esta questão é importantíssima na compreensão da arte contemporânea que se nos apresenta por vezes de forma tão violenta e esteticamente díspar da harmonia do belo

clássico. A agressividade prende-se, além das pulsões de morte, com questões de posse e destruição dos progenitores e dos objetos materiais para os quais a criança anal-sádica desvia os seus impulsos narcísicos e onnipotentes. As questões da analidade são também reconhecidas na arte como uma forma de evacuação, fazendo-se a alusão a este estágio de desenvolvimento e à sua relação com a produção artística, sendo que o prazer será mais uma vez o cerne que comanda esta motivação. (Segal, 1991)

Entende-se facilmente que o ser humano já está muito canalizado pelo processo de sociabilização, dado que elementos culturais são introjetados na formação da personalidade, existindo uma certa relatividade cultural, etnográfica e social dependendo do contexto onde está inserido. Não é por acaso que o Paradigma Psicanalítico e a Antropologia têm muito em comum, a começar pelo seu objeto de estudo.

Feito o primeiro ponto de situação ao debruçar-me sobre o que diz a literatura acerca da componente psíquica da prática artística, há que seguir em diante com esta exposição, onde eu própria faço um exercício de transferência projetando no papel e revendo no contacto com os artistas que se seguem, algumas das minhas posturas e inquietações de vida.

O meu processo de pesquisa e investigação conduziu-me a um contacto mais direto com a tese de doutoramento do meu orientador, Prof. Dr. Diniz Cayolla Ribeiro de onde retirei algum material proveniente das entrevistas que o próprio fez a artistas, aquando da sua investigação de doutoramento.

Assim começo com uma citação da entrevista a Cruzeiro Seixas que refere o encontro de cada um com o seu passado através da arte:

“E ensinar uma pessoa que não sabe a pintar acho que é uma coisa que é bonito que a pessoa chegue ali e faça um borrão qualquer. E é nesse encontro, nesse borrão que ele vai encontrar todo o seu passado. E naturalmente todos os naïfs que houve lá para trás, e todos os ingénuos que houve lá para trás e fizeram coisas. De maneira que, como vê, o meu ponto de vista põe-me um bocadinho à margem do que se faz por aí” (Ribeiro, 2009:214, 215)

Esta afirmação de Cruzeiro Seixas é uma referência evidente à influência do passado na expressão artística, mesmo que se faça por parte de alguém que

não domina a técnica, o que pronuncia uma enorme relevância das terapias através da arte.

Seguidamente irei abordar o depoimento de João Vieira, outro dos artistas entrevistados pelo meu orientador no âmbito da sua dissertação de doutoramento.

Assim, na busca de compreender o apelo pela arte, João Vieira refere:

“Tem tudo a ver. Tem tudo a ver com isso porque me interessei a certa altura muito por etnografia e interessei-me muito porque o que eu sempre quis foi compreender o que é que leva, o que é que me levava a mim, porque isto começa sempre pela pessoa, não é? o que é que me leva a querer ser artista. Porque é que eu faço arte? Porque que é que eu quero ser artista? Isso foi um problema que me tem acompanhado ao longo da minha vida. Continuo a pôr essa questão todos os dias. O que é isto de criar beleza? Como dizia nas minhas discussões com António Saura. Depois as minhas próprias relações com o alfabeto e com a maneira de escrever tem a ver com isso, evidentemente, com a descoberta dos sinais, isso tem a ver com etnografia. Estamos sempre a voltar às origens, não é?” (Ribeiro, 2009: 230)

Esta é também uma das minhas perguntas de investigação que não estou certa, sinceramente, de vir a ser capaz de responder. Porque é que o artista quer ser artista? Porque é que cria arte? Porque fez essa escolha e não consegue dissociar-se dela. Ser artista é um caminho sem retorno? De onde vem essa necessidade de criar arte que pode até ficar adormecida, como que encubada, mas sempre ressurgir? Foi com algum alento que identifiquei a mesma inquietação no artista João Vieira sem, no entanto, me ter sido fornecida a devida explicação, talvez porque seja esse o cerne indecifrável que move cada artista, a impossibilidade de se explicar a si e à sua arte.

Cayolla Ribeiro refere mais adiante que para João Vieira “o primitivismo está relacionado com as origens, com o começo, e o recurso a estas fontes prende-se com uma procura identitária que passa simultaneamente pela infância do artista e da própria humanidade. Para João Vieira, o primitivismo é acima de tudo uma constante procura, uma inquietação, uma atitude perante a vida que a educação não consegue colmatar” (Ribeiro, 2009: 236)

Esse regresso às origens é mais uma vez a busca de um paraíso perdido que foi a relação com a mãe. Como vemos, a relação objetal é preponderante na

busca artística e na busca da interioridade de cada artista. O regresso à terra-mãe é a origem mais remota que cada ser pode almejar e quando um artista busca na arte o regresso às suas origens, seja através da arte primitiva seja através de qualquer outra expressão plástica, é na busca do que foi a sua relação materna que reside a reminiscência da sua criação. E a busca dessas origens, onde reinava o princípio do prazer é também ela uma forma de irrenunciabilidade ao prazer, é um querer que esse prazer perdure numa busca incessante e quase sempre não concretizável desse primeiro tempo de vida.

Todo o artista é portanto, um caçador de memórias, de nostalgia e saudosismo inconscientes. Talvez o ego se reafirme e perpetue no ato de criar, quase como uma necessidade de permitir a vida, a sua própria percepção de si.

Passo agora para a entrevista de Cayolla Ribeiro a Alberto Carneiro. Analisando a sua entrevista, Cayolla Ribeiro conclui:

“ (...) poder-se-ia dizer que Alberto Carneiro não deixou que lhe amputassem a sua infância primeva, passada junto da terra e da natureza, e que toda a sua obra é uma tentativa de perpetuar essa infância, que ficou retida no corpo, e que vai sendo aos poucos revelada. Apolo é o seu lado conceptual, rigoroso, adulto, que viabiliza a forma de materializar a sua arte. Dionísio é o outro lado infantil, romântico, “primitivo”, brutal, que recusa desaparecer e insiste em brincar” (Ribeiro, 2009: 246, 247)

Também aqui podemos encontrar a importância da infância, da criança – artista em potência, o continuar a brincar respondendo ao princípio do prazer e à busca do paraíso perdido através do regresso às origens.

Insisto nestas ideias com a consciência de que corro o risco de me tornar repetitiva. No entanto, à medida que os dados vão ao encontro da teoria, apraz-me refletir em cada excerto, dissecar cada palavra, continuar com a minha busca de encontrar um sentido além do legível e superficialmente interpretável. Faço agora referência a mais uma citação, desta vez do próprio Alberto Carneiro que a dada altura diz o seguinte:

“Como eu digo, a energia efetiva para que o trabalho se desenvolvesse foram exatamente as reminiscências, que não eram memórias, eram reminiscências, nunca usei a memória como base, usei sempre a reminiscência, o flash da experiência do corpo muito mais ao nível da anamnese do que de outra coisa. Vou buscar as minhas brincadeiras de criança, é um facto que eu vivi aqui, o facto de eu ser uma criança isolada

e portanto não tinha brinquedos tinha de os inventar, e toda essa coisa começou a trabalhar como matéria que eu vou utilizar e que a dada altura me colocou numa posição de confronto com a minha experiência erudita (...)” (Ribeiro, 2009: 248)

As reminiscências remetem para o inconsciente e há mais uma vez a alusão à infância e ao brincar. Tudo isto são dados que sustentam a problemática desenvolvida uma vez que são os próprios artistas a dar-lhes relevância.

Passando agora para as entrevistas feitas por mim no contexto do presente trabalho académico, a artista que se segue é Tânia Rocha, licenciada em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, mantém uma prática artística intensa expondo regularmente. Tem como profissão recente ser tatuadora, onde pode também aplicar a mestria com que manuseia os instrumentos de trabalho análogos à pintura.

Começando pela primeira questão:

ACG: *Como explica os motivos que desencadeiam o processo criativo na sua prática artística? (faça uma reflexão e a descrição possível)*

Tânia Rocha: *”Diria que os motivos que desencadeiam o meu processo criativo estão de alguma forma sempre ligados, e muito provavelmente inconscientemente, ligados à minha infância e à terra. Pensando sobre o assunto dou-me conta que o tema "mulheres de pedra" sobre as mulheres rurais de quem descendo, vem dos verões da minha infância passados na terra da minha avó materna, e sobre o reviver esse lugar depois de adulta. Ou "as árvores nascem das pedras", remonta mais uma vez de forma inconsciente para a força feminina e mais uma vez ligada às mulheres de Trás-os-Montes. De certa forma o olhar crítico sobre o mundo de hoje faz-me olhar com outros olhos para o passado.”*

Tânia Rocha reconhece claramente a busca de um paraíso perdido. Essa influência de que fala da sua infância, das mulheres significativas na sua vida, das ligações à terra, são claramente alusões à relação objetal e às suas consequências na vida adulta. A experiência estética que viveu na infância

através do contacto com o belo (Kant articula o “sublime” com o mundo vertical dos homens gerontes e o “belo” com o mundo horizontal das mulheres e das crianças), esse momento que ela mesma reconhece remete para a mãe como “objeto materno”. Essa experiência do belo na infância, relacionada com aqueles momentos em que se experiencia a sensação do “continuar a existir” em consonância com a ligação à terra-mãe, mátria, influencia inquestionavelmente essa visão crítica de que Tânia fala e que a faz voltar ao passado onde foi feliz. A artista admite que esse processo de busca do passado é um processo inconsciente. A referência ao inconsciente revela um grande auto conhecimento e um domínio singular sobre as suas capacidades uma vez que descreve a sua ação com base nesse conhecimento sobre o seu inconsciente.

Seguidamente, e tendo como fio condutor a minha explanação, com certeza que poderá haver uma contra argumentação à teoria da vinculação e da relação objetal.

Como se explica este processo em crianças que não tiveram a figura materna ou substituta? Como se dá então o processo de vinculação e a relação objetal que inicialmente, e como já vimos, é parcial (eu – seio da mãe)?

Essas questões levantam o véu do que é para muitos indivíduos o cerne de todos os seus fantasmas psicológicos. O que dizer de um paraíso perdido mesmo antes de o ser? Sofre mais aquele que sente que perdeu algures um paraíso na sua infância ou sofrerá ainda mais aquele que nunca chegou a presenciar esse paraíso? A ausência de uma presença remota poderá ser mais dolorosa do que a ausência de uma ausência? Esta última parece-me muito mais penosa deixando sequelas irreversíveis na formação do “eu” de qualquer indivíduo.

Este “eu” abandonado mesmo antes de algum dia ter sido acolhido pode ser uma das maiores feridas narcísicas de que se possa falar, e naturalmente que a sua busca, a demanda da sua vida irá ser certamente colmatar essa ausência de vínculo materno. Podemos estar perante os complexos psíquicos mais disfuncionais de que há relato.

Por muito rebuscada que possa parecer, esta primeira relação objetal é preponderante para a formação do eu funcional e saudável. E essa busca do paraíso perdido identificada por Winnicott é das descobertas mais fascinantes da história da psicanálise. Essa busca através da arte faz tanto sentido que podemos relacioná-la com a busca do princípio do prazer.

Poder-se-á dizer que é um absurdo relacionar o belo com a mãe “objeto materno” e o sublime com a mãe “meio materno”, mas estas conclusões foram resultado de longas pesquisas acerca das obras, dos artistas e das suas histórias de vida, pelo que me parece plausível aceitar que a prática artística tem como um dos seus impulsionadores a busca desse momento sublime experienciado na infância, do qual quase podemos sentir o gosto e o cheiro, vislumbrar o brilho, mas que é fugaz e nos escapa a qualquer tentativa racional de o reavivar e, por fim, reviver.

É por isso que a arte é um meio privilegiado de lidarmos com essas emoções, tendo o poder de ser uma ferramenta que nos auxilia a lidar conosco mesmos de plena consciência, assim como, com o mais íntimo e recôndito “eu” de cada um.

Esta questão da vinculação remete para a problemática da aniquilação do ego, o problema vivenciado pela criança através da angústia do “continuar a existir” no outro, através do outro, ou melhor por oposição ao outro.

Poderá questionar-se como relacionar esta problemática com a criação artística.

Talvez o artista que experienciou essa vivência na primeira infância continue a estabelecer uma relação objetal com a arte, quando adulto.

O artista através da produção artística consegue transpor a situação de dualidade entre o “eu” e o outro, passando essa dualidade para o eu e a obra. Sendo que, se primeiramente a criança continua a existir no outro, através precisamente da distinção entre o “eu” e o outro, o artista existe nesta justaposição entre ele e a obra, que lhe permite eliminar as dificuldades da

relação com o outro e estabelecer essa dualidade do eu e não-eu, do eu e do outro, do eu e da obra.

Evita assim a angústia da aniquilação do ego através da sua arte que não é ele mas faz parte dele nessa relação objetal que se estabelece entre ele e a arte que produz.

Neste caso, a obra é mais que uma justaposição ao “eu”, é o seu produto, é como uma extensão do próprio eu onde o artista se revê e onde mais uma vez revê a sua mais íntima natureza. A metáfora de Platão é a da gravidez: as mulheres têm bebês no ventre; os filósofos têm bebês na mente, são as “ideias” imateriais; os artistas criam objetos transicionais (Winnicott).

É através da produção da arte que o artista lida com as sombras do seu passado, do seu presente e do seu futuro.

Poder-se-á colocar a questão se todas as crianças experienciam o prazer das tintas, o seu cheiro, as suas texturas, porque não nos tornamos todos artistas em adultos?

No entanto, este processo de escolha é mais complexo.

Segundo Melanie Klein, a relação objetal que a criança desenvolve com os objetos transicionais irá determinar se ela sentirá um apelo para a estética em adulto. O ato de brincar é muito semelhante a ato de criar arte e se a criança brinca regendo-se pelo princípio do prazer, então irá criar arte regendo-se pelo mesmo princípio do prazer:

“ (...) a felicidade na vida é predominantemente buscada na fruição da beleza, onde quer que esta se apresente a nossos sentidos e a nosso julgamento – a beleza das formas e a dos gestos humanos, a dos objetos naturais e das paisagens e a das criações artísticas e mesmo científicas. A atitude estética em relação ao objetivo de vida oferece muito pouca proteção contra a ameaça do sofrimento, embora possa compensá-lo bastante. A fruição da beleza dispõe de uma qualidade peculiar de sentimento, tenuemente intoxicante. A beleza não conta com um emprego evidente; tampouco existe claramente qualquer necessidade cultural para ela. Apesar disso, a civilização não pode dispensá-la.” (Freud, 2002: 32)

Muitos artistas e críticos de arte contestam a existência do conteúdo latente, focando-se apenas no conteúdo manifesto, isto é, no conteúdo formal da obra.

Se pensarmos bem e tivermos em conta até mesmo os textos de artistas que acusam uma intenção subliminar nas suas obras, poderemos compreender melhor que por trás do conteúdo manifesto materializado, existe de facto um conteúdo latente imaterial – motivacional, processual e ideal, não visível mas perceptível ao olhar mais atento.

É este conteúdo, o latente, que encerra todo o conjunto de significados e potencia a compreensão dos motivos psicológicos do artista em cada obra analisada. Pode julgar-se esta premissa abusiva e que pretende apenas gerar polémica em torno das obras de arte que valem por si só.

No entanto, esta premissa pode constituir um fator de enriquecimento das obras se tivermos em conta, a par da assumida intenção do artista, que muitas vezes declara que não tem qualquer ideia de onde lhe veio a “inspiração” artística, todas as mensagens que se podem ler nas entrelinhas de cada obra. Essas mensagens são o espelho dos anseios, dos receios, e das vontades mais íntimas do artista. Elas revelam a sua natureza psíquica mais eficazmente do que qualquer outro método invasivo.

Poderá ser difícil provar que por trás de uma obra está uma motivação e um significado psicológico mas poder-se-á concordar, se fizermos a comparação com a análise de textos poéticos que através das suas inúmeras metáforas e demais recursos estilísticos deixam antever a realização disfarçada de desejos recalcados de raiz primária ou infantil.

Fernando Pessoa escreveu acerca da natureza do poeta que “o poeta é um fingidor, finge tão completamente, que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente”.

Assim é o artista, um fingidor que através da sua arte revela o que finge que sente disfarçando o que realmente o move. A metáfora visual, a mensagem simbólica e o significado intencional do ideal do artista são componentes incontestáveis do conteúdo latente da obra de arte.

A Arte, o Sonho e o Inconsciente

Voltando um pouco atrás, para um estudo e interpretação da Arte e sua produção, há que ter em conta três circunstâncias em que essa interpretação pode ser feita: 1) primeiramente a interpretação psicanalítica da Arte debruça-se sobre o processo de criação e a vida do artista para compreender as fontes daquela projeção específica; 2) em seguida é feita a análise ao conteúdo e forma da obra *per se*; 3) e em último, mas não obrigatoriamente seguindo esta sequência, estuda-se o impacto da obra no público e na crítica, que poderá ser analisado como um processo de transferência.

A transferência ocorre quando características ideais, “monstros” e problemáticas singulares de cada indivíduo são por ele projetadas no outro através da obra de arte.

A relação com a Arte é por isso mesmo também ela uma relação objetal, uma perturbação, um encontro ou um desencontro, uma vez que através do contacto com a Arte, cada indivíduo na sua singularidade sofre o processo de transferência, projetando na obra os seus próprios medos, anseios e desejos. No entanto, estes produtos resultantes da projeção aqui referida não coincidem obrigatoriamente com os motivadores psíquicos do artista. Como se comprova quando se investiga a dispersão de experiências subjetivas na receção da arte.

Na maioria das vezes nem sequer se pode estabelecer essa correspondência, dado o desfasamento temporal e cultural entre a vivência do artista que culminou na obra de arte e o momento contemplativo por parte do público que estabelece o tal processo de transferência. Dito isto, importa aqui frisar que a relação entre a vivência do artista, os motivos que o impulsionaram a criar determinada obra de arte, só podem ser correlacionados se tivermos acesso aos dados biográficos do próprio artista, o que nem sempre é possível.

Apesar de tudo, Freud foi um intérprete exímio no que diz respeito a esta prática. Conhecedor profundo de inúmeros eventos de vida de vários artistas, Freud esforçou-se por fomentar esse processo de investigação através do qual a obra de arte é analisada sob o ponto de vista psicanalítico, com base nos

acontecimentos de vida e do funcionamento psicológico de artistas como Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo, entre outros.

Tendo em conta a forma e o conteúdo da obra para que se possa fazer uma interpretação da sua intencionalidade psíquica, a forma é tida como o conteúdo manifesto enquanto toda a sua simbologia que organiza o conteúdo fantasmático, bem como, o posicionamento dos elementos figurativos ou abstratos, por sua vez, remetem para o conteúdo latente.

Através deste tipo de interpretação tem-se vindo a analisar e relacionar conteúdos políticos com vivências íntimas do funcionamento idiossincrático do ser humano. Ernest Kris refere que o artista é mais do que um conjunto de pulsões que o conduzem para a criação artística. Defende uma extrema racionalização dos aspetos psíquicos que estão por trás da obra e de todo o processo criativo do artista. No texto de Ellen Handler Spitz, do capítulo 33 do Compêndio de Psicanálise, é referida uma questão interessante dando-se um exemplo específico do que pode ser uma obra que reflete uma ferida narcísica do artista, mas onde o público pode e consegue projetar as suas próprias feridas narcísicas, neste caso a ferida narcísica de uma nação inteira. Trata-se do memorial da Guerra do Vietnam, em Washington, D.C., de Maya Lin, onde a psicanalista faz uma riquíssima interpretação quer ao nível dos conteúdos, quer ao nível das emoções despoletadas pela obra.

A ferida narcísica é um conceito freudiano que representa toda a problemática do trauma de infância que permanece ativo no inconsciente através do mecanismo do recalçamento procurando vias de expressão na passagem ao ato, no investimento, na projeção ou na sublimação. Esse trauma de infância normalmente é constituído por aquilo que o indivíduo encara como uma ameaça à estrutura do ego, pois a determinada idade todo o ser é egocêntrico, considera Freud. Entenda-se como ameaça ao ego qualquer acontecimento que, sob o ponto de vista ainda imaturo do indivíduo, lhe retira a atenção privilegiada, deixando de ser o centro das atenções quando, por exemplo e este é o exemplo mais típico, nasce um irmão mais novo. Contudo, o que Freud chama de ferida narcísica abarca muito mais acontecimentos e

referentes consequências psíquicas na vida da criança, que se prolongarão e acompanharão o indivíduo por toda a vida, recalcados no inconsciente.

Aqui pode também dar-se um processo de transferência na relação objetal adulta, quando o indivíduo escolhe o objeto de amor maduro, e este representará o outro onde o indivíduo pode projetar os medos de abandono da primeira infância, que estão intimamente relacionados com a ferida narcísica. Este medo de abandono, que é inconsciente, pode levar na idade adulta ao medo da intimidade, que segundo Lacan, resultará em relações amorosas disfuncionais. Mas voltemos ao tema da arte.

Todos estes aspetos podem ser identificados em personagens fictícias da produção literária e isso pode remeter para as feridas narcísicas do próprio autor. Será que podemos identificar na produção das artes plásticas o mesmo processo de transferência? Com certeza que sim, mas não de forma leviana interpretando meramente a simbologia da forma e conteúdo latente. Toda a interpretação terá de ser acompanhada pelas associações do autor, neste caso do artista, bem como por um aproveitamento rigoroso do modelo científico que suporta a análise dos ideais, dos processos e dos produtos.

A associação livre é outro conceito que remete para os fundamentos da psicanálise freudiana. Freud introduz esta técnica nas suas consultas quando uma paciente lhe pediu que não a interrompesse enquanto falava. Freud percebeu imediatamente o interesse daquela descoberta e passou a sistematizá-lo na sua prática clínica, usando este método posteriormente e em simultâneo para a interpretação dos sonhos que, como descobriu, fornecem imenso material acerca do funcionamento psicológico do ser humano.

A interpretação dos sonhos encerra em si os mecanismos do funcionamento do psiquismo humano podendo fundar uma forma de desvendar o processo de criação artística. O mecanismo pelo qual se formam os sonhos, segundo Freud, é considerado um instrumento valioso na compreensão, a par da associação livre, da formação de inúmeros contingentes psicológicos tais como as neuroses, as psicoses, a histeria, a normalidade, a política, a religião e a arte, entre outros. No entanto, pode e deve ser utilizado também para a compreensão do funcionamento psíquico dito normal ou funcional. Desta feita,

importa aqui referir as partes constituintes do processo do sonho fazendo um paralelismo com o processo criativo. No processo do sonho existe o primado do processo associativo que liga o inconsciente infantil à vida adulta seguindo os caminhos do disfarce e da aculturação aparente, como momentos ou modos do processo associativo primário com diferentes funcionalidades.

Assim, estão presentes os mecanismos da condensação, quando agrupamos por semelhança parcial vários elementos provenientes de entidades distintas; o deslocamento, quando atribuímos uma determinada característica ou entidade a uma outra que a representa para permitir uma via mais desbloqueada ou 'inocente' de expressão; a representatividade ou figuração, através de imagens que por si só representam determinada situação ou entidade apresentando-se figurativamente como uma imagem, por vezes, simbólica; a dramatização presente, como é simples de compreender, em todo o enredo aparentemente desconexo que é o sonho em si e onde introduzimos personagens, cenas e ações, à semelhança do que se passa numa peça de teatro; e a revisão secundária, que adota um revestimento mítico ou cultural para cobrir e ocultar a dinâmica do desejo fantasmático pessoal, biográfico e imaginário / ideal que busca realização disfarçada (nos sonhos mas também na arte religiosa e política, clássicas, o aproveitamento de heróis e de vítimas).

A questão que aqui se coloca é deveras pertinente pois foi já explorada pelo próprio Freud e psicanalistas posteriores que se basearam nas suas teorias para desenvolver e aprofundar epistemologicamente a corrente psicanalítica.

Pois bem, será o processo criativo, o ato de produzir arte homólogo ao processo do sonho fazendo uso das mesmas ferramentas psicológicas? Será que podemos encontrar os elementos desse processo e identificá-los na passagem à prática do caos criativo? Estarão os artistas cientes dos mecanismos de que fazem uso para criar arte? Ou será mais uma vez o inconsciente a comandar os seus motivadores artísticos?

Vamos por partes. Parece-me evidente, até mesmo possível de identificar em algumas obras, os elementos do mecanismo do sonho acima descritos. Quando um artista amalgama vários elementos e os representa figurativamente já estamos a identificar dois dos elementos do processo que está na base do

sonhar: a condensação e a representatividade. Quando um artista muda o foco da atenção da sua obra utilizando um paralelismo ou uma metáfora estamos perante o elemento do deslocamento. E toda a cena representada na obra, o seu significado, pode ser considerado como sendo um similar da dramatização.

Nas produções literárias estes elementos estão mais explícitos, bem como na produção teatral e cinematográfica. E nas artes plásticas será assim tão evidente como no cinema e nas performances? As artes estáticas e fragmentárias remetem para uma ocultação e um disfarce artístico mais extremado.

Estarão os artistas dispostos a assumir os processos psicológicos que estão na base da sua criação artística? A minha investigação não pode, no entanto, chegar a essas conclusões taxativamente, por falta de dados e pela subsequente dificuldade em os recolher junto de artistas. Contudo, ao longo da minha investigação tive oportunidade de desenvolver uma arguta sensibilidade e atenção para dados soltos com que me deparava fora do contexto de investigação. Foi numa biografia de Van Gogh que encontrei a seguinte citação: “Experimento uma terrível clareza em momentos que a natureza é tão linda. Perco a consciência de mim mesmo e os quadros vêm como em sonho.”

Regressando ao material recolhido na tese de doutoramento do meu orientador, passo a citar uma referência a Eurico Gonçalves:

“Do ponto de vista do artista, o objetivo principal dos pintores consiste em esvaziar a consciência de todos os preconceitos que o impeçam de criar. Assim, nesta procura da espontaneidade absoluta, Eurico Gonçalves irá desenvolver uma linha de pesquisa muito própria, que passa, por um lado, pelo interesse pela psicanálise (tanto freudiana como jungiana) e, por outro lado pelo interesse pelo budismo Zen. (Ribeiro, 2009: 223)

É muito comum o interesse de diversos artistas pela corrente psicanalítica o que só demonstra a importância dada aos mecanismos psíquicos subjacentes ao processo de criação. Esse interesse levou Eurico Gonçalves a desvendar alguns tópicos psicanalíticos no seu trabalho fazendo referência a isso na citação que se segue:

“Curiosamente não havendo programa, não havendo nada previamente definido, este meu gestualismo espontâneo, que não tem nada à partida revela signos, que eu chamo arquétipos do inconsciente coletivo, tão

defendido por Jung, que estudou a relação entre o movimento impulsivo da mão e do corpo e o estado de espírito do artista. Portanto esses arquétipos do inconsciente coletivo nós encontramos-los na criança, encontramos-los no Homem comum, na arte bruta, encontramos-los na pintura gestual mais depurada, mais caligráfica...” (Ribeiro, 2009: 223)

Retomando o meu processo de investigação, faço agora referência à entrevista a Bruno Monteiro, licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, foi nesta faculdade também que fez o Mestrado em Práticas Artísticas. Mantém uma atividade artística regular e um ponto de vista interessante sobre si.

Questionado sobre quais são os motivos que desencadeiam o seu processo criativo, Bruno responde:

Bruno Monteiro: *“Penso que o meu processo criativo está relacionado com uma tentativa de escape à realidade, apoiando-me em campos normalmente ligados à fantasia ou ficção científica, mas depois traduzindo-os para uma forma ou conceito natural ao campo da arte.*

Os projetos são desencadeados por filmes, livros, cenografias, fotografias que a determinado momento causam em mim algum tipo de estranheza.

Estando ativamente interessado nesse fenómeno que nos leva a ter um segundo olhar sobre algo, tento depois manter essa sensação na minha vida transportando-a para o atelier.”

O artista admite a ideia de que a arte é um escape à realidade, pondo em evidência a sua postura contínua, esse olhar atento e sensível que transpõe da vida para o atelier. Esse escape à realidade através da arte é uma catarse que nos permite que a vida não seja tão dolorosa criando tensões psíquicas, é a sublimação que está presente uma vez mais na sua componente mais elevada de embelezamento do ser e do que o rodeia. Existem também as questões de narcisismo, mas um narcisismo funcional que permite ao artista manter o prazer que retira de si através da sua arte, manter o foco da atenção em si, através da sua arte, embelezar-se intelectualmente e ao mundo que o rodeia, através da sua arte recorrendo ao seu inconsciente. A arte é a realização disfarçada de um desejo recalcado, tal como o sonho.

Poder-se-á eventualmente não encontrar relação alguma entre o processo do sonho e o ato de criar arte.

Aparentemente são dois processos distintos e dissociados, sendo que o primeiro é involuntário e o segundo obedece à vontade explícita do artista.

Mas como já expliquei anteriormente, o processo do sonho é constituído por elementos suscetíveis de serem identificados no processo criativo, bem como no processo de criação artística.

Em “A Interpretação dos Sonhos” de Sigmund Freud, podemos encontrar uma citação de Schubert que afirma que os sonhos constituem uma libertação da alma entre grilhões dos sentidos. A arte é também ela uma libertação e uma elevação da alma e da vida mental.

A Criança – Artista em potência

Gostaria de ressaltar que não se pretende no presente estudo fazer qualquer tipo de juízo de valor, extrapolação ou generalização. O facto é que ao confrontarmos os artistas sobre a sua opção de vida, todos eles admitem que não poderiam ter outra profissão e que se a isso fossem obrigados teriam com certeza a necessidade de manter em paralelo a sua atividade artística. Ora, de onde vem essa necessidade? É algo racional, instintivo, intrínseco à natureza biopsicossocial do artista? Faz parte da sua idiosincrasia? Porque não somos todos artistas se todos quando crianças experienciamos o prazer de pintar e modelar?

São vários os autores, desde Freud, passando por Melanie Klein e Winnicott, que compararam o artista à criança artista. Ernest Kris descreve a criança artista como o artista em potência, no sentido que inicialmente a criança fica fascinada com o brilho das cores, o cheiro das tintas e o efeito delas sobre o papel. Mas quando começa a descobrir a sua habilidade para manusear o pincel, as forças pulsionais são abandonadas para dar lugar à força do ego.

Nesse momento a criança começa a comportar-se como um artista sob o ponto de vista clínico e desenvolvimentista (Kris, 1952). Este autor defende que o

artista não é um ser vulnerável às suas forças regressivas intrapsíquicas, é sim, e em oposição, um ser que as domina como nenhum outro sendo capaz de controlar essas forças e fazer uso delas canalizando-as para a produção artística e cultural.

Então pergunto: porque não nos tornamos todos artistas se em certa fase de nossas vidas o fomos enquanto crianças em potência de desenvolvimento? Através da análise da infância de artistas, conclui-se que quando existe uma sensualidade aguda nos primeiros anos de vida, esta deriva para uma predisposição estética na vida adulta (Greenacre, 1971). Segundo Otto Rank, contemporâneo de Freud, a forma representa uma espécie de “ideal do ego”. A forma artística, afirma, incorpora o desejo humano de transcender os limites biológicos e sociais recebidos. Sendo assim, a forma artística pode ser encarada como uma superação das limitações e sentimento de inferioridade de castração (simbólico) do próprio ser humano.

Faço assim a ponte entre “o desejo de transcender os nossos limites biológicos e sociais”, um desejo narcísico, egóico, de onipotência, com a realização do desejo, principal objetivo do sonho, segundo Freud. Também aqui a realização do desejo como no sonho pode remeter para o princípio do prazer. O princípio do prazer é o que rege o ser humano nos primeiros anos de vida. Após a internalização das normas e regras sociais transmitidas pela educação e assimiladas pela estrutura super-egóica o ser passa a reger-se pelo princípio da realidade, que é um princípio de prazer modificado que conduz a formações de compromisso, tendo que aceitar a recusa, o adiamento ou a substituição do prazer que anteriormente era o seu impulsionador para a ação.

Nos “Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise”, e também em toda a obra de Freud, surge o conceito do protesto básico tão bem explicado por José Gabriel Pereira Bastos:

“Definimos como protesto básico o movimento geral da mente humana na direção, biofílica, de recusa e superação criativa da transitoriedade, da incompletude, da sujeição, da impotência amorosa, do sofrimento e da frustração, quando ressentidos como desprovidos de sentido, com recurso à onipotência do pensamento (posteriormente substituída pela concentração psíquica e social), à criatividade fantasmática e cultural e à busca partilhada do domínio e da transformação do real externo a partir do desejo.” (Bastos, 1994: 34) “

Este protesto básico é essencial na criação artística e é o processo pelo qual se dá a transformação do real externo a partir do desejo. Essa transformação do real externo está também relacionada com o princípio de reorganização dos elementos e, como vemos, estas questões podem ser identificadas na produção artística se adotarmos, e volto a ressaltar, o prisma teórico, analítico interpretativo do Paradigma Psicanalítico.

Assim sendo, segundo Freud, todo o ser caminha na busca da felicidade, tendendo por isso a reger-se pela pulsão de vida que o impulsiona para o devir. E é por isso que o artista, em geral, se rege pelo princípio da irrenunciabilidade ao prazer. Ao invés de recusar o prazer ou o adiar, o artista faz uso dele para não ser obrigado a reger-se pelo princípio da realidade. Então, canaliza as suas pulsões de prazer e as suas capacidades infantis de jogar para a criação artística através da sublimação (Freud, 1908).

A sublimação é o conceito freudiano que abarca mais do que o seu sentido sintático de tornar sublime mas ainda assim está relacionado com a sua etimologia. Tornar sublime através do embelezamento, isto é, do disfarce que visa a criação do estatuto, é um processo estético intrapsíquico relacionado por sua vez com o narcisismo enquanto reação ao trauma infantil, e como ideal que dele resulta:

“E, a partir da análise das cenas, das fantasias e das «ficções protetoras», a compreensão primordial da existência de um processo estético, transformador dos conteúdos das próprias cenas, a sublimação (agindo, em busca de um determinado tipo de perfeição, proporcionador do «prazer preliminar»). Tratar-se-ia de um processo estético (e, portanto, de um processo tendencioso) orientado para o «embelezamento» dos factos (numa direção narcísica, instauradora de uma ordem ideal, recuperadora da plenitude perdida e posteriormente projetada sobre os pais e, como compensação da «cicatriz narcísica» que fecha a infância, deslocada, a partir da sua imagem, para a longa cadeia de heróis ficcionais, religiosos e políticos, a eles associados, deles derivados ou neles inspirados (...) ”
(Bastos, 1994: 20,21)

Segundo Freud e corroborado por José Gabriel Pereira Bastos, toda a criação artística obedece também à lógica fantasmática. A lógica fantasmática representa todos os conflitos inconscientes que se formam na infância e ficam recalçados no inconsciente:

“A atenção dada à evolução sequencial da obra de um mesmo autor permite pensá-lo como um sistema (motivado) de transformações, incorporando como *material* a história biográfica e social (exigências mecenas, modas, conflitos políticos e ideológicos, etc.), ao serviço da expressão fantasmática do protesto básico, na forma específica (pessoal), mas tipificável (em termos de nacionalidade, época, classe social, fase etária, escola literária, tipo de personalidade, etc.), assumida por aquele protesto na elaboração psíquica do autor.” (Bastos, 1994: 34)

Através deste mecanismo dá-se o chamado *insight* do artista que no fundo acontece quando ele tem acesso a algo perturbador e o canaliza para a produção artística, como uma epifania que desvenda a presença de um conflito interno ou trauma ao mesmo tempo que é utilizado como instrumento de libertação e de superação (ou de gozo e ironia). Aqui podemos falar da catarse que já era referida por Aristóteles na Antiguidade Grega, a catarse em relação ao medo e à piedade, que segundo este filósofo podia ser identificada nas obras de arte da época.

“Mas a condição psíquica, indispensável, consiste certamente nos ganhos de compreensão interna (*insight*) possibilitados pela análise pessoal e por uma consciente formação teórica, se possível tanto no campo psicanalítico como no da área cultural em causa.

Esta condição interna implica a aquisição de uma atitude rara, que permite «descobrir o que é secreto e está oculto a partir de pormenores menosprezados ou ignorados», («Moisés»), atitude essa que aproxima o trabalho do analista e do detetive. Ambos procuram resolver um enigma. Ambos partem da convicção de que, no contexto humano, o absurdo e o imotivado são apenas aparências, ocultando, sem sucesso, uma dupla lógica intencional (...)” (Bastos, 1994: 29)

Passo agora a abordar o depoimento de um outro artista com quem tomei contacto através dos extratos de entrevista na dissertação de doutoramento de Diniz Cayolla Ribeiro. Trata-se de Eurico Gonçalves. Cabe aqui contextualizar o tema de tese do meu orientador que se prendia com a questão do Primitivismo em Portugal. Aparentemente este tema nada tem que ver com o tema da minha dissertação de mestrado, no entanto, há relações relevantes feitas pelos artistas e pelo próprio autor da tese que remetem para questões psicológicas na arte, não só a primitiva, mas fazendo-se essa relação a partir de preposições sobre a arte primitiva.

Assim, para Eurico Gonçalves é evidente a relação da criança com a arte e da sua dimensão de artista em potência, como já referiam os autores winnicottianos.

“Essa ideia da inocência primordial é um aspeto que me interessa muito, daí a relação da arte com a criança, que não sabe nada mas está aberta à aprendizagem muito mais que qualquer adulto. O adulto já tem todas as suas formas dominadas na cabeça e a criança não, está sempre em permanente descoberta. Aliás é esse prazer da infância, essa alegria da descoberta que certa arte nos transmite, a partir de Miró, de Chagall, de Paul Klee, artistas muito puros. Eu enfileiro um pouco por aí, não pela via noturna mas pela via solar ou diurna, é por essa linha que eu chego” (Ribeiro, 2009: 221)

Continuando com a sua explicação:

“Tanto na criança como no primitivo verifica-se a predominância do sentir (a experiência) sobre o saber teórico ou intelectualizado; em ambos, os mecanismos psíquicos visam simplificações esquemáticas que traduzem o real imaginário (...) Desde que o homem esqueça tudo o que aprendeu anteriormente – tudo o que constitui a sua educação, a sua vida normativa, a sua cultura – estará mais apto a reencontrar um outro tipo de liberdade manifesta a partir dos dados imediatos do inconsciente” (Ribeiro, 2009: 222)

Mais uma vez é ressaltada a importância do inconsciente na expressão primordial desprovida de intelectualização, ou seja, mais próxima do ato pulsional do que propriamente da técnica. Esta pulsão para criar respondendo aos impulsos do inconsciente é a que garante a mais fidedigna capacidade catártica, da descarga das tensões inconscientes através da arte. Esta pulsão deriva no circuito tensão-descarga que por sua vez remete para o princípio de prazer, e é este o princípio que rege toda a vida mental, mais aceleradamente na criança que é também o artista em potência. É esse princípio que vai continuar a reger o artista que se nega a renunciar ao prazer em prol do princípio de realidade e da previsibilidade, da repetição não-criativa associada ao princípio de segurança, objetivo dos que se desviam para o princípio da realidade.

Seguidamente irei continuar com a análise às minhas entrevistas referindo a entrevista a Susana Lima, licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, designer e ilustradora.

Ao questionar a artista sobre os mecanismos que desencadeiam o processo criativo na sua prática artística Susana responde:

Susana Lima: *“Sempre fui uma pessoa com um forte sentido estético e uma necessidade de me expressar através da arte. Desde pequena utilizava o desenho e a escrita para colocar cá fora todas as minhas inquietações.*

Cresci com essas premissas e elas conduziram-me ao mundo das artes anos mais tarde.

Os motivos que podem desencadear a minha prática artística centram-se na comunicação com o mundo e da forma estética mais atraente para o fazer, digamos que o equilíbrio entre a comunicação e a estética.”

De facto podemos constatar nesta resposta a forte componente estética e o uso do meio de comunicação entre o interno psicológico – note-se que é referida a questão das inquietações – e o mundo externo real. A referência à infância é outro ponto que gostaria de destacar uma vez que vai ao encontro da teoria da criança ser o artista em potência. Quando esse apelo estético se mantém esse artista em potência concretiza-se na vida adulta e carece ainda desvendar se os artistas têm consciência dessa passagem, dessa tomada de decisão consciente ou inconsciente de continuar a ser artista.

O artista que se segue é José Pereira, licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, fez o Mestrado em Práticas Artísticas e expõe regularmente.

Acerca da primeira pergunta, sobre quais são os principais motivos que o levam a criar arte e desencadeiam o processo criativo, José Pereira responde:

José Pereira: *“Pois (risos) eu desde os 11 anos que pensava que ia ser artista mas sem saber o que isso pressupunha. Partia de uma vontade muito grande, da minha capacidade de desenhar bem e do meu gosto por desenhar e achar com isso que esse era o meu desígnio de estar aqui e partir para as obras era uma coisa natural.*

É mais do que isso, não consigo imaginar o que é não partir (para as obras), não sentir vontade de fazer uma obra de arte ou criar qualquer coisa. Isso é que não sei o que é, por isso para mim o natural é estar com uma ideia para concretizar.”

Para este artista, portanto, a decisão de criar arte é algo que o acompanha desde a infância e encara com naturalidade, tanta naturalidade que o que se torna inconcebível para José Pereira é a ideia de não ter essa vontade, de não sentir o apelo para a concretização artística. Esta resposta, sendo das mais explícitas que obtive, é também das mais enigmáticas uma vez que o artista reconhece o apelo mas a sua ligação à arte é de tal forma intrínseca que não se consegue perceber onde começa ou onde termina. De facto, nem todos os dados remetem para a problemática desenvolvida, no entanto, consegue-se depreender um contínuo entre a criança- artista em potência e o artista adulto, sem que haja um processo de transição ou uma tomada de consciência. É algo que ultrapassa a compreensão do artista pois é a única realidade que conhece de si mesmo e isso só demonstra que, de facto, a expressão artística é uma forma de vida muito singular na concretização dos desejos de que lhe sente o apelo e na auto realização enquanto pessoa dotada de talento.

Processo de Transferência e Projeção

Relativamente ao processo de transferência e à relação com o psicanalista, há outra questão que cabe aqui ser abordada. Além do processo de transferência do público para com a obra e para com o artista, que o leva a interessar-se pelas biografias, podemos avaliar também o processo de transferência entre o artista e o curador, uma vez que toda a leitura e receção de obras acarretam a sua interpretação, seleção e valoração. Desta feita estão envolvidos os ideais artísticos, os conteúdos formais da obra, o alinhamento com escolas valoradas ou um desalinhamento com potenciais de validação enquanto rutura inovadora, os conteúdos latentes, as memórias, os receios, as emoções de quem a desenvolve e de quem a recebe.

Podemos comparar a relação que se estabelece entre o artista e o curador, com o mesmo nível de projeção e transferência que acontece entre psicanalisado e psicanalista, sendo que o curador continua o trabalho de

disfarce cultural, enquanto o analista está ao serviço da libertação reequilibradora. Muitas vezes, as resistências culturais do curador académico, identificado com a repressão da realidade psíquica (algo bastante habitual), ou rejeitará a obra ou lhe dará um enquadramento histórico-cultural, que pode ser então delirante ou inconsequente (Freud, 1913).

Também, o curador, tal como acontece com qualquer psicanalista, sofre o mesmo processo mas inverso, ou seja, dá-se a transferência dele para com o artista, projetando as suas vivências, nalguns casos as suas frustrações narcísicas enquanto artista não realizado, e os seus conflitos psíquicos na obra que lhe é apresentada. Arriscaria a dizer que este processo intuitivo através do qual os curadores criam as tão almejadas narrativas expositivas, toda essa aura de mistério que paira em torno da entidade curatorial tem como pilares básicos as relações fundamentais entre dois seres funcionando psiquicamente, onde as obras e as biografias narcísicas são o cerne de todo o processo de transferência mútuo entre artista e curador, dando origem à narrativa expositiva que por sua vez é o resultado deste processo de transferência e que vai também estabelecer uma dialética transferencial mediadora da relação entre obra e público.

Atrever-me-ia a classificar todos estes fenómenos como um grande e complexo mecanismo de catarse, de evacuação, onde se tentam curar dores através da arte. Catarse (do grego *kátharsis*, «purificação», derivado de «purificar») é uma palavra utilizada em diversos contextos, como a tragédia, a medicina ou a psicanálise, que significa "purificação", "evacuação" ou "purgação". Segundo Aristóteles, a catarse refere-se à purificação das almas por meio de uma descarga emocional provocada por um drama. Desta feita, artistas, curadores e público fazem parte de um mesmo processo relacional onde a arte é um privilegiado meio libertador imaginário, com ou sem libertação real, mobilizando o choro, o riso, a identificação ou a excitação da ação motora.

O artista reconhece nas suas obras os acontecimentos de vida que o marcaram, aos quais acede através da criação artística, ao passo que o curador vê na obra de arte que recebe do artista, o espelho dos seus próprios acontecimentos de vida criando assim as famigeradas narrativas expositivas,

que por sua vez irão desencadear no público o mesmo sentimento de pertença ou de repulsa com base na transferência que inconscientemente faz dos seus acontecimentos de vida, dos seus anseios, dos seus bloqueios, dos seus desejos mais íntimos e inconfessáveis.

A propósito de catarse fazendo a ponte para a saúde mental e a sua relação com a arte não poderia deixar de referir mais uma citação de Cruzeiro Seixas:

“Sabe o que é que acontece aqui há uns anos? Um senhor doutor daqui do manicómio insistiu muito comigo para colaborar com ele na... para ver o que é que os doidos faziam. Eu tinha-lhes falado no interesse pelas coisas que os doidos faziam, e ele então pediu-me para ir lá ver. (...) Então tínhamos um rapaz que era das Belas Artes, daqui de Lisboa, e que ia lá ensinar os doidos a pintar. Quer dizer, era o rapaz que ia aprender com os doidos (risos) ...” (Ribeiro, 2009: 214)

Esta referência revela a extrema sensibilidade do artista Cruzeiro Seixas para com a questão e a sua perspicácia em aperceber-se das qualidades plásticas da arte dos ‘loucos’ e a dilatação do mundo expressivo que eles trazem consigo e produz a inveja dos artistas neuróticos e ‘normais’.

O artista que se segue na análise às minhas próprias entrevistas é André Silva, licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, artista plástico de profissão, expõe regularmente e mantém uma prática artística intensa.

Ao ser questionado sobre os motivos que desencadeiam o processo criativo na sua prática artística, André responde:

André Silva: *“Em primeiro lugar, quero dizer, que me designo como Artista Plástico, mas talvez seja “um projeto de Artista Plástico”! Só se os meus trabalhos continuarem a ser expostos daqui por 200 anos ou mais é que terei sido um Artista! Nessa altura penso que nenhum de nós estará cá para confirmar esse facto. Trabalho há 10 anos em Artes Plásticas e pretendo continuar a expressar as minhas ideias recorrendo aos processos inerentes a esta prática.*”

São vários os acontecimentos que desencadeiam o meu processo criativo, é como se estivessem apenas acessíveis em fragmentos.

O meu processo é impulsionado por interesses específicos, vivo na atualidade e procuro obter informações sobre a história contidas na cultura visual, em imagens, ficção literária, citações, letras de canções, etc.

Por vezes são arquivos de imagens, situações que presencio no quotidiano, que me suscitam outras histórias, sem recriar a História. Em geral, quando aprendemos história na escola, só ficamos a conhecer datas de acontecimentos e algumas imagens. Eu pretendo uma investigação mais exaustiva. O caderno de esboços, as imagens fotográficas ou um texto são as minhas primeiras anotações, que me permitem orientar na concretização material do que quero desenvolver. Recorro a técnicas tradicionais de representação, como o desenho, a pintura e por vezes a instalação.

A minha competência técnica não é um dado adquirido. Ponho-a em questão face à importância dos temas que quero abordar. Por vezes sinto-me atraído por situações decadentes, onde represento símbolos da utopia moderna que agora assistem a uma decadência.

As imagens apresentadas no meu trabalho, não são exatamente a representação de uma coisa que existiu, não são apenas um registo, e muitas vezes são uma transposição para uma outra coisa qualquer.”

Esta vasta resposta tem inúmeras leituras. Por um lado o artista admite a sua relação com o mundo através da arte, a sua visão será sempre enviesada pelo prisma artístico fazendo uso dessa ótica para reler os acontecimentos da atualidade, interpretá-los e recriá-los na sua prática artística. Por outro lado o artista reconhece que as imagens apresentadas no seu trabalho não são um mero registo da realidade mas sim “uma transposição para uma outra coisa qualquer”, deixando aqui transparecer o processo de transferência já tratado anteriormente. Realmente, se o artista transpõe a realidade para uma outra

coisa qualquer está a dar-se um processo de transferência e também de deslocamento, a componente do sonho referida anteriormente que é reconhecível em diversas obras e em diversos métodos da prática artística.

Tentarei agora colmatar algumas lacunas adjacentes à explanação do processo de transferência.

A arte pode ser entendida pelas mentes mais racionalistas como o produto da intenção consciente do artista e a apreciação da arte por parte do público como sendo um exercício meramente estético, intelectual e distanciado.

No entanto, autores como Loys Tison e Norman Holland defendem que se estabelece um processo de transferência onde, e inconscientemente, o público projeta na obra os seus conflitos internos, os seus desejos e receios inconfessáveis. É por isto mesmo que a arte tem a capacidade de nos abalar, de não nos ser indiferente. A emoção produzida pela arte no público é muito mais do que uma experiência estética, vai mais além do que o contacto superficial com o conteúdo formal da obra de arte.

Poderá não haver forma de comprovar esta teoria derivada da vertente psicanalítica. Contudo, estudos encetados com estudantes de literatura evidenciam que a leitura feita por qualquer pessoa a um livro ou a um trecho de um livro está intimamente relacionada com as suas próprias vivências. Diz-se até que a interpretação que alguém faz de uma determinada peça literária diz mais acerca da própria pessoa do que da obra literária em si.

Talvez encontremos aqui uma lacuna no que diz respeito à análise de públicos de artes plásticas, mas atrevo-me a dizer que seria possível medir esta envolvência, esta influência pessoal na receção e interpretação de obras de arte, através de instrumentos estatísticos como inquéritos, grelhas ou até mesmo entrevistas. Assim poder-se-ia averiguar que sentimentos, que sensações ou pensamentos do público interferem no processo de apreciação da arte. Talvez seja um pouco ousado afirmar com certeza que iríamos descortinar um processo de transferência evidente e explícito. Mas penso ter legitimidade para afirmar que esse processo de transferência existe entre público, arte e artistas, pois o ser humano é muito mais do que um simples

olhar passivo, o ser humano é todo um conjunto de circunstâncias psíquicas, de acontecimentos de vida e de meandros insondáveis que se vão formando ao longo de cada existência. Como explicar que perante uma obra considerada unanimemente bela, uns sintam uma emoção inexplicavelmente agradável, enquanto outros sentem uma enorme indiferença ou até mesmo uma repulsa igualmente inexplicável? Como compreender o espectro de emoções desencadeado por uma obra de arte se o nosso interior não interferir com o exterior da obra e com o interior do artista?

Identificamo-nos mais com determinado estilo, com determinado artista do que com outros. Somos tocados no nosso íntimo por reações que nem mesmo nós sabemos ao certo como explicar. Trata-se do processo de transferência, o mesmo que ocorre aquando da prática clínica psicanalítica e que envolve psicanalista e paciente, se dá em ambos os sentidos, e tem poder catártico.

Tal como quando lemos um texto, como é referido em *The Reader Response Criticism*:

“O sentido do texto não consiste nas conclusões finais que desenhamos sobre o que o texto *diz*, o sentido do texto consiste no que as nossas experiências *fazem* do texto enquanto o lemos” (Tyson, 2006: 176) (tradução minha).

O mesmo acontece entre artista e curador. Quando um curador está perante as obras de um artista e se propõe a organizar uma exposição mediante o seu gosto pessoal e a sua experiência profissional, a sua narrativa expositiva estará carregada de significados que são a projeção do curador na exposição, a projeção do artista nas obras passou assim para um outro nível, dando-se uma transferência entre curador e artista sendo que o curador, na maior parte das vezes, é um psicanalista selvagem e por isso tenta passar para um sistema de racionalizações eruditas, assumindo o papel da pitonisa grega, que valoriza o disfarce: quanto mais incompreensível mais gloriosa.

O autor Norman N. Holland explica de uma forma muito clara o processo de transferência ocorrido na leitura de obras, sejam elas de que natureza forem:

“Holland chama aos nossos padrões psicológicos e estratégias de confrontação o tema da nossa identidade. Ele acredita que nas nossas

vidas diárias nós projetamos esse tema de identidade em todas as situações que encontramos e percebemos o mundo através das lentes dessa nossa identidade, acontecendo o mesmo com a leitura de textos. É que, de variadas formas nós inconscientemente recriamos no texto o mundo que existe nas nossas mentes. Então, as nossas interpretações são produto dos medos, defesas, necessidades e desejos que projetamos no texto. Interpretação é primeiramente um processo psicológico e menos um processo intelectual. Uma interpretação literária pode ou não revelar o significado do texto mas para um olhar atento revela sempre o psicológico do leitor” (Tyson, 2006: 183) (tradução minha).

O mesmo se passa com a leitura do curador às obras do artista, com a leitura do artista à narrativa que o curador cria com as suas obras, e às leituras do público quer à narrativa do curador, quer às obras do artista. Trata-se portanto de um processo de interpretação onde nos projetamos a nós próprios e onde podemos ficar a conhecer mais sobre nós do que sobre o outro.

É este poder catártico da arte que eu gostaria de sublinhar ao longo do meu trabalho. A arte cura-nos, cura a quem cria, cura a quem com ela trabalha e cura a quem a aprecia e se deixa desvendar nela, (mas não cura os “curadores”).

“A razão pela qual a dimensão psicológica das nossas interpretações não é facilmente percebida por nós mesmos e pelos outros é que nós inconscientemente assentamo-la em abstrações estéticas, intelectuais, sociais ou morais para aliviar a ansiedade e a culpa que as nossas projeções nos despertam” (Tyson, 2006: 183) (tradução minha).

Já Freud, nos inícios do sec. XX era sensível a esta questão encontrando na arte o tal poder catártico que nos alivia da vida, a todos os que à arte são sensíveis:

“À frente das satisfações obtidas através da fantasia ergue-se a fruição das obras de arte, fruição que por intermédio do artista, é tornada acessível inclusive àqueles que não são criadores. As pessoas recetivas à influência da arte não lhe podem atribuir valor alto demais como fonte de prazer e consolação na vida. Não obstante a suave narcose a que a arte nos induz, não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real.” (Freud, 2002: 30)

A arte é por isso um meio de alívio, de catarse. Através da projeção dos nossos medos, desejos, necessidades e conflitos existenciais conseguimos o distanciamento necessário para estabelecer essa relação de proximidade libertadora com a própria arte. Assim acabamos por nos libertar, apenas

momentaneamente, de nós mesmos, numa alienação baseada na sensação ligeiramente narcótica de que Freud fala no sec. XX.

“No exercício de uma arte vê-se mais uma vez uma atividade destinada a apaziguar desejos não gratificados – em primeiro lugar, do próprio artista e, subsequentemente de sua assistência ou espectadores. As forças motivadoras dos artistas são os mesmos conflitos que impulsionam outras pessoas à neurose e incentivaram a sociedade a construir suas instituições (...) O objetivo primário do artista é libertar-se e, através da comunicação de sua obra a outras pessoas que sofram dos mesmos desejos sofreados, oferecer-lhes a mesma libertação. Ele representa suas fantasias mais pessoais como realizadas; mas elas só se transformam em obra de arte quando passaram por uma transformação que atenua o que nelas é ofensivo, oculta sua origem pessoal e, obedecendo às leis da beleza, seduz outras pessoas com gratificação prazerosa.” (O interesse científico da psicanálise, 1913:222-223 cit in Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise, 1994: 18)

O Princípio da Realidade através da Sublimação – A Arte como necessidade

Por fim, parece-me evidente que a teoria, de entre todas as apresentadas, que apresenta mais valor heurístico é a teoria da irrenunciabilidade ao prazer.

Apesar das situações em que ocorrem bloqueios emocionais, doença mental, apesar dos incentivos materiais, apesar de por vezes poderem existir outras motivações, o prazer que retiram da criação artística é apontado por muitos como uma das principais causas da sua prática artística. Ao questionarmos artistas plásticos, atores, músicos, muitos deles reconhecem que o que os move é o prazer que retiram do seu trabalho e conseqüentemente não poderiam ter outra profissão a não ser esta que escolheram para servir a sua irrenunciabilidade ao prazer mas ainda assim poderem enquadrar-se no princípio da realidade (que é um princípio de prazer modificado para poder disfarçar ou adiar a busca desse prazer fantasmático, com origem infantil) que rege as sociedades em geral.

Ao renunciar ao princípio de realidade adaptando o princípio do prazer para algo útil e necessário à génese humana, como são as produções artísticas e culturais, o artista concretiza a busca de felicidade inerente a cada ser humano como ser individual mas também como ser social, já que, em teoria, pode permanecer criança, brincar toda a vida, e fazer-se admirar (exibir-se).

Em “Textos essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise”, numa citação de «A criação literária e o sonho acordado» é referido o destaque dado por Freud à questão da irrenunciabilidade do prazer:

“Quem conhecer a vida psíquica humana sabe que nada será tão difícil quanto a renúncia a um prazer já experimentado. Não renunciamos de facto, a nada: limitamo-nos a trocar um prazer por outro; o que parece consistir numa renúncia é, na realidade, uma substituição, ou antes, uma formação substitutiva” (Freud, 1994:26)

Parece-me assim evidente que a grande mestria do artista é a de tentar canalizar as suas fontes de prazer para a produção de arte, obtendo assim a satisfação de onipotência e plenitude narcísica através do exercício da sua arte. Esta arte por sua vez é fonte de prazer para o público que a frui, como já vimos anteriormente.

Freud refere que a criação artística é um possível reverso da neurose pois, através da prática artística, os artistas conseguem resolver os seus dilemas, os seus conflitos internos. Os artistas não vivendo sob a pressão da renúncia ao prazer estão libertos da pressão que afeta, com certeza, a saúde mental de todos os homens que não encontram no mundo a sua vocação, não se encontram enquanto seres capazes de criar as suas próprias ferramentas terapêuticas, leia-se: a prática artística. Contudo, os artistas estão sujeitos à pressão económica, à pressão da concorrência, à pressão das modas e dos modelos do génio inacessível, à ameaça do desinteresse, da incompreensão e do desprezo.

Continuaria com a referência ao artista Alberto Carneiro usando um texto seu sobre o subtil, presente na tese de doutoramento do meu orientador:

“O subtil revela-se nos interstícios da criação como algo que lhe apura a essência. O subtil é fractal. O subtil acontece sem que o notemos mas é tão fundamental para a criação como o oxigénio é para a vida. O subtil é imanente e procede da experiência mais profunda do ser numa constelação de arquétipos que religam o núcleo essencial do eu ao universo. O subtil é intuído pelo corpo e revelado pela obra. O subtil e a intuição estão intimamente ligados no acontecer da obra de arte. O subtil pressente-se, adivinha-se, anda em redor sem se mostrar e, quando se revela de repente, é a evidência, parece que já lá estava. O subtil infiltra-se por todos os lados, insinua-se com blandícias, revela-se poética, inunda o espírito para que a mente o (re)conheça e o possa entender. Todavia só a

metáfora o poderá comunicar na alteridade de todos os sentidos interpretantes” (Ribeiro, 2009: 242)

Esta proposta de “subtil” é uma definição amplamente bem conseguida que nos leva a entender o subtil como algo esquivo, algo impercetível até ser detetado. Arriscaria a afirmar que o subtil na arte pode ser o conteúdo latente das obras, a tal ‘metáfora que o irá comunicar na alteridade de todos os sentidos interpretantes’, a tal metáfora que vai além da forma observável (o conteúdo manifesto) e se estende no conteúdo latente, deixando antever o subtil da obra e do próprio artista.

Para terminar com esta passagem pela tese de doutoramento do Prof. Dr. Diniz Cayolla Ribeiro, passo ao artista José de Guimarães havendo mais uma vez a referência à infância. Vejamos:

“Nesse sentido, poder-se-ia dizer que o seu interesse pelo genuíno e arcaico que procurou noutras culturas extra-ocidentais foi uma forma de perpetuar as memórias da primeira infância, ancorando deste modo todo o seu projeto artístico numa experiência pessoal «primitiva». Uma espécie de «nostalgia do absoluto»” (Ribeiro, 2009: 265)

Permito-me encarar esta “nostalgia do absoluto” como a nostalgia de um paraíso perdido, mais uma vez aqui presente a alusão à busca desse paraíso perdido através da prática artística. O paraíso perdido não representa somente a relação objetual, essa relação primordial que existe entre mãe e filho. Tivemos oportunidade de perceber que a experiência do sublime e do belo que irá interferir com a experiência estética na vida adulta, prende-se com a relação com a mãe mas também com aqueles momentos da infância que se cristalizam em nós e donde podemos depreender o brilho, o cheiro, mas muitas vezes são fugidios e escapam-se-nos a uma compreensão racional, reducionista. Esta é a experiência da infância que nos fica marcada e à qual se chama também um paraíso perdido, porque de certa forma há uma nostalgia de uma felicidade fugaz e imaterial que era a vivência desses primeiros anos de vida onde tudo é descoberta e onde fazemos conseqüentemente a descoberta de nós mesmos por contraposição à realidade que nos rodeia.

Continuando com a minha entrevista a Susana Lima:

ACG: *Imagina a sua vida sem a componente artística? (tente descrever)*

Susana Lima: *“Não imagino a minha vida sem a componente artística. Em tudo o que olho procuro essa vertente nem que seja numa simples pedra no caminho. Procuro equilíbrios visuais, narrativas, ritmos, pontos visuais de interesse. Não me consigo libertar dessa análise estética quase que obsessiva em tudo o que vejo e faço.”*

Podemos então assumir que a vertente artística na vida dos artistas é indissociável da sua vivência enquanto pessoas vulgares e que nas suas rotinas estão constantemente em busca de arte no mundo que os rodeia, pois a arte é uma pulsão intrínseca ao próprio artista, quase que autónoma à sua escolha ou decisão de se libertar dessa componente. Susana Lima chega mesmo a usar o termo “obsessivo” para descrever a relação que mantém entre a arte e a exploração da realidade.

Questionada sobre se seria capaz de tomar a decisão de abandonar a prática artística, Susana responde:

Susana Lima: *“Depois da faculdade, que para mim foi muito interessante mas ao mesmo tempo castrante, estive quase dez anos sem desenhar ou pintar. Centrei-me unicamente no design gráfico. Aos poucos venci esses medos e introduzi a minha velha paixão na minha profissão e novamente na minha vida. Posso dizer que profissionalmente 70% dos projetos de design que faço têm uma forte componente de desenho/ilustração.*

Estive 10 anos com a minha prática artística adormecida mas nunca desapareceu nem pretendo que desapareça no futuro.”

Como podemos verificar, a artista assume um período de 10 anos em que a prática artística se manteve adormecida mas no entanto não admite a hipótese de a abandonar por completo. Reconhece também que foi necessário vencer medos para reintroduzir uma “velha paixão” na sua profissão e na sua vida,

referindo-se à prática artística que dificilmente é posta de parte por um artista, dada a sua componente multidimensional no papel que desempenha na vida do próprio artista.

Ao questionar a artista se conseguiria imaginar-se a exercer uma outra profissão a resposta é clara, sim, mas iria sempre inserir a componente artística nessa profissão. Vejamos:

Susana Lima: *“Consigo imaginar-me numa outra “profissão” mas sempre com a minha visão estética em alerta. Acho que tentaria sempre introduzir de alguma forma uma “pitada” de arte fosse na profissão que fosse. Mas sim, teria a coragem de “abraçar” outras e novas áreas e de tentar dar o meu melhor.”*

Esta resposta revela a versatilidade que é característica da área artística mas também a indissociabilidade com a arte em si. Um artista que admite que seria capaz de trabalhar noutras áreas que não a sua mas adverte para o facto de, contudo, tentar introduzir arte fosse em que profissão fosse, está claramente a assumir um vínculo, eu diria, inquebrável com a arte e a sua prática. Esta resposta diz-nos mais do que possamos ficar tentados a entender numa leitura superficial. Essa tentativa de ler nas entrelinhas é também um processo psicanalítico de associações e busca do conteúdo latente e em potência numa resposta.

Surgem aqui as questões acerca da componente artística estar presente em todos nós. Será que uns desenvolveram mais esse vínculo? Será possível educar para a arte na idade adulta e reavivar esse vínculo com o prazer de criar e a busca do tal paraíso pedido?

Ao questionar André Silva se imagina a sua vida sem a prática artista e ao solicitar a descrição possível, obteve a seguinte resposta:

André Silva: *“Não consigo fazer este exercício de imaginação. Dediquei a maior parte da minha vida ao estudo da Arte, a perceber a sua importância na História da Humanidade e em particular, o lugar que ocupa na minha vida pessoal. Tudo que eu faço ligado à*

atividade artística tem esse peso de responsabilidade. Mas no fundo, não é o peso de ter que provar o que quer que seja a alguém, é uma responsabilidade para com os meus princípios que fui definindo e continuo a definir no meu processo de maturação. Com a experiência, o pensamento flui com naturalidade, continuo a questionar constantemente porque sou curioso.”

Este artista, negando-se a fazer o exercício de imaginar a sua vida sem a componente artística está a reconhecer a sua importância e quando relacionado com a irrenunciabilidade ao prazer refiro-me à postura perante a vida, ao admitir que é um ser curioso por natureza, o artista está a reconhecer que se adaptou ao princípio da realidade através da prática artística de onde retira a sua satisfação de curiosidade e onde concretiza as suas descobertas através da arte.

Continuando com a entrevista a André Silva:

ACG: *Seria capaz de tomar a decisão de abandonar a prática artística?*

André Silva: *“É difícil prever o futuro, penso que só numa situação de catástrofe é que seria mesmo forçado a abandonar a prática artística, por alguma doença ou outro motivo que não me ocorre no momento. As mentes criativas estão sempre a trabalhar. O facto de não existir a concretização material de uma ideia, não significa que eu não esteja, já, numa prática artística. Eu trabalho muito na minha cabeça, sou chefe da minha “criatividade” e por vezes pouco tolerante às folgas.”*

O artista além de reconhecer que não seria capaz de renunciar à prática artística a não ser em situação extrema, desvenda-nos a componente psíquica da prática artística focando que não é necessário haver concretização prática para que haja já uma prática artística intensa no campo das ideias. Refere que as mentes criativas estão sempre a trabalhar. Podemos concluir então que a

prática artística vai muito além do resultado palpável que culmina numa obra material.

Vejamos agora a última questão que remete para a possibilidade do artista exercer outra profissão:

ACG: *Além da prática artística e outras ocupações relacionadas, consegue imaginar-se com outro tipo de ‘profissão’?*

André Silva: *“Eu, à semelhança de muitos dos meus pares, sou forçado a ter outra profissão, melhor, um trabalho. Tenho as mesmas preocupações que todas as outras pessoas, pago os meus impostos, as minhas contas e ainda tenho que me preocupar com o desenvolvimento do meu trabalho artístico. Algumas das profissões que tive, tinham uma relação direta com a formação resultante da minha prática artística, como por exemplo, trabalhar numa galeria de arte ou até mesmo vender materiais de belas artes e formação sobre o uso dos mesmos. Noutros momentos da minha vida, tive trabalhos completamente diferentes e sem alguma relação com a atividade artística.*

O que eu imagino é não ter que fazer, por obrigação, outros trabalhos. Quero apenas, fazer o meu trabalho artístico.”

Talvez a pergunta devesse ser feita ao contrário então. O artista reconhece a inevitabilidade de trabalhar noutras áreas que não a prática artística mas o que gostaria mesmo era de não ter de o fazer. Gostaria de poder dedicar-se exclusivamente à produção de arte, revelando aqui mais uma vez um conflito entre o princípio de prazer (a prática artística) e o princípio de realidade (os restantes trabalhos em outras áreas). Para atenuar este conflito, o artista tenta conciliar as duas atividades mas é claramente a irrenunciabilidade ao prazer que vence a batalha porque num plano hipotético e idealizado o artista assume a vontade de apenas se dedicar à prática artística exclusivamente.

Passando agora para a entrevista a Tânia Rocha, ao ser questionada se imagina a sua vida sem a componente artística, Tânia responde:

Tânia Rocha: *“A verdade é que não raras foram as vezes em que o desenho ficou para trás na minha vida, mas nunca ausente. E isto porque vivo num país em que me é permitido escolher um curso de artes, neste caso uma licenciatura em pintura, mas não me dão a rede necessária para me fazer ao mercado das artes ou a uma profissão nesta área. A verdade é que o ensino superior, pelo menos no meio artístico, é demasiado elitista e ‘snob’ ao ponto de se achar que basicamente não se tem que indicar caminho nenhum, somos todos uns intelectuais semi deuses e que as coisas acontecem por acaso. Não é verdade, a verdade é que o mundo do ensino superior é uma coisa e o mundo real é outra coisa... E darei apenas um exemplo sobre a ironia ou a caricatura que é o esforço que se faz para não se deixar o sonho para trás e acreditar naquilo que se é sem qualquer tipo de preconceito intelectual, houve uma vez em que ganhei um concurso de pintura, a cerimónia de entrega dos prémios ia ser realizada num sábado às 18h, e a cerimónia teve que ser atrasada porque a vencedora, que era eu, estava a trabalhar 8h na caixa de um hipermercado e só saía às 18h da tarde do trabalho, escusado será dizer que o valor do prémio era o meu salário de um ano de trabalho em part-time naquele hipermercado. A verdade é que neste país para fazermos o que gostamos temos de ser muito teimosos ou o mundo engole-nos. Respondendo assim à pergunta de que mesmo assim, não me imagino sem estar a trabalhar no mundo das artes porque sem elas os meus outros trabalhos seriam insuportáveis.”*

Como vemos, apesar dos rodeios e desabafos compreensíveis respeitantes às condições de trabalho e ao mercado artístico em Portugal, a artista assume que viver sem arte seria insuportável, ou melhor, os outros trabalhos a que tem de se sujeitar seriam insuportáveis caso não mantivesse uma intensa prática artística.

A resposta à questão se seria capaz de tomar a decisão de abandonar a prática artística é muito breve mas deveras esclarecedora. Nas palavras da

própria artista é-nos dito: “*Não. É como tentar abandonar a própria pele para vestir outra forma. Não sobreviveria a tal transplante.*”

De facto quando a arte é comparada à vivência da própria pele, apercebemos que é muito mais que uma escolha ou um estilo de vida, esta frase revela a componente vital da arte na vida de cada artista que a sente com a mesma intensidade descrita por Tânia Rocha.

Questionada se conseguiria ter outra profissão que não a prática artística, a artista remete para a segunda resposta dizendo-nos:

Tânia Rocha: “*A pergunta 2) já responde um pouco a esta questão... Porque sou e sempre fui obrigada a trabalhar em áreas que não eram as minhas, já fui secretária, auxiliar de creches, rececionista, operadora de caixa, coordenadora de ludoteca (esta até me dava alguma liberdade para poder explicar de forma criativa os trabalhos realizados com as crianças), e a última como tatuadora. Sim consigo fazer qualquer tipo de trabalho fora da minha área, trabalhar nunca foi um problema agora ser um artista no meu país de facto não é tarefa fácil.*”

Na verdade, Tânia e a maioria dos artistas admitem com facilidade a hipótese de trabalharem em outras áreas que não a arte mas quase todos frisam que o fazem por falta de alternativas, por imposição pragmática e não por livre escolha ou sua decisão. Todos admitam que mesmo vendo-se obrigados a fazê-lo só lhes é possível trabalhar em outras áreas porque mantêm a prática artística onde recuperam a sua força anímica.

No que concerne à segunda questão, se o artista consegue imaginar a sua vida sem a componente artística, José Pereira admite:

José Pereira: “*Pois... posso imaginar, agora ... imagino a angústia que seria não fazer. Pensar nessa ideia de não fazer dá-me angústia.*”

De facto, esta resposta já é mais comum e acaba por ser uma norma a referência ao sentimento de angústia que a ideia da ausência da componente

artística desperta nos artistas. Pode-se assumir que a arte é uma necessidade básica para os artistas e que sem ela perderiam o seu equilíbrio emocional.

Questionado se seria capaz de abandonar a prática artística por sua opção, José Pereira responde:

José Pereira: *“Houve um momento em que pus um bocadinho o trabalho artístico, aquilo que gosto de fazer, de parte, para me empenhar noutras coisas mas foi de curta duração. Desde esse período em que queria fazer arte houve momentos em que não estava nesse território mas num período específico, estava a distanciar-me, estava a fazer o que não gostava. Para mim não era suficiente. Depende das circunstâncias mas não o queria fazer.”*

A decisão de abandonar a prática artística nunca poderia ser tomada de ‘ânimo leve’. O artista reconhece um certo distanciamento em alguns momentos, no entanto não era uma situação confortável. No entanto, estes dados não são suficientes para inferir conclusões relacionadas com a problemática desenvolvida ou com algum dos seus tópicos. Há que ressaltar a honestidade científica de reconhecer a ausência das evidências que se procuram.

Posteriormente foi feita a última questão a José Pereira, sobre que outras profissões poderia ter se não fosse artista, ao que responde:

José Pereira: *“A pessoa que melhor respondeu a essa pergunta foi António Olaio com um videoclip. A letra é mais ou menos isto: “if i wasn’t an artist what could I be.” Depois diz que talvez um pescador e outras coisas (risos). Nunca quis ser cientista ou jogador de futebol. Não seria por opção que teria outra profissão seria por circunstância. Ainda mais porque faz cada vez mais sentido a minha maneira de estar no mundo.”*

Mais uma vez parece inconcebível para o artista ter outra profissão que não a de artista e isso permite-me confirmar que mais do que uma escolha racional, a prática artística corresponde a uma necessidade intrínseca.

Seguidamente temos a contribuição da artista Cristina Regadas, formada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, mantém uma prática artística constante expondo com regularidade.

Questionada sobre os motivos que desencadeiam o seu processo criativo, Cristina responde:

Cristina Regadas: *“Analisando o meu trabalho, e assumindo que parte de todo e qualquer interesse que possa ter (cinema, literatura, línguas, cozinhar, jardinar, viajar...) penso que o bem-estar pode ser o primeiro motivo. O bem-estar é alimentado pela curiosidade, procura e usufruto desses interesses, que por sua vez se tornam o centro da prática artística.”*

Temos assim a referência ao bem-estar como primeiro motivo da prática artística, o que mais uma vez remete para a irrenunciabilidade ao prazer, sobretudo para a segurança, o bem-estar é a forma reduzida da “felicidade”, e para a componente catártica da prática artística. O artista que assume que o cerne que desencadeia a sua atividade artística é o bem-estar, assume que a arte é vital para o seu equilíbrio emocional e gostaria de mais uma vez frisar que a teoria da irrenunciabilidade ao prazer, tão brilhantemente desenvolvida por Freud e revisitada por José Gabriel Pereira Bastos, em “Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise”, é, a meu ver, o que melhor explica a escolha em se tornar artista. É algo que ultrapassa a sua compreensão mas ao serem solicitados para uma reflexão, a maioria das respostas converge para questões relacionadas com a infância, com o prazer e com a inevitabilidade dessa escolha. Essa inevitabilidade revela que o artista não saberia viver sem arte como veremos na resposta seguinte de Cristina Regadas:

ACG: *Imagina a sua vida sem a componente artística? (tente descrever)*

Cristina Regadas: *“Não imagino a vida sem essa componente. Considero-a absolutamente presente, quase parte de uma rotina. Quando falo em rotina, falo de uma forma positiva, fazendo a*

atividade parte de uma série de ações necessárias para que o corpo e a mente estejam em sintonia.”

Poder-se-á dizer que a questão da sintonia entre corpo e mente mais uma vez se prende com o equilíbrio emocional presente na ideia de que a arte é uma forma de cura, tem uma componente catártica que permite ao artista um domínio sobre os seus conflitos emocionais pois tem a possibilidade de os projetar na sua obra. “Não imagino a vida sem essa componente” leva-nos a questionar porque não sentimos todos nós essa necessidade... mais uma vez de onde vem essa necessidade é o que tenho vindo a tentar descobrir ao longo deste trabalho de investigação, no entanto as respostas são múltiplas e não exclusivas, muito pelo contrário, penso que as respostas a esta questão são inclusivas e complementares.

Ao questionar a artista Cristina Regadas se seria capaz de tomar a decisão de abandonar a prática artística, obtive a seguinte resposta:

Cristina Regadas: *“Se considerar a prática artística como pública, seria capaz de o fazer. Não é fundamental a validação através dos agentes culturais, nem me preocupa particularmente a invisibilidade que possa ter.*

Se considerar a prática artística como expressão, não conseguiria tomar tal decisão uma vez que é uma atividade quase “biológica”, integrada no ritmo do corpo. Para mim, a arte é muito física.”

Como vemos, é com facilidade que a artista assume a prática artística como uma necessidade básica referindo-se a uma “atividade quase biológica”, e que está integrada no ritmo do seu corpo. Esta resposta leva-me a crer que a arte é muito mais do que uma simples escolha. Podendo até ser escolha ao início mas a arte impregna-se nos artistas e torna-se essencial para as suas vidas. A arte como forma de expressão, como uma forma de comunicação, é algo de que dispõem com tanta naturalidade como se de uma outra faculdade biológica se tratasse, é como falar, os artistas falam através das suas obras mais facilmente do que verbalmente.

É como ver, os artistas vêm o mundo através do prisma ótico da arte, procuram nele o mote para a suas obras e interpretam-no segundo o seu ponto de vista indissociável da arte. Quando se é artista é-se por inteiro.

Não se é artista a tempo parcial nenhum artista consegue despir-se da sua roupa de trabalho e abandoná-la no atelier até ao dia seguinte quando for hora de expediente. Na arte não há hora de expediente, e o artista não se despe dessa roupagem que é ele próprio por inteiro.

A artista revela ainda o interesse e a capacidade de se dedicar a outras atividades tais como jardinagem, linguística, cozinha, história. Mas mantendo sempre a prática artística e sobretudo a fotografia.

Voltando à segunda questão dirigida ao artista Bruno Monteiro, se imagina a sua vida sem arte, obtive a seguinte resposta:

Bruno Monteiro: *“Esta pergunta já me ocorreu em variadas alturas. A verdade é que a componente artística sempre esteve presente na minha vida, mesmo que na infância ou juventude fosse esta presença inocente. Mas tendo passado todo o meu tempo ativamente debruçado numa atividade plástica ela está mais intrínseca em mim do que um mero hábito. A forma do pensamento artístico é a minha forma de pensamento no dia-a-dia. De modo que estará sempre presente.”*

Portanto, Bruno Monteiro admite que a questão da arte, a componente artística na sua vida é já algo intrínseco e não apenas um hábito. O pensamento artístico é o seu modo operante e isto revela que a identidade do artista é um todo indissociável, é uma forma de vida, muito mais que uma escolha ou profissão. Ser artista não depende de uma decisão, temos vindo a constatar que ser artista faz parte da construção da sua identidade, é uma necessidade básica vital para o artista, é tão intrínseca para ele que nem consegue refletir se imaginaria a sua vida sem a componente artística, são inseparáveis porque são um só. De onde vem essa necessidade? Essa questão temo que fique por responder, apesar das inúmeras respostas possíveis.

Continuando:

AG: *Seria capaz de tomar a decisão de abandonar a prática artística?*

Bruno Monteiro: *“Por decisão própria nunca.*

Acontece surgirem períodos de afastamento, que têm um efeito negativo sobre mim.

O abandono total da prática artística estaria intimamente ligado ao abandono de desejos, sonhos e aspirações.”

Desta forma, com a questão se seria capaz de tomar a decisão de abandonar a prática artística, Bruno Monteiro é bem claro: nunca! E reconhece que os períodos de afastamento têm um efeito negativo sobre si. A última frase: “o abandono de desejos, sonhos e aspirações”, remete de facto para o sonho enquanto concretização de desejos, e mais uma vez esta questão está intimamente relacionada com a realização identitária, fornecedora de segurança, prazer e gratificação das aspirações e ideais do Eu. É através da arte que os artistas se adaptam ao princípio da realidade, executando um trabalho que lhes dê prazer, que lhes permita continuar a «brincar» como em criança, e muitos deles admitem sentir o apelo da arte já na infância o que comprova que a criança – artista em potência está presente na infância dos artistas com muito mais veemência do que na vida do ser humano comum. A questão das aspirações remete para o desejo de transcendência, a onnipotência tão desejada por questões egocêntricas e narcísicas. No entanto é um narcisismo positivo pois é levado adiante através da superação pela sublimação que é em si mesma uma forma de transcendência e mais uma vez, e insisto, uma forma de irrenunciabilidade ao prazer.

Sobre a questão se consegue imaginar-se com outro tipo de profissão (apesar de neste momento eu considerar a minha pergunta mal formulada) o artista responde:

Bruno Monteiro: *“Sim, aliás devido à presente situação em que nos encontramos penso que é raro um artista dedicar-se inteiramente à arte.*

Já tive várias atividades paralelamente.

As que não estão relacionadas de nenhuma forma com qualquer tipo de atividade cultural não dão nenhum prazer. Por isso teria que existir pelo menos algum tipo de ligação.”

Esta resposta evidencia que o artista se rege pela necessidade de auto-realização identitária da sua “vocação”, que parte do princípio do prazer adaptado através da arte ao princípio da realidade uma vez que reconhece que as profissões que não estão relacionadas com a atividade artística ou cultural não lhe dão prazer e acrescenta que se imagina noutra atividade mas sempre relacionada com o meio em questão.

É de facto um dado interessante que vai ao encontro da problemática desenvolvida e enriquece a minha recolha de dados e análise documental.

O artista que se segue é Luís Fortunato Lima, licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, estava no momento da entrevista a terminar o Doutoramento, e além de uma prática artística intensa é docente de Desenho na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Foi aquando de uma exposição sua que tomei contacto com a sua obra e com o seu discurso.

Ao ser questionado sobre os motivos que desencadeiam a sua prática artística, Luís Fortunato Lima responde:

Luís Fortunato Lima: *“Essa pergunta tem muitas respostas. Para já arte não sei o que é. A arte precisa de uma certa legitimação institucional.*

Eu não sei, eu penso que é uma necessidade ainda que obscura. Esta coisa da arte não sei. No meu caso é pintura de arte (para distinguir da pintura de construção civil). Portanto no meu caso podemos dizer que, para o estado, eu sou pintor de arte. Nesse sentido faço arte também. Embora esta questão da arte seja muito complexa. O que é arte o que não é arte, ainda mais nos dias de hoje. Hoje em dia podemos colocar esta questão do que é ou não

arte, não me interessa para nada. O que eu faço não sei explicar. Não é uma escolha racional é uma escolha irracional. O Cayolla costuma citar o Damásio, no Erro de Descarte este tipo de escolha é à priori irracional. Tem a ver com uma tendência, «alguma coisa que já está a germinar» digamos assim... tenho a impressão que desde a adolescência tenho essa apetência (não diria aptidão)... a arte ou fazer imagens, é todo um não diria objetivo mas cumpre um papel muitas vezes semelhante ao dos sonhos, no sentido de ruminar a realidade, mas eu também não quero esclarecer isso... eu costumo dizer que eu não pinto porque tem de ser. Ou não pinto a óleo... primordialmente acho que de uma forma geral não sei se pode chamar pulsão. O que eu posso dizer é que há uma satisfação quando se ... há uma satisfação de construir algo, e depois algo que tem subjacente escolhas muito subjetivas, tem a ver com a expressão mas muitas vezes a expressão não sabemos o que é... exprimir é fazer sair, fazer sair qualquer coisa. Esse fazer, vou pintar... ninguém pede nada aos artistas atualmente, antigamente eram encomendas, programas. Hoje em dia é completamente livre...

Uma das partes pode ter a ver com isso com algo intrínseco muitas vezes obscuro. Tem a ver com relações sociais, os artistas têm de fazer algum tipo de 'hobbies'. A pintura por exemplo não está muito em alta, pelo menos sob o ponto de vista figurativo. Não é uma prática artística contemporânea no sentido canónico. (...) Como é isso que faço também estou num certo circuito social que não está integrado naquele movimento que quer sempre estar na "crista da onda"... Isto indica que no meu caso, não pelo ponto de vista social, ou por ação social, ou manifestação social, é mais um lado intimista, mais reservado, o mundo da pintura é um pouco isto, é críptico... os ateliers podem ser comparados a criptas, o mundo de cada pintor que é germinado naquela cripta... o caso mais conhecido é de Lucian Freud, a produção da pintura vive um pouco disso, de estar a fabricar imagens de uma mundo muito específico e intimista. Uma cultura específica que é a das pinturas, a maior parte das pinturas

foram feitas num passado que não é muito recente. A história da pintura é feita de um legado muito denso, o mundo contemporâneo hoje em dia... o mundo da pintura vive de um legado muito mais forte, muito mais denso... vem do passado, do peso da herança e cada um vive à sua maneira a história da pintura. E quando alguém fala na pintura como um mundo de cripta é disso que fala. É qualquer coisa que se vai germinando em alguma altura da vida, no meu caso foi na adolescência, e depois se vai vivenciando como uma atmosfera, acaba por ser nessa atmosfera que há produção de pintura. Não é tanto uma questão de projetos, vem da intimidade, os próprios artistas têm diferentes métodos de expressão, tem a ver com a transmutação das matérias. Algo que se pode encarar sob o ponto de vista clássico mas nos dias de hoje...

Não propriamente uma distinção entre arte e vida acho que um artista que vive imbuído destas matérias não pensa nisso... não está a pensar 'agora vou criar arte'. Eu acho que o carisma, o carácter de cada pintor nasce do fermentar. Diretamente, não penso em nada mas penso em tudo o que posso fazer."

Luís Fortunato Lima deixa antever o lado obscuro das motivações para a prática artística, quase assume que é algo inconsciente e independente da sua vontade. Refere que não toma a decisão de criar arte, é algo que surge do "ruminar" da vida, como nos sonhos. Existe a alusão ao trabalho do sonho que de facto tem o papel de gestor no processo que envolve o digerirmos a vida, o tal "ruminar" de que nos fala o artista, sendo um processo mental fundamental para manter a lucidez, pois ele próprio é um processo catártico. Posso assim fazer a homologia entre dois processos elaborativos involuntários que entre si se reforçam no tempo circadiano: o processo de sonhar e o processo de criar. Tendo ambos papéis preponderantes e sendo geridos pelos mesmos mecanismos da condensação, deslocamento, representatividade e dramatização como já tive oportunidade de referir anteriormente. Mais uma vez esta extensa resposta remete para a inevitabilidade da arte na vida dos artistas. A referência à obscuridade da motivação artística é precisamente a

presença da atividade fantasmática e de todo o inconsciente, do trabalho do recalçamento e da sua resolução através da sublimação.

Ao ser questionado se imagina a sua vida sem arte, sem a pintura no seu caso, o artista responde:

Luís Fortunato Lima: *“Imaginar, imagino e não gosto. Não gosto. Estou num período familiar exigente... a pintura como seria de esperar fica para terceiro plano. E provoca-me ansiedade. De certa forma, o chavão como se costuma dizer é que não há escape. Não diria propriamente isso mas a verdade é que em certas alturas o não pintar leva-me à perda de identidade, não é bem a mesma coisa. Há uma necessidade intrínseca neste caso de criar imagens através da pintura. Às vezes sei que não vou pintar mas vou preparar telas porque de certa forma sinto que estou ligado, que estou a preparar o que está para vir. (...) O próprio doutoramento cria esses desvios às intenções dos pintores, principalmente porque há uma obrigatoriedade, principalmente um pintor que seja assistemático, e que não reflita mas isso retira vias ao pintor porque são escolhas simultâneas que se vão tomando, e ao escolher um programa de doutoramento há que escolher um fio condutor que muitas vezes exclui muitas outras possibilidades. Costuma-se dizer que a arte deve ser livre. E há um autor que diz ‘livre, mas livre de quê’? Livre de tudo precisamente, livre de qualquer constrangimento que o impeça de exprimir as suas incoerências. Nós somos feitos de incoerências, e as próprias imagens são contraditórias por vezes, portanto eu acho que tudo isso é a riqueza do ser humano (que fica constrangida por um programa de doutoramento). É mais um espectro, ao fim ao cabo a arte, quem quer pintar quer pintar livremente, já bastaram 4 séculos em que muito demarcadamente os pintores trabalharam para responder a encomendas e programas, de todas as expressões por que passou a pintura acabou por ser condicionada, é também uma forma de condicionar a forma humana, ao retirarmos as contradições retiramos a essência. Isto são vários fatores que de certa forma estão a condicionar o meu trabalho e que*

criam de facto muita ansiedade. É muito difícil imaginar a minha vida sem pintar, tem de haver um equilíbrio entre a vida profissional e familiar (...)”

O artista admite portanto que quando fica impedido de pintar isso lhe causa ansiedade, levando-o até à perda de identidade, o que mais uma vez remete para a componente vital da arte na existência e individualidade de cada artista. Esta questão de que nos fala da falta de escape pode ser interpretada como o processo catártico adjacente à arte, mas o próprio artista também refere a questão da pulsão. Esta última questão pulsional está intimamente relacionada com o princípio de prazer e mais uma vez se pode induzir que grande parte da pulsão que move o artista é regida pela irrenunciabilidade ao prazer, e que de facto essa irrenunciabilidade faz-se através da legitimação da arte como um mecanismo adaptativo ao princípio da realidade. Não sendo permitido renunciar ao trabalho e não estando dispostos a renunciar ao prazer, contornamos essa questão encontrando um trabalho que nos dá prazer, e essa é a característica mais gritante da arte e que faz dela algo tão difícil de renunciar como temos visto em respostas anteriores. Esta irrenunciabilidade ao prazer pode ser antes de mais, uma fuga ao desprazer que pode consistir em sentimentos de ansiedade ou até de perda de identidade como o artista refere. A gestão das incoerências é também um trabalho psíquico que pode acarretar algum sofrimento e essa fuga ao sofrimento, a fuga ao desprazer, pode constituir a principal fonte que conduz e explica a irrenunciabilidade ao prazer.

Sendo questionado se seria capaz de tomar a decisão de deixar de criar arte, de pintar, Luís Fortunato Lima responde:

Luís Fortunato Lima: *“Acho que não seria capaz de tomar essa decisão. Isso não parte de uma decisão. Eu não tomo a decisão ‘vou ser artista, vou ser pintor’, não foi propriamente uma decisão. Foi lógico. Dentro das opções que eu tinha foi uma das escolhas lógicas dentro da pouca escolha de que já dispunha. As humanidades, talvez... a literatura tem um papel diferente (também gosto de mexer com a terra.) Um trabalho puramente intelectual não se coaduna com a minha natureza. Bom, as imagens são formas de*

pensamento, há um trabalho intelectual que de certa forma exprime um pensamento. Mas a pintura tem este aspeto muito importante, por exemplo, nas práticas artísticas contemporâneas há uma tendência para afastar o artista da manipulação direta da matéria.... Relativamente à pintura de Leonardo da Vinci, diz-se que para a pintura gozar de um certo reconhecimento intelectual e social, o artista tem de se dissociar da manipulação direta das matérias, não é isso que ... mas isto tem a ver com o estatuto livre do artista. Da separação com as artes manuais... (...) esta associação de que o artista concebe, manda fazer... eu acho que há um certo preconceito que os pintores são uns ... porque fazem as coisas com as mãos (...) também podem ser reflexos do tempo: “quando a tecnologia superar a interatividade humana teremos uma geração de imbecis”... tem a ver com a sociedade atual, comunicar por via escrita e com o mínimo de contacto com a realidade. A meu ver tem a ver com esta questão física de trabalhar com os materiais manualmente... a animalidade,... há muito esta ideia atual de que o artista é alguém que concebe... isto aqui em Portugal... (...) para fechar esta questão eu tenho a sensação (também pelo meu círculo de amigos) de que o pintor é um artista de segundo plano. Pôr a arte em questão, pôr as questões sobre as questões da arte em questão... e assim sucessivamente. E falar sobre a morte da pintura e a morte da imagem... isto passa-se muito e o ser bem visto socialmente, é muito bonito este tipo de reflexões mas acho que misturamos tudo. Misturamos as chamadas práticas artísticas contemporâneas com a pintura em si. Para mim, não é que seja arte ou não seja. É um pouco como na música, mas na música há uma separação muito clara do que são os diferentes tipos de música, por exemplo, eu nunca ouvi ninguém dizer que já não é pertinente tocar piano... ou cantar. E eu penso que esta mentalidade existe muito no meio português em relação à arte (...) pediram-me para escrever um texto para uma exposição em Viana do Castelo que se chamava: ‘Teoria da pintura’ (...) uma das questões que se colocava era: “gostaríamos de falar sobre a pertinência da pintura na arte

contemporânea”... eu dei como resposta “eu acho isso uma perda de tempo”..., não se vai chegar a conclusão nenhuma... o que pintar, como pintar, porquê pintar? Há muito bons pintores atualmente que estão muito bem cotados, agora esta questão da morte da pintura que anda por aí, Jean Pierre Changeux, ele fala precisamente, estamos sempre a martelar com a morte da pintura e para nada. Lá está, eu acho que isto tem a ver com os contextos dos países... em Inglaterra, eu acho que conforme nós distinguimos aqui a música clássica, da contemporânea, eles lá distinguem muito bem os tipos de arte, são diferentes forma de exprimir alguma coisa... tenho esta ideia de que quem pinta não é simplesmente porque quer ser artista, quem quer ser artista faz simplesmente muitos outros tipos de arte.”

Deste modo o artista reforça a ideia de que assim como não é possível tomar a decisão de ser artista, também não é possível tomar a decisão de deixar de o ser, uma vez que esta componente é intrínseca e a arte, a pintura, é uma forma de exprimir pensamentos, ou seja a sua interioridade.

Por fim, questionado se caso não fosse artista que outra profissão imagina que poderia ter, Luís Fortunato Lima afirma:

Luís Fortunato Lima: *“Sou duas coisas: sou artista, como dizes, faço pintura de arte e dou aulas de desenho. Dou aulas de desenho na Faculdade de Arquitetura. Socialmente, esta última profissão é muito mais considerada mas só faço isso para poder pintar. Não é que não ganhe dinheiro com a pintura, até ganho, mas por questões de estabilidade financeira... mas confesso (e isto pode ser lido pelos meus orientadores) que se pudesse vivia só da pintura e não dava aulas nenhuma. Dar aulas dá-me algum gozo mas a seguir tenho de ir para casa pintar um quadro... é uma necessidade, é um emprego que está ligado com a minha área específica, como sabes, desde sempre, os pintores tiveram os seus aprendizes, foram ensinando e no início a prática artística da pintura e o ensino estavam muito interligados, depois houve uma separação mas nas*

faculdades (...) Houve esta separação entre ensino e produção artística... eu ensino mas mantenho a outra atividade. Bom, outra profissão não imagino, já esta me custa muito, às vezes (...) há um grau de exigência, sou competente naquilo que faço... dou aulas e faço o doutoramento, mas fico triste às vezes por não poder pintar... Outra profissão, eu vejo-me mais rapidamente a ser jardineiro do que... só jardineiro, não sei explicar, por mexer com a terra, tem uma certa liberdade... agora um emprego desses, que vai para o escritório... escritor, se calhar como dar aulas, um meio de expressão diferente, com uma linguagem específica. Ciências puras e duras, também não, até poderia ser, não sei... só isso, só uma profissão acho que não conseguia, pelo menos não me imagino, se calhar se tivesse outra educação talvez fosse diferente, não sei, a minha vontade leva-me para a pintura... tudo que penso, não é que seja obcecado, mas vou gerindo a minha vida a pensar nos momentos em que posso pintar. Já estou farto de ler sobre pintura... investigador, portanto, também não, não estou a dizer que não seria capaz, mas não... é isto.”

Portanto, o artista assume a necessidade de pintar para manter o seu equilíbrio emocional, refere mesmo que fica triste quando não pode pintar, referindo ainda que a pintura é uma necessidade.

Como vemos, tudo indica que podemos assumir a arte como um componente vital na vida de um artista. Faz parte da sua identidade e envolve a sua força anímica e o seu bem-estar psicológico.

Podemos concluir destas entrevistas que todos os artistas assumem a arte como uma necessidade vital, como algo intrínseco. Assumem a componente inconsciente das suas motivações.

Além disso todos reconhecem a obrigatoriedade de trabalharem em outras áreas que não a artística mas somente mantendo em paralelo a prática artística conseguem atingir um equilíbrio que os mantém motivados nas outras atividades.

Mais uma vez gostaria de frisar que esta questão remete para a irrenunciabilidade a um tipo específico de prazer e que só assim, através de um trabalho que lhes dá prazer e lhes permite a fuga ao desprazer, os artistas conseguem atingir a superação de si mesmos, transcender o ser e a vida comum.

Conseguem assim alimentar o narcisismo positivo através da sublimação que como já vimos é o embelezamento de ideias e práticas no sentido de canalizar as suas energias pulsionais para algo mais do que uma vivência castradora e inútil. Podemos assim concluir que o ser humano busca a felicidade e que o artista o faz através da arte.

Desmontagem da Exposição (Conclusão):

Para mim este é o grande fim que a Arte proporciona, ser um meio de expressão libertador para quem a executa e expõe, bem como para quem dela usufrui, ser um meio de diálogo interno entre os diversos intervenientes e permitir a tal purga ou purificação referida na definição de catarse.

E aqui explico o título do presente trabalho “Cura Dores na Arte? – Dos Meandros Psicológicos ao Caos Criativo”. Na verdade, o principal papel da arte, paralelamente a outras componentes da civilização, é este: curar-nos das dores sejam elas narcísicas, políticas, religiosas ou sociais. Quando me propus a este trabalho de investigação, a primeira frase que o meu orientador me disse foi “o que é arte cura”, fazendo um brilhante trocadilho com a expressão popular “o que arde cura”. E foi assim que percebi imediatamente que poderia entregar-me a esta demanda com a honestidade científica de que o mote para a minha investigação poderia vir a demonstrar-se profícuo, apesar de compreender as reticências por parte de muitos intervenientes que encontraria pelo caminho.

Foi o caso do Prof. Dr. José Gil, que numa conferência na Faculdade de Belas Artes do Porto, fez questão de se manter filosoficamente à margem de qualquer indício psicanalítico na problemática da arte e da sua produção. Negou-se perentoriamente a admitir que pudesse existir uma relação entre o psiquismo humano e as suas particularidades idiossincrática com o caos criativo que, a bem da verdade, não soube explicar a origem.

Poder-se-á dizer que não existem provas acerca da estrutura psíquica definida por Freud. Dir-se-á que se trata de especulação uma vez que estas estruturas são abstratas. No entanto, temos como comprovar a existência do inconsciente até porque o material fornecido pelos sonhos está retido no inconsciente que em interação com o consciente organiza através de uma dinâmica de tensões e cedências todo o conjunto de instâncias psíquicas constituintes do ego.

Podemos compreender melhor a existência do id se tivermos em conta toda a complexidade psicofisiológica que constitui o todo psíquico numa desorganização aparente que remete para o mais básico nível de funcionamento e em simultâneo para o mais complexo inerente à natureza humana.

Poder-se-á contestar a existência do superego, bem como das demais estruturas, argumentando que tudo o que o ser humano é ao nível psicológico é visível e analisável através dos comportamentos, inteligência, emoções e vontades conscientes, como defendiam os postulados das Escolas Reflexológica, Behaviorista e Cognitivista.

Mas rapidamente percebemos que o superego representa uma entidade psíquica preponderante para o funcionamento aceitável do ser humano em sociedade (apesar da contestação de anarquistas, libertários e outros grupos sociais) e que este, ao contrário do que possam pensar, não é um ser racional que se autocontrola, mas sim um ser extremamente irracional e delirante, que cria estes delírios funcionais, tais como os mitos, as crenças religiosas, os fanatismos, e as superstições, os rituais, as ideologias e as produções artísticas.

Consegue assim viver numa sociedade que lhe impõe sofrimento, desde logo pela imposição da renúncia ao prazer. No indivíduo, é o superego a instância responsável por mediar todos estes conflitos entre os impulsos do id e as exigências do ego sociabilizado. Na sociedade, o superego social organiza-se sob a forma jurídica e nacionalista, em torno das instâncias do poder militar, religioso e financeiro, tendencialmente onnipotentes nos seus perigosos ideais de onnipotência, rituais e delírios.

Poder-se-á dizer que é meramente uma questão de educação. Pois bem, como se explica então que mesmo em culturas completamente díspares da cultura ocidental se possam identificar os mesmos mecanismos de controlo das pulsões relacionais básicas de vida e a aniquilação das pulsões mais primárias em prol do bem comum e social?

Como explicamos que sendo o ser humano um ser complexo que se rege essencialmente pela busca da felicidade e da segurança, criando Ideais de Paz, Liberdade e Fraternidade, haja constantemente conflitos de interesse entre indivíduos que encarando essa busca não olham a meios para atingir o prazer pretendido, tensões essas que são derivadas catarticamente contra “bodes expiatórios” internos e “inimigos” próximos, ao limite produzidos ou inventados, impedindo essa mesma Paz e Fraternidade?

Sim, de facto, esses conflitos existem todos os dias e basta lembrarmos das guerras para perceber que o homem é um ser que vive e gera conflitos intra-espécie.

Essas questões já são mais complexas e remetem para a pulsão de domínio identitário (que pode não ser) territorial, mas imaterial, como foi demonstrado pelas “descolonizações territoriais”, que para o homem representa uma questão de poder e esse poder remete para o egocentrismo e para o narcisismo, isto é, para o fortalecimento da auto estima por apoio grupal.

Como vemos, parece fazer sentido todo o postulado de Freud em “O Mal-Estar na Civilização”:

“Ficamos inclinados a dizer que a intenção de que o homem seja «feliz» não se acha incluída no plano da «Criação». O que chamamos de felicidade no sentido mais restrito provém da satisfação (de preferência, repentina) de necessidades represadas em alto grau, sendo, por sua natureza, possível apenas como uma manifestação episódica. Quando qualquer situação desejada pelo princípio do prazer se prolonga, ela produz tão-somente um sentimento de contentamento muito ténue. Somos feitos de modo a só podermos derivar prazer intenso de um contraste, e muito pouco de um determinado estado de coisa” (Freud, 2002: 24)

Havendo a referência a uma frase de Goethe que afirma: “nada é mais difícil de suportar que uma sucessão de dias belos”. Esta citação resume a ambivalência e o paradoxo da existência humana até mesmo na busca de prazer, o que teoricamente comprova que o ser humano é constituído por forças psíquicas que estão permanentemente em conflito numa tentativa inexorável de atingir um equilíbrio químérico.

Penso ter agora condições para concluir que o ser humano é um ser fascinante em toda a sua complexidade de funcionamento psíquico e que mais fascinante ainda é a riqueza dos seus produtos. A arte é uma ferramenta que permite ao homem pensar-se a si mesmo e ao mundo. A arte é um dispositivo de que faz uso com mestria para refletir todos os seus medos, anseios e desejos. O sonho é antes de mais nada a concretização de um desejo e o artista concretiza os seus desejos através da arte.

A catarse é aqui relegada para segundo plano dada a imensidão de hipóteses de que dispomos para compreender os motivadores psicológicos da prática artística. Na verdade, a catarse é só um dos componentes envolvidos na busca da felicidade que se dá através da irrenunciabilidade ao prazer, que se dá no encontro fugaz com o paraíso perdido que cada obra traz.

Cada obra de arte representa uma nova descoberta acerca de si e do mundo. A relação objetal do artista com a mãe, a criança–artista em potência, culmina no artista quando ele entende que para ser feliz não pode comportar-se como os demais e simplesmente renunciar à sua liberdade criativa, que é o seu prazer, o artista utiliza a sublimação, o mais elevado nível intra-psíquico do embelezamento mas também, dado que se exprime através dos extremos, capaz de produzir o feio e a agressão material, para viver um princípio de realidade que lhe permite conciliar a sua vivência com a necessidade de auto afirmação narcísica e com o princípio de prazer.

O artista com a sua arte é capaz de desconstruir as suas emoções e permitir aos outros, aos que dela usufruem que desconstruam também eles as suas emoções, num processo de transferência ímpar onde artista e obra, curador e público têm todos eles o papel principal em simultâneo, pois a experiência singular de cada um é para si mesmo a mais significativa de todas.

Este processo é toda uma dinâmica onde na busca do Paraíso Perdido o artista se reencontra com a sua relação objetal de vinculação à mãe; e

onde se reencontra também com a Criança-Artista que foi um dia. Onde criou os seus objetos transicionais relativos ao ato de brincar e homólogos ao ato de criar arte. A busca do Paraíso Perdido é também uma forma de Irrenunciabilidade ao Prazer pois dá-se no reencontro com o Princípio de Prazer que rege os primeiros anos de vida. Essa Irrenunciabilidade ao Prazer é por sua vez um reencontro com o Sonho e o Inconsciente através da Atividade Fantasmática e do Insight que fazendo uso da Sublimação, aquando do Protesto Básico, permite o Narcisismo Positivo, a superação do Ideal do Ego, o continuar a existir no outro, por justaposição ao outro, num Processo de Transferência e Projeção do artista na sua obra, permitindo a superação de si mesmo e a transcendência das limitações biológicas e sociais recebidas.

A arte não é o ópio do povo. A arte é talvez a cura que se procura.

Bibliografia:

ABELLA, Adela – *Contemporary art Hanna Segal's thinking on aesthetics*.
The International Journal of Psychoanalysis, 2010

BASTOS, José Gabriel Pereira - *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*. Europa-América: Lisboa, s.d.;

BERMAN, Emanuel – *Literatura – O Compêndio de Psicanálise*. 32.
Artmed: Porto Alegre, 2006 (481 – 489);

FREUD, Sigmund (1900 – 1901) *A interpretação dos Sonhos (I)*. Edição
Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund
Freud. Imago: Rio de Janeiro, 1996

FREUD, Sigmund (1900 – 1901) *A interpretação dos Sonhos (II) e Sobre
os Sonhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas
de Sigmund Freud. Imago: Rio de Janeiro, 1996;

FREUD, Sigmund - *O Mal-Estar na Civilização*, Vol. XXI. Edição Standard
Brasileira das Obras Completas. Imago: Rio de Janeiro, 2002;

FULLER, Peter - *Arte e Psicanálise*. Publicações Dom Quixote: Lisboa,
1983;

HOLLAND, Norman – *Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and
Literature-and-Psychology*. Oxford University Press: New York and
Oxford, 1990;

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense
Universitária, 1993;

MALRAUX, André – *As Vozes do Silêncio*. II vol. Livros do Brasil: Lisboa:
s/d;

MORGAN, Clifford T. – *Introdução à Psicologia*. McGraw-Hill do Brasil,
Ltda: São Paulo, 1977;

PAUL, Robert A. – *Antropologia – O Compêndio de Psicanálise*. 31. Artmed: Porto Alegre, 2006 (468 – 479);

QUINODOZ, Jean M. – *Ler Freud*. Artmed: Porto Alegre, 2007

RIBEIRO, Diniz – *Jogar de Negras*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto: Porto, 2009;

RODRIGUES, Custódio – *O que É e Tem Sido a Psicologia*. Contraponto Edição: Porto, 1983

SPITZ, Ellen H.- *As Artes* (2006) - *O Compêndio de Psicanálise*. 33. Artmed: Porto Alegre, 2006 (491 – 499);

TYSON, Lois – *Critical Theory Today – A User-Friendly Guide*. Routledge Taylor & Francis Group: New York, 2006;