

# **Entre Memória e Criatividade: [Re]Construções do Real no Desenho**

Margarida Gil

**Mestrado em Artes Plásticas**  
Orientadores: Samuel José Travassos Rama e Teresa Fradique

Caldas da Rainha  
2025

**Entre Memória e Criatividade:  
[Re]Construções do Real no Desenho**



## **Agradecimentos**

Aos orientadores,

Professor Samuel Rama, pela criteriosa e generosa seleção de referências teóricas e artísticas, fundamentais para o aprofundamento desta investigação;  
Professora Teresa Fradique, pelo incentivo e orientações precisas e criteriosas, cujo olhar atento e rigoroso foi essencial à construção deste trabalho.

Aos meus padrinhos, pelo incondicional apoio, sempre.

A vocês, Mãe, Avó, Tata;  
e a ti Avô.

## Resumo

Sendo o desenho a área de atuação da componente prática desta investigação, é nele que (re)construo, de forma mais ou menos direta, a memória dos lugares que habito e que habitam em mim.

O que apresento tem que ver com a vontade de fazer valer o que para mim é real e significativo. Represento, com isso, uma urgência de criação, que me é limitada por uma vertente racional, distanciando-me da possibilidade de um imaginário criativo.

Em consonância com a parte prática, entra a pesquisa acerca da necessidade de expressão, através do desenho, e o bloqueio criativo para o fazer, levando-me a representar o que me é próximo e seguro. A representação, maioritariamente a grafite e com recurso à memória, pretende, nos meus desenhos, assumir o papel da criatividade. Desta forma, o mote para a presente pesquisa, parte essencialmente da questão do desenho do real e da sua (re)construção, como fuga à inevitabilidade de uma produção criativa, no contexto da arte contemporânea.

**Palavras – chave:** memória; criatividade; [re]construção; real; desenho

## **Abstract**

Drawing is the practical component of this research; it directly or indirectly reflects the memory of the places I inhabit and that inhabit me. What I aim to present is related to my desire to affirm what is real and meaningful to me. In this way, I represent a need to create that is constrained by a rational aspect, distancing me from the possibility of a truly creative imagination. In line with the practical component, I investigate the necessity of expression through drawing and the creative block that hinders it, leading me to count on what is familiar and safe. Representation, primarily in graphite and relying on memory, intends to assume the role of creativity in my drawings. Therefore, the central theme of this research is the drawing of the real and its consequent (re)construction, as a means of escaping the inevitability of a creative production within the context of contemporary art.

**Key-words:** memory; creativity; [re]construction; real; drawing;

“Fogem os horizontes,  
com os dizeres da noite.

Guarda-os a memória,  
no espaço desmedido.

E quem não manda na noite,  
nem apaga a memória,  
é o Homem - “Deus varrido”,  
Perdido em suas fontes.”

Avô

## Índice

<b>Introdução.....</b>	<b>9</b>
<b>A imagem de Sintra como fuga a um vazio criativo .....</b>	<b>11</b>
A propósito de criatividade: algumas reflexões.....	27
A [não]questão da criatividade no processo artístico .....	31
<b>A memória enquanto matéria da produção artística .....</b>	<b>36</b>
O que a borracha desenha e a memória não apaga. ....	49
[Re]construções do que me é real .....	64
<b>A dissolução da forma.....</b>	<b>75</b>
A matéria como essência do desenho .....	81
A paisagem enquanto percepção .....	92
<b>Conclusão.....</b>	<b>100</b>

## Bibliografia

## Índice de Figuras

## Anexo

## Introdução

A memória oferece fragmentos que desafiam a criação a ir além do que outrora foi visto. A criatividade, por sua vez, emerge, quase como um eco da memória. Representa uma força que oscila entre o que é conhecido, podendo deixar-se levar por isso, e o que é inesperado, fazendo surgir outras formas.

É a partir da barreira, - nomeadamente da dificuldade em contorná-la -, entre a evocação do passado e a vontade de algo novo, que surge o objeto de pesquisa, para o trabalho de mestrado que aqui apresento.

O desenho sempre foi uma prática recorrente em mim, mas a imaginação para o fazer era sempre influenciada por fatores extrínsecos, como forma de preencher o que percecionava como um vazio. Quer a partir de alguém que me dizia o que desenhar, quer, por exemplo, de outros desenhos que via e, conseqüentemente, reproduzia.

Esse vazio condicionou-me de forma constante perante a vontade de desenhar, como uma barreira invisível entre a urgência de criar e a capacidade de materializar essa urgência. É uma ausência que me limita, por não ter em mim uma imagem a ser representada. Não é apenas uma falta de inspiração momentânea, mas uma lacuna mais profunda que se faz presente em todos os momentos que precedem o da criação. O vazio que experiencio retira também a espontaneidade de produção, fazendo com que a fluidez de ideias seja sempre quebrada. Daí, surge também a frustração de não conseguir encontrar os meios necessários para expressar o que vai além do visível. Assim, realço uma necessidade presente, mas, aparentemente, sem meios intrínsecos para a manifestar, – a criatividade.

Hoje, como modo de contornar esse vazio, inicialmente expresso, por mim, como falta de criatividade, recorro à memória, - à memória dos lugares em que vivo, ou vivi (por curtos, ou longos períodos), que visito, que habito, e outros que, de passagem, ressoam em mim.

No presente documento procurei uma organização que refletisse precisamente a forma como penso o meu trabalho, seccionando-o, de acordo com as fases que lhe pertencem.

Assim, convoco um primeiro momento, onde apresento a premissa que, servindo de base a um trabalho prático, se torna o mote para a componente teórica aqui descrita. Nela, começo por apresentar a imagem de Sintra e as várias representações que dela foram sendo feitas, numa forma de reflexão acerca da criatividade. Explorando, a partir dessa imagem, como a memória pode ser utilizada como ferramenta, para superar os desafios impostos por um “vazio criativo”.

Ainda neste primeiro momento, apresento algumas considerações acerca da criatividade e da dificuldade que tenho em aplicá-la na minha prática artística. Destaco também as implicações, que esta pode, ou não, representar no contexto artístico.

O segundo momento que evidencio é referente à memória. Esta que é abordada como matéria da produção artística, analisando como, por si só, pode transformar uma experiência vivida. Mostrando também, como a sua representação pode criar imagens únicas, mesmo que baseadas na ideia do que me parece real.

Por fim, no último momento de trabalho, exploro a dissolução das formas. Aqui, a matéria sozinha assume um papel fundamental na construção do desenho. Construção que, por via das manchas, cria a percepção do surgimento da paisagem.

Tendo o desenho, - concretamente o desenho com e através da grafite -, como essência do meu trabalho prático. Nele, - e com ele -, procuro demonstrar a relação entre criatividade, memória e real. Neste encontro, o desenho surge como um território onde o real é (re)construído, não como uma cópia, mas como uma expressão única da subjetividade e do imaginário. Essa expressão, é, por fim, materializada através da sua dissolução, relativamente à forma, mas mantendo a essência de tudo o que representa em mim.

## A imagem de Sintra como fuga a um vazio criativo

Os lugares onde vivemos, sendo consequência ou não de uma escolha, acabam por exercer sobre nós, para o bem e para o mal, a influência do que emanam.

Acontece-me viver num sítio que, enquanto conjunto, diga-se, o do próprio concelho, abrange uma grande diversidade de zonas e ambientes com características bastante díspares - Sintra. A todas essas zonas pertence uma cujo protagonismo se destaca. Não só pela ideia que se tem dela, como pela forma como a sua imagem se sobrepõe como representação de todo o território. É com essa imagem de Sintra que trabalho e é ela que, mesmo que se possa considerar, até certo ponto, ficcionada, construída ou idealizada<sup>1</sup>, me transmite a vontade de a querer imortalizar. A sua imagem corresponde, ainda, a uma forma de contornar aquilo que em mim é tido como um vazio e que, como referira, me surge antes de qualquer produção.

“Quem, ao recordar o nome de Cintra, não sente nascerem-lhe n’alma, doces afeições, para com esse quadro, onde o Creador resumira, tudo quanto há de bello e admirável? Memórias para uns do muito que lá gosaram; esperanças para outros de verem o que só lhe disseram; desejos de avivar idéas esquecidas, sensações que a todos captivam, não sensações de prazer tumultuário que não é prazer, mas d’um agor-doce, desse equilíbrio entre o alegre e o triste a que não sabemos dar nome, se lhe não cabe o da melancolia; eis o que desperta em nós a palavra Cintra.”  
(Costa, 1842, p. 372)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Poder-se-á dizer que D. Fernando II foi o grande impulsionador da imagem que hoje se tem de Sintra. Este que, pelo seu deslumbre relativamente à serra, procurou complementá-la com vegetação proveniente de diversas partes do mundo. Integrados na vegetação, ficaram também diversos trechos de água, que potenciaram ainda mais a ideia romântica que D. Fernando pretendia evidenciar, fazendo parecer totalmente natural, toda a envolvente da Serra.

<sup>2</sup> (Como citado em Muchagato, 2011, p. 26)

O trabalho prático que aqui apresento, espelha, numa primeira fase, representações da imagem que tenho de Sintra, apresentada em pequenos desenhos produzidos com recurso à memória.

Sendo feitos a partir da memória, fazem com que os pormenores que mais me envolvem com a Sintra que perceciono e que, de certo modo, direcionam a minha produção artística, sejam realçados. De entre esses, destaco a nebulosidade característica da serra, que lhe confere a escuridão, principalmente nos pontos mais altos. A ideia de escuridão que lhe está associada, permite-me a introspeção e a clareza de pensamentos. Também as manifestações atmosféricas, possivelmente resultantes da diversidade de vegetação e da forma como as copas das árvores fecham o ambiente, criam uma sensação melancólica, reforçada pela frequente precipitação.

A esta junta-se o frio que, talvez pelo desconforto, me faz querer pensar e refletir sobre algo, como forma de o contornar. E como causa desse frio, destaco o vento, que, de forma direta, me permite uma ligação sensorial com o espaço envolvente.

A descrição destes pormenores de Sintra e a ideia que resulta desta imagem enquanto conjunto, acaba por ser contraditória face à forma como penso o processo criativo. Para que este resulte, preciso de conseguir, (mesmo que minimamente e podendo sofrer alterações), imaginar ou criar uma imagem a representar. Contrariamente, Sintra, transmite-me uma sensação de falta de controlo perante a sua imagem. Talvez a sua natureza sublime e enigmática crie em mim a vontade de a querer representada.

Assim, neste diálogo com o meio, é a apreensão dos sentidos, nomeadamente a partir da luz, do clima, da composição da paisagem e do conjunto de todos estes, que me permite transformá-la num recurso de produção.

É através dele que apresento, sob uma perspetiva pessoal e representada através das experiências que tenho com o lugar, aquilo que de mais impactante este me transmite, expondo-o de forma mais ou menos fiel.

Assim, o processo, a cor e o conteúdo dos desenhos que aqui apresento correspondem ao conjunto dos fatores que, retirados desses espaços, depois fixo em papel.

O recurso à memória para a representação do que me rodeia, pretende, nos meus desenhos, assumir o papel da criatividade. O que pretendo não é transformá-la, deliberadamente, em algo novo, mas trabalhá-la e trabalhar com ela, com abertura para fazer surgir a novidade, tomando-a a si mesma (à memória) como ideia de produção. Como nos lembra Ernst Cassirer, a memória é a modalidade mais criativa do pensamento:

“no homem não podemos descrever a lembrança como um simples retorno de um evento, como uma vaga imagem ou cópia de impressões anteriores. Não é simplesmente uma repetição, mas antes um renascimento do passado; implica um processo criativo e construtivo. Não basta recolher dados isolados da nossa experiência passada; devemos realmente recolhê-las, organizá-las e sintetizá-las e reuni-las num foco de pensamento. É este tipo de lembrança que nos proporciona a forma humana característica da memória.” (Cassirer, 2005, p.88).

Sintra, com a sua atmosfera envolvente e rica em detalhes, permite-me que a memória seja tanto um eco do real, - do que entendo como tal -, quanto uma resistência à criação de algo novo. Isto, na medida em que opto por não transformar radicalmente o que está a ser representado, mas sim por preservar a imagem que tenho em mente e que assumo como real.

Assim, a expressão emocional emerge como consequência natural dessa escolha, refletindo momentos e vivências pessoais. Seja através da soma de vários instantes que de alguma forma se entrelaçam e formam uma narrativa mais ampla, (visual e emocional), ou de um momento específico, cuja intensidade isolada se torna o foco central para a ideia da criação.

Também essas emoções e sensações têm causa direta no estado do dia. O clima, a luz ou a atmosfera geral influenciam profundamente a forma como percebo o ambiente ao meu redor. O estado do dia atua como um filtro que, não só altera a percepção visual do que é visto, como também molda a experiência emocional. Dessa forma, o que é capturado pelos sentidos reflete, tanto a realidade externa, quanto a maneira como as circunstâncias diárias e o estado interno se entrelaçam, gerando uma interpretação única e subjetiva do espaço à minha volta.

Assim, todos os meus desenhos, e cada um em particular, são reflexo da forma como vivi determinado dia, ou como vivo o que está a decorrer no momento da sua realização. Mas isso corresponde já à componente processual - ao ato de fazer. Antes dela, vem sempre o vazio criativo; o bloqueio para pensar, ou criar espontaneamente uma imagem a representar.

Partindo da procura da criatividade e abarcando com ela as questões que pode ou não convocar, no contexto das artes plásticas, direciono-a para uma perspetiva pessoal, relacionando-a com a memória. Memória que resulta da observação daquilo que me foi dado a experimentar e que tenho como real. Evidenciando-o nos desenhos, que correspondem à componente prática desta investigação.

Ao evocar a paisagem de Sintra, o desenho torna-se uma forma de perpetuar a sua imagem. Utilizo-a, então, como ponto de partida, não apenas como paisagem física, mas como uma construção imagética já trabalhada por gerações de artistas, tendo tido, inicialmente, a gravura e a fotografia grande impacto na difusão da sua imagem.



Figura 1. João Cristino da Silva. *Cinco artistas em Sintra*. Óleo sobre a tela, 86,3 x 128,8 cm. 1855

“*Cinco artistas em Sintra*”<sup>3</sup>, - pintura que data a proximidade do término da construção do Palácio da Pena. Um autorretrato de grupo, onde estão representados cinco amigos, entre eles o próprio autor, Cristino da Silva. Todos eles artistas e, em parte, responsáveis pela emergência da pintura romântica portuguesa. Ainda que formalmente não se considerassem associados a uma escola ou movimento, seguiam os mesmos princípios orientadores. De entre esses, estariam a pintura de paisagem e de retrato. Com ela procuravam a exploração dos registos culturais e tradicionais de cada região, a partir de um olhar sentimental.

A construção do palácio, bem como da sua envolvente, nomeadamente a serra e a reforma romântica de que Sintra foi sendo alvo, foram crescendo a par do desenvolvimento da fotografia. Existe, portanto, um registo fotográfico, essencialmente pela mão de fotógrafos estrangeiros, que antecede as primeiras gravuras e pinturas que da imagem de Sintra foram feitas.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Após a exposição *No Reino das Nuvens: Os Artistas e a invenção de Sintra*, foi lançado um filme que trata da análise e apresentação da exposição que lhe dá nome, pela voz de Vítor dos Reis, curador da exposição, que teve lugar no MU.SA (Museu das Artes de Sintra), em 2021. Vítor dos Reis, apoiado por artistas e historiadores, atribui especial foco à obra *Cinco Artistas em Sintra*, por se tratar de uma das primeiras, senão mesmo a primeira de carácter pictórico, a representar o Palácio da Pena e a Serra de Sintra.

<sup>4</sup> Para a revista *Contemporânea*, é conduzida, em 2021, uma entrevista a Vítor dos Reis, por José Marmeleira, abordando a exposição *No Reino das Nuvens: Os Artistas e a invenção de Sintra*, onde se fala da história do surgimento (progressivo) da imagem de Sintra, bem como dos impulsionadores.

Desta forma, esta pintura em particular, fica marcada por ser uma das primeiras a trazer a representação do Palácio da Pena para o âmbito pictórico, no contexto da cultura visual portuguesa.

Sintra continua, hoje, presente na cultura visual, não apenas portuguesa, mas mundial. Não só por ser classificada Paisagem Cultural da Humanidade, mas por todos os fatores que a ajudaram a sê-lo, nomeadamente o trabalho de artistas e escritores que trouxeram para a sua obra a inspiração do que Sintra lhes transmite e transmitiu, fazendo-se, outras vezes valer da sua imagem, para as suas produções. A forte presença da imagem de Sintra poderá ter que ver, com o facto de se reconhecerem nela vários lugares. Como refere o escritor dinamarquês Hans Christian Andersen, - "Diz-se que todo o estrangeiro poderá encontrar em Sintra um pedaço da sua Pátria. Eu encontrei a Dinamarca. Mas julguei reencontrar muitos pedaços queridos de outra belas terras...", (como citado em Ribeiro M, 2014, p.48).

Relativamente a escritos sobre Sintra, William Beckford terá sido um dos grandes impulsionadores. Levou a que escritores estrangeiros escrevessem também sobre Sintra refletindo-se isso na forma como hoje a vemos. Chega pela primeira vez em 1787, ficando na casa do Marquês de Marialva e posteriormente no Ramalhão. Regressa, pela segunda vez em 1794, arrendando o palácio de Monserrate, tendo investido na sua reconstrução, especialmente na do jardim. Durante a sua longa estadia em Portugal, terá, de forma romântica e poética, nos seus registos, abordado costumes e ambientes, onde Sintra e a sua Serra foram sendo pormenorizadamente descritas.

"Por entre as fendas das rochas escarpadas para ali desmoronadas na mais bruta confusão vêem-se tufos de verdura que à mais leve pressão exalam aroma e frescor. Foi para mim uma delícia explorar estes escaninhos e recantos [...] as nuvens vinham, vagarosamente, caminhando por cima das serras [...] depois de andarmos durante duas horas entre trevas e nuvens, chegámos a Sintra exatamente às dez." (Beckford, 1787-88, como citado em Duarte, 2006, p.155)

Lord Byron será também um dos grandes nomes dos escritores de Sintra, fortemente influenciado por Beckford. A abordagem romântica e poética reflete em ambos aquilo que a Serra lhes transmite. Terá sido, no hoje conhecido Hotel Lawrence, que o poeta inglês escreveu sobre Sintra, numa parte do seu longo poema "A Peregrinação de Childe Harold":

*"[...]Eis que surge o Éden glorioso de Cintra  
Em variegado labirinto de montes e vales.  
Ah, eu! que mão pode o lápis guiar, ou a pena,  
Para seguir a metade em que o olho se dilata  
Que o que é mais deslumbrante para os mortais  
Que o que o bardo conta,  
Que para o mundo atônito abriu os portões do Elísio?"[...]*<sup>5</sup>  
(Byron, 2004)

Os escritores estrangeiros terão tido, certamente, forte influência na criação da imagem de Sintra. No entanto, não só deles se faz a história desta Vila. Maria Gabriela Llansol deixou uma marca incontornável na literatura portuguesa. Percorrendo caminhos próprios e afastando-se de classificações rígidas, explora territórios que se cruzam entre narrativa, reflexão, poesia e registo íntimo. "Sintra em passo de pensamento", é também exemplo disso.

---

<sup>5</sup> Tradução livre.

Lo! Cintra's glorious Eden intervenes / In variegated maze of mount and glen. / Ah me! what hand can pencil guide, or pen, / To follow half on which the eye dilates / Through views more dazzling unto mortal ken / Than those whereof such things the bard relates, / Who to the awe-struck world unlocked Elysium's gates? (Byron, 2004)

\_\_\_\_\_Sintra tem cantos fundamentais onde eu vou aconchegar-me e pedir clemência.

Há muitos seres em mim que nós não vemos\_\_\_\_\_ muitos desejos que, entrelaçados numa figura levam a revelar-se e a escrever.

Escrever, aspirando e respirando, mudando de lugar\_\_\_\_\_uma revelação. Todas as fotografias revelam a mesma imagem movente / comovente. Não se apagam, tornam-se múltiplas e aspiram descansar – amando – no travesseiro da unidade e do desejo único.

Passeios de Sintra são insubstituíveis. Toki Alai será um exílio de Sintra? Talvez eu não mude o que teria para mudar. Será uma esperança retrógrada? (Llansol, 2019, p.53)

Sintra será para Llansol (e para mim) lugar de proteção, - um refúgio emocional e talvez, até espiritual. Espiritual por existirem nela camadas de pensamentos e desejos que não são imediatos e que a escrita torna visíveis através de um processo de descoberta.

Para Llansol, escrever é um ato vital, comparável a respirar e a mover-se, estando também ligado à transformação da memória que nunca é fixa, mas fluida. Mesmo o que parece fixo se transforma.

A inspiração de Sintra, a utilização do seu espaço e a absorção de tudo o que ela transmite, é, no entanto, motivo de dúvida. Duvida se a suficiência do que Sintra lhe oferece, será razão de permanência, ou se, contrariamente, poderá ser objeto de transformação. Duvida com a qual me poderia identificar. A imagem e a vivência de Sintra, tornam acessível a minha abordagem à arte. Esse lugar de refúgio, ao qual posso voltar, sempre que necessário, poder-se-ia tornar limitador. Mas é através dele que parto para outros, com a consciência de que poderei voltar, - levando-o sempre comigo.

“Entremos no Monte da Lua, no silêncio que encobre o parque, os lagos, as grutas, os penedos, na claridade assombrada por lutas e esquecimentos [...]” (Franco, 2000, p.7)



Figura 2. Rui Chafes. *Essa visão das coisas a partir do exterior*. Ferro, 85 x 85 x 90 cm. 2000

“Durante o Fim”<sup>6</sup>, exposição da obra de Rui Chafes realizada em Sintra, no parque e palácio da Pena, reflete uma profunda conexão entre o artista e o lugar. Rui Chafes explora o conceito de beleza envolto numa atmosfera de melancolia e escuridão, que, de resto, são características frequentemente associadas a Sintra. O artista associa a beleza ao luto e à perda, sugerindo que não existe verdadeira beleza sem o reconhecimento da finitude. Existe ainda a sensação de uma relação de conforto com a escuridão, esta última que é característica, não só de Sintra, como das próprias peças do artista. Com ela (Sintra) surge a referência ao ambiente e à percepção de se estar imerso num lugar que resiste ao tempo:

---

<sup>6</sup> O livro *Durante o Fim*, publicado aquando da exposição que lhe confere o nome, de Rui Chafes, conta, não só com uma apresentação de Maria Nobre Franco, mas também, com um texto do próprio artista, que atua como mote para a compreensão da sua obra.

“E quando um dia, neste lugar onde não há dias, e que não é nenhum lugar, a voz impossível, um começo de claridade, o amanhecer... estará tudo silencioso e vazio e negro como agora, como em breve, quando tudo chegar a um fim, e tudo estiver dito, diz ela, murmura ela... Este vento fúnebre, sempre. Não o ouves, não o sentes. E, por todo o lado, feridas que não saram, não é verdade?” (Chafes, 2000, p.15)

E o lugar torna-se, assim, uma metáfora para os sentimentos mais profundos e introspectivos do artista.

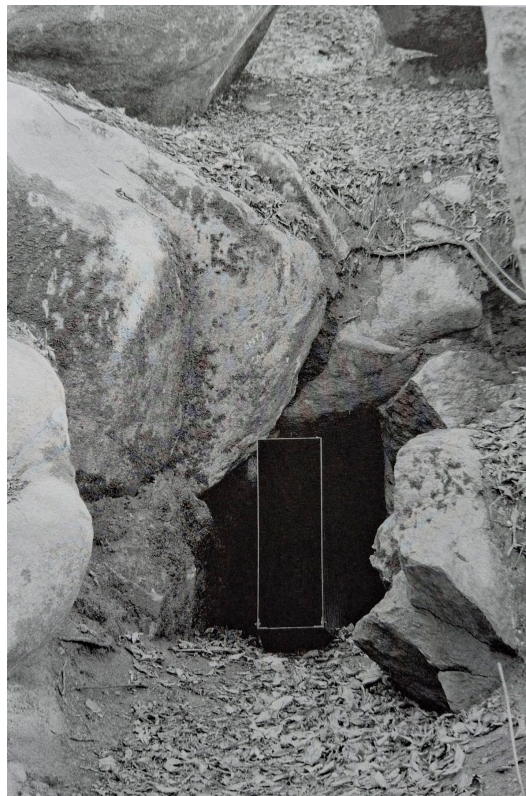


Figura 3. Rui Chafes. *Gelado e violento mundo espantosamente real*. Ferro, 300 x 70 x 130 cm. 2000

De entre as várias peças que fizeram parte desta exposição, a obra “*Essa visão das coisas a partir do exterior*” convida a pensar acerca da posição do espectador, quer em relação a ela, quer ao mundo. O próprio título da obra conduz quem a olha, a pensar na experiência de observar o mundo de fora, fazendo com que, em conjunto com o que é observado, se crie uma barreira, precisamente entre o objeto e a própria pessoa.

Talvez essa barreira possa ser tida como uma metáfora para a incapacidade de entendimento do que nos rodeia.

Também a peça *“Gelado e violento mundo espantosamente real”* parece ir ao encontro da primeira aqui visada, na medida em que cria a sensação de mistério e até mesmo de incompreensão do que percebemos. Ambas transmitem a sensação de que o real estará, também, além do visível.

As duas peças que aqui se apresentam parecem estar unidas pela ideia de impossibilidade de apreender completamente o real. Na primeira, o elemento industrial integra-se na natureza, não por harmonia, mas por contraste. Contraste de uma superfície polida, que não pertence ao contexto do ambiente, imerso em vegetação, que mesmo envolvendo toda a peça, fica em segundo plano. Na outra, a estrutura geométrica, de ferro, mas com aparente leveza em oposição às rochas orgânicas de grande peso e robustez, criam uma sensação de impossibilidade. Ambas as obras convidam à introspeção e à consciência de que, o olhar e a experiência são sempre mediados por elementos invisíveis, seja a incompreensão ou o distanciamento que a acompanha, na observação da realidade. Esta noção está também presente no trabalho prático que aqui apresento. Este que, partindo da memória, é altamente condicionado, tendo, a partir dela, uma ideia diferente do que é a realidade. Mais que não seja, por estar a desenhá-la a partir de um espaço que não é físico, compreendendo-a, conseqüentemente com um distanciamento que, sem fronteiras, permite qualquer tipo de interpretação.

Nas palavras de Chafes está presente a ideia de que a beleza não será algo estático, mas sim uma transferência contínua de significado e emoção, comparando-a à ideia de Sintra, que lhe oferece continuamente novas camadas de inspiração e contemplação.

A ligação que o artista propõe ainda, entre a escuridão e a beleza, bem como a sensação de estar em casa, num lugar que pode estar além da compreensão comum, refletem a atmosfera enigmática de Sintra e a sua relação com ela. Sintra não aparenta ser apenas uma inspiração física, mas também emocional:

“O meu trabalho é de resistência, de intensificação, de densificação.

É, desta forma, contra a manifestação grotesca que nos fazem fazer querer que é inevitável. É essa a sua diferença no mundo. A melancolia de um lugar perdido. A beleza é um estado de luto, a incapacidade de ultrapassar a perda e a separação. Uma beleza sem marcas da morte não existe. Por isso amo a eufórica melancolia deste lugar, tão próximo da minha infância, e da minha oficina.” (Chafes, 2000, p.14)



Figura 4. Rui Chafes. *I want everything from you*. Ferro, 375 x 140 x 140 cm. 2006

Já no contexto da exposição “No Reino das Nuvens - Os artistas e invenção de Sintra”<sup>7</sup> Chafes apresenta, também, uma obra sua, - “*I want everything from you*”.

---

<sup>7</sup> Exposição de 2021, com o intuito de comemorar os vinte e cinco anos da classificação de Sintra a Património Cultural da Humanidade. Com curadoria de Victor dos Reis, contou com obras de diversos artistas, nacionais e internacionais, cujo trabalho teve Sintra como protagonista, de forma mais ou menos direta. A exposição visou explorar e destacar a relação que artistas foram vindo e continuam a ter com o espaço e como estes são também responsáveis pela imagem que Sintra tem hoje e que lhe confere este lugar de destaque.

Esta que é a obra que inicia a exposição, transmitindo a dualidade do peso e da leveza. A estrutura de ferro, parece elevar-se sem qualquer peso em direção a um céu (o que cobre Sintra), que, com nuvens, (a que atribuímos uma aparente leveza) se faz pesado pela escuridão que lhes é constante. A obra atua como mote para o tema da exposição “No Reino das Nuvens”, essas que são as nuvens do “reino” de Sintra.

Chafes trabalha num atelier com vista para a Serra de Sintra e, apesar de esta obra não ter sido criada propositadamente para esta exposição, é-lhe de alguma forma intrínseca a inspiração que a paisagem de Sintra exerce, tanto nesta, como nas restantes obras do artista.

Já Pedro Cabrita Reis, para a mesma exposição, apresenta a obra “Uma Nuvem Negra”, tomando igualmente como inspiração a paisagem e a atmosfera de Sintra, trazendo o carácter romântico a que é associada. De entre todas, desta exposição, esta obra tem a particularidade de ser condicionada pela luz exterior, que vai moldando a perceção que se tem dela, através das variações de luz que o dia vai proporcionando.

“De facto, Sintra é uma realidade geológica, [...] Tem uma determinada orientação e proximidade face ao oceano que, por sua vez, é marcado por correntes oceânicas. A confluência disto tudo, com os ventos, faz este microclima. [...] as correntes e os ventos e o modo como estes se interdependem fazem com que nesta serra se forme, com enorme facilidade, uma certa temperatura, uma determinada humidade e o tal nevoeiro.”<sup>8</sup> Nevoeiro que caracteriza a imagem de Sintra e que vai, durante o dia, alterando a visão do céu e consequentemente moldando a atmosfera envolvente. Esta obra e a luz natural que sobre ela incide, de forma constante, atua como uma materialização dessa relação de causalidade.

---

<sup>8</sup> (Reis, 2021) – Em entrevista com José Marmeleira, a propósito da Exposição, *No Reino das Nuvens: Os Artistas e a Invenção de Sintra*.



Figura 5. Pedro Cabrita Reis. *Uma Nuvem Negra*. 351 x 566 cm. 2021

A propósito desta obra, o artista refere<sup>9</sup> que o que pretendia ao criá-la, era espelhar nela os aspetos fundadores da imagem de Sintra como um lugar particular, tratando-se, ainda que de carácter abstrato, de uma representação: “Esta pintura que eu fiz para esta exposição é uma pintura que tem a ambição e eu tenho, através dela, a ambição de trazer todos esses elementos que são fundadores da mitologia de Sintra como lugar particular. O peso de um céu que está esmagado por uma nuvem negra e um território que se vai perdendo para o horizonte. Ao fundo o azul, que nos dias mais suaves permitem chegar ao mar e ter uma espécie de uma saída para este universo que é muito particular. É uma pintura de carácter abstrato, naquilo que é uma evidente representação.” (Cabrita Reis, 2022)

---

<sup>9</sup> Na exposição *No Reino das Nuvens: Os artistas e a invenção de Sintra*, Pedro Cabrita Reis foi o único artista que teve uma sala exclusivamente dedicada às suas obras, (de resto, a única com luz natural, que utilizou para complementar a sua pintura). No filme que descreve a exposição, Cabrita Reis fala da sua obra *Uma Nuvem Negra*, explicando o intuito da sua criação, bem como de alguns aspetos formais da própria pintura.

Para Pedro Cabrita Reis, contrariamente, talvez, a Rui Chafes, Sintra não terá um papel tão determinante na sua obra, mas sim a natureza e a paisagem. Sobre a primeira, Cabrita Reis, em entrevista para o Centro Português de Serigrafia<sup>10</sup>, tem que, aquela que representa estará exclusivamente no seu pensamento.

Mais acrescenta, que, tanto pode assumir a natureza como um ponto de interesse, como criar a sua própria natureza para que esta lhe resulte interessante. “Não é uma natureza que está imbuída de narrativa formal, ou física. Eu posso dizer, por um lado que a natureza não me interessa como conceito, ou como ponto de partida filosófico, e na mesma frase posso dizer que a natureza, ou aquilo que dela apreendemos, interessa-me como um motivo plástico. Sabendo que tudo aquilo que me interessa como assunto plástico e que dá origem àquilo que eu faço nas mais diversas disciplinas, é uma natureza que só existe no meu pensamento.” (Cabrita Reis, 2023).

Com isso, o artista faz interpretações e modificações que resultam em reconstruções. Esta forma de olhar a natureza e o próprio processo artístico, entenda-se, a maneira como, a partir de uma imagem formal (e concreta), se cria uma composição única e sem que necessariamente mantenha qualquer traço de formalismo, (ou semelhança com o que é, ou foi visto, percebido e analisado) pode parecer oposta ao que me proponho a apresentar, conseguindo, contudo, uma relação de semelhança. Apesar de o intuito primeiro dos desenhos que apresento, não ser nenhuma reconstrução (direta) do que vejo, ou vi, acabo por representar espaços, também eles, exclusivamente meus. Desenhar de memória é expô-la a todas as condicionantes que esta exerce sobre mim, nomeadamente a falta de precisão que lhe é característica, (em maior, ou menor escala). O que faz com que, o que surge desses desenhos, apesar de baseados numa “narrativa formal” (isto é, numa paisagem que considero real e que existe enquanto elemento físico), seja também uma interpretação e uma variação.

O meu processo de criação, não deixa, contudo, de ser também ele interpretativo.

---

<sup>10</sup> Entrevista conduzida por Rafael Prates, a propósito das serigrafias *Flor de Cacto*. Estas que marcam a estreia editorial de Pedro Cabrita Reis no Centro Português de Serigrafia.

O meu olhar, embora ancorado na memória, não procura reconstruir mimeticamente o que foi visto, mas converter esses registos em algo que transcenda a simples imitação do real (se esta for sequer possível).

Desenhar a partir da memória é, portanto, uma tentativa de capturar uma essência, - aquela que se forma por camadas, entre o que é fisicamente percebido e o que é mentalmente distorcido, ou idealizado.

A memória, que é o tema central dos desenhos que apresento, permite-me a (re)construção de elementos sensoriais; concretamente os que associo a Sintra e à sua natureza sublime e enigmática. Com eles consigo preencher o vazio que inicialmente expressei como limitador da produção artística. É o conjunto desses elementos e a forma com que me lembro deles, que ditam a forma do que produzo, podendo, ainda assim, revelar algum carácter criativo, nomeadamente a partir do "espaço" que se abre perante o que é real e o que é imaginado, ou até manipulado. Ou, ensaiando de outra forma, em muitos momentos, aquilo que procuro plasticamente é alimentado pelos movimentos de Sintra, os movimentos das nuvens, as variações de luz, humidade e temperatura... todos estes incitam a um fazer, que podendo também ser abstrato, vai muito para além da ideia de representação.

As variações e interpretações que surgem desse "espaço", podem resultar em algumas reflexões acerca da criatividade neste contexto. Na ausência de uma referência imediata, o que produzo passa a ser moldado, também pela imprecisão (da memória) e pela abertura que essa me permite no ato de desenhar. Assim, o processo criativo passa, também, pela aceitação da dúvida, surgindo, a partir dela, interpretações exclusivamente minhas.

## A propósito de criatividade: algumas reflexões

Teresa Amabile, desenvolve, há mais de quarenta anos, estudos acerca da criatividade e da motivação a ela associada. Como teórica sobre o tema, contraria o que alguns psicólogos poderiam considerar como sendo uma característica intrínseca presente apenas numa pequena percentagem da população. Em vez disso, defende que a criatividade pode estar presente em qualquer indivíduo, sendo que o talento e aptidão, apesar de influenciadores, não são condição única.

Já o neurocientista António Damásio refere que a criatividade deriva da capacidade humana de conseguir resgatar e, conseqüentemente, manipular imagens, - processo que lhe resulta fundamental. Agregadas à noção de criatividade, realça outras duas ideias estritamente relacionadas e indispensáveis à sua formação, nomeadamente a memória e a imaginação. Esta última, é responsável pela criação e manipulação das imagens, direcionando-as a um propósito concreto. Quando se refere a imagens, o cientista não as restringe ao campo visual. Pelo contrário, as imagens podem fazer-se notar em todos os sentidos, podendo ser sonoras, visuais, olfativas, etc.

Como o próprio refere: "Toda a mente é composta por imagens, desde a representação de objetos e acontecimentos aos seus conceitos e traduções verbais correspondentes. As imagens são a moeda de troca da mente." (Damásio 2017, p.132). Estas, traduzidas também em linguagem, são responsáveis pela capacidade de apreender e identificar características correspondentes a um objeto ou acontecimento. Quando em conjunto, as imagens levam-nos a identificar determinada coisa, ou situação, correspondendo à ideia que temos dela, ao seu conceito e conseqüente significado. Significado que é depois traduzido para linguagem verbal, a qual o autor classifica como "classe especial de símbolos complexos"<sup>11</sup>. Dessa forma, a tradução em palavras daquilo que é um conceito, baseia-se também em imagens.

Imagens essas, que, por sua vez, nos aparecem de forma natural. Ainda assim, mesmo que o processo de as fazer surgir nos resulte natural e intuitivo, ele é o produto do que,

---

<sup>11</sup> Damásio, 2017, p. 132

de forma constante, vamos retendo, (ainda que não tenhamos necessariamente controlo sobre isso) - memória.

“Criatividade, memória e imaginação são capacidades interligadas sem as quais não é possível, de facto, conceber novos modelos, novas realizações quer do ponto de vista social, quer do ponto de vista das artes clássicas, ou mesmo da invenção filosófica.” (Damásio, 2023)

Damásio, à semelhança de Amabile, defende que há pessoas que nascem, de facto, com uma maior aptidão para criar e manipular imagens, recombinao as que já lhes são conhecidas. Essa capacidade mais presente nuns do que noutros, acontece muitas vezes em pessoas que são, aos olhos da sociedade, apelidadas de “génios”. O que ambos os autores desmistificam e que se torna importante para o processo plástico que aqui se apresenta, tem que ver com o facto de que todas as pessoas conseguem treinar, trabalhar e lidar com as ferramentas que têm, de forma a desenvolverem o seu campo criativo. Mas, treinar em momentos em que o imediato é preciso, não é tão simples. O tempo para poder olhar, pensar e tentar, sem que seja preciso acertar nas primeiras tentativas, tem vindo a ser cada vez mais reduzido, ou pelo menos, é essa a sensação que tenho.

“Vivemos uma ditadura do tempo. [...] uma ditadura impregnada na realidade quotidiana mais próxima e que, por isso, quase passa despercebida.” (Barata, 2018, p.17)

A pressão social associada ao conceito de “ditadura do tempo”, bem como a aceleração intrínseca que o acompanha, aliada à competitividade frequente presente nas rotinas diárias, pode constituir um obstáculo significativo ao desenvolvimento de processos criativos mais fluidos. Este cenário revela a influência de fatores externos à criação artística, sugerindo a necessidade de um exame mais profundo sobre as condições que favorecem ou inibem a criatividade.

A criatividade também está, por isso, diretamente relacionada com condicionantes sociais e emocionais, que resultam sempre diferentes de acordo com a experiência de vida de cada um.

No meu trabalho, talvez lute, ainda que inconscientemente, com a essa vontade de desaceleração, através do olhar lento e da introspeção, - da memória. Há necessidade de uma produção contínua e, de alguma forma rápida, que responda à uniformidade que, hoje, a fácil circulação de imagens tem criado. Isto leva a que, por vezes, se repitam êxitos, ao invés de nos dedicarmos a criar algo que neles poderiam também resultar. Talvez seja isto que me faz levantar a questão da criatividade e da sua influência no contexto da minha prática artística.

A Criatividade, na sua génese, é um conceito muito extenso. Conceito esse que não deixa, todavia, de ser pautado pela dúvida. Mais que não seja, porque não há método que permita desvendar se a criatividade é tida como uma capacidade inerente ao ser, ou se, pelo contrário, pode apenas ser trabalhada através de meios extrínsecos. Também não existe forma precisa de medição de níveis de criatividade e por isso a sua avaliação torna-se ainda mais complexa. Com isto, a abordagem ao tema da criatividade resultará sempre ambígua. Uma vez tratando-se de um tema tão amplo, não posso querer resumi-lo a um ou dois princípios. A relação entre o vazio criativo e a memória do espaço que habito emerge como um elemento central na minha abordagem artística. Sintra, - a sua paisagem -, oferece-me, mais do que inspiração, a possibilidade de fuga a esse vazio. Com isto, a memória deste lugar atua como uma materialização sensorial, substituindo, em mim, a dificuldade de uma criação espontânea. Assim sendo, faz com que não precise de transformar de forma voluntária a realidade que perceciono, ainda que isso acabe por acontecer, uma vez tratando de a representar de memória. Contudo, o propósito primeiro dos desenhos que aqui apresento, não se prende com a reinvenção da paisagem, mas com a sua continuidade, reconhecendo nela a minha própria vivência (experiências emocionais e físicas), a minha identidade e autorrepresentação.

Sintra é tanto um refúgio para o vazio criativo, quanto uma possibilidade de entender que a criatividade pode ser um diálogo entre a memória, o lugar e a introspeção pessoal. O meu trabalho, portanto, surge da interação constante entre a paisagem envolvente e a reflexão interna, permitindo-me representar aquilo que me é dado a experimentar. Através dessa exploração, da influência da memória (e) da imagem de Sintra no meu processo artístico, fica evidente que a criatividade, ou a sua aparente ausência, são um ponto de partida para o desenvolvimento da componente teórica desta dissertação. A partir da reflexão que faço dela, levantam-se dúvidas, nomeadamente, se esta deve ser considerada uma questão ou se, paradoxalmente, uma não-questão, na criação artística.

Se, por um lado, a sensação de vazio, ou de falta de inspiração parece condicionar o ato de criar, por outro, a memória e as experiências sensoriais, permitem contornar essa condicionante. Assim, o diálogo que estabeleço entre o ambiente e a memória que tenho dele, sugerem que talvez não seja a falta de espontaneidade e de criatividade a questão central, mas sim a forma como me relaciono com essa ausência e a transformo em material de produção. Com base nesta ideia, avanço para uma outra reflexão acerca da essência da criatividade no processo artístico, questionando(-me) se esta deve, ou não, ser tratada como uma questão, ou se, pelo contrário, pode apenas manifestar-se (ou não) de forma implícita, sem que seja necessariamente um ponto de bloqueio, ou tensão.

## A [não]questão da criatividade no processo artístico

“[...] para a arte a imaginação é uma temática fundamental. Normalmente toma-se a imaginação como imaginação associativa. Porém, a imaginação não é só associativa, pode também ser produtiva. [...] O que me interessa não é tornar uma imagem presente, é tornar presentes as condições que permitem o surgimento de uma imagem que não sei qual será. Imagino uma experiência, não imagino um resultado. (Queiroz, 2011, p.8)

A criatividade pode ser facilmente associada ao contexto artístico, parecendo, de resto, ser-lhe essencial. O que anteriormente apresento como características da noção de criatividade, ou como alguns dos seus princípios base, tem que ver com uma perspetiva, diga-se, científica, (ainda que abordada de forma muito ténue). No campo da produção artística, direcionando-a especificamente às artes plásticas, essa perspetiva talvez não se aplique, ou, pelo menos, de forma tão pragmática.

Na arte contemporânea, essencialmente, está muito presente a ideia de processo e do seu valor, para além do resultado final. O método de produção, que parte do próprio ato de fazer, sem que lhe seja necessário um pensamento prévio, ou sequer uma imagem, ou esboço (mesmo que mental) do que poderá resultar, é, possivelmente, uma contradição da noção anteriormente refletida acerca da criatividade. Mas é também esta noção que permite o entendimento de que não existe, necessariamente, uma procura pela criatividade. Essa procura reverte-se, portanto, na experiência prática e sistemática, que resulta numa produção, sem que dela tenham feito parte qualquer tipo de imposições mentais. O processo criativo torna-se, assim, uma investigação do próprio ato de criar. Dessa forma, a criatividade pode resultar numa consequência natural do desenvolvimento da obra, contrariamente à ideia de que é a obra que resulta da criatividade de uma imagem previamente idealizada.

João Queiroz tem vindo a evidenciar esse método, presente, claro, nas suas obras, mas sobre o qual tem vindo a falar, em entrevistas, abordando-o como sendo a base do seu trabalho. Relativamente à sua obra e, conseqüentemente, à ideia de paisagem, Queiroz

destaca que esta não se trata de um tema, mas sim de uma relação.<sup>12</sup> Relação que resulta da própria experiência que tem com ela, mesmo que seja através de sensações, ou mesmo memórias. Segundo João Queiroz, a liberdade de escolha perante o que se vê, na impossibilidade de ver tudo, faz com que, o que se destaca perante o olhar, seja relacionado com a própria influência e experiência de vida. Também o corpo diz ter importância no momento da composição da paisagem. A escala e necessariamente as perspectivas e respectivas posições dos elementos que evidenciamos, estarão sempre de acordo com o nosso próprio posicionamento em relação a elas: “A paisagem tem muito que ver com o que nós somos. [...] A paisagem dá-me uma infinita possibilidade de escolha, quando a estou a ver e quando a estou a fazer.” (Queiroz, 2014).

Além de um registo do mundo natural, a paisagem será sempre um exercício de subjetividade. Há sempre alguém que a olha. O que importa nela, não é (apenas) a sua materialidade, mas aquilo que ela devolve. Não tenho para com a paisagem a mesma visão que tem um paisagista, por exemplo, - quando olho para uma paisagem, não lhe reconheço ordem, ou estrutura. Existe um processo de reflexibilidade, através do qual o olhar lançado sobre a paisagem me é devolvido, atualizado.

“O enigma consiste em o meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer no que vê então o “outro lado” do seu poder vidente.” (Merleau-Ponty, 2009, p. 17)

De um ponto de vista, diga-se, fenomenológico, o corpo é aqui entendido, não como um instrumento para perceber o mundo, mas fazendo parte do campo de perceções deste. Por outras palavras, não existe separação demasiado rígida entre aquele que percebe e aquilo que é percebido – ambos se relacionam com e na experiência do corpo. A paisagem, pode, por isso, ser entendida como um espaço de autorrepresentação, - noção que irei, ainda, ampliar, relacionando-a também com a de memória.

---

<sup>12</sup> Numa entrevista de 2014, conduzida por Miguel Nabinho, João Queiroz fala do que motiva a sua arte, abordando temas que lhe são de particular interesse e da forma como esses influenciam as suas obras.

Referi anteriormente que a criatividade estaria também relacionada com condicionantes socioculturais, sendo que, de forma mais ou menos direta, essa relação é aqui descrita como impulsionadora do olhar. Ainda assim, essa é uma ideia que se torna inconsciente, uma vez que o importante, para o artista, é fazer surgir algo, ao invés de estar formalmente focado na representação específica de um, ou outro elemento.

Talvez esse método seja totalmente contrário ao do trabalho prático que aqui apresento. Neste, o foco é concreto. Tem como base uma imagem prévia, num suporte cujo controlo se torna de fácil manuseio, sem que haja grandes possibilidades de extrapolação. Parte, portanto, de uma imagem formal, que tento que seja representada como tal. Ainda assim, tratando de criações de memória e essencialmente de espaços que conheço, a noção de relação e por isso, também de escolha e de liberdade, na formação dos elementos da paisagem, pode, de alguma forma, assemelhar-se a esta visão que o artista tem da sua obra.

Por mais idealizada que se tenha uma imagem que queiramos ver representada, esta será sempre condicionada e, de certa forma, refeita, ou reconstruída, através do gesto, - do ato de fazer. No entanto, procuro que, por mais individual que tenha resultado o desenho, nele consiga algo que me remeta para a essência do lugar que tive como referência. O processo de feitura dos meus desenhos, apesar de condicionados à partida por uma imagem, acaba por se tornar livre, aberto a interpretações e possíveis combinações e, por isso, composições únicas, contornando, assim, a ideia da mimetização, ou da mera representação.

Pude também referir, que talvez o foco relativamente à criatividade, no meu trabalho, não seria o ponto fundamental, mas sim, a forma como me relaciono com ela e como essa relação resulta numa produção artística. De facto, entende-se que a criatividade não é necessariamente classificada como um problema, nem mesmo uma questão. Um artista não tem de ter uma capacidade criativa, dita, fora do vulgar. Essencialmente, os pilares que sustentam uma produção artística têm mais que ver com o gosto pelo que se produz, assim como com os valores que se fazem espelhar através de referências, quer no processo, quer no resultado (final, ou não). Aliado a estes dois, está a crença e a intuição de que o que se faz é de facto aquilo em que se acredita, resultando, muitas vezes, numa incessante procura de produção.

Esta noção pode contrariar, teoricamente, a ideia trazida para tema de trabalho desta investigação, contudo, como vou referindo, a manipulação de imagens, em mim, não resulta de forma tão intuitiva. Talvez um dos principais obstáculos seja precisamente o facto de precisar de uma ideia prévia, ao invés de a descobrir no processo. A imaginação e por isso a colagem e recomposição das imagens, torna-se, para mim, motivo de bloqueio. Se assim é, poderia valer-me do seu processo contrário, (como descrito acima). Acontece que, a ideia de começar, precisamente sem uma ideia, me resulta ainda mais difícil.

A esquematização, o esboço e até a pesquisa, são fatores importantes ao desenvolvimento de qualquer produção que precise de fazer, independentemente do âmbito em que se insira. Considerando isso característica, - diga-se, a ideia de "falta de" criatividade -, do meu processo de trabalho, escolho assumidamente tê-la presente. Desta forma, a memória que escolho evidenciar, não é aqui apresentada como uma forma de saudosismo, ou reconstrução de um passado, mas sim como aquilo que é, - um ponto de vista pessoal. Sendo pessoal, acaba por englobar, querendo ou não, uma questão de representatividade, que, ainda que não seja mote, ou tópico principal de discussão, acredito estar estritamente relacionada com o trabalho artístico que aqui apresento.

A paisagem, mais ainda quando evocada pela memória e/ou transformada pela imaginação, transcende a mera representação do espaço físico, tornando-se um reflexo de experiências e interpretações pessoais. Não atua apenas como cenário, mas como um espaço que engloba memórias afetivas e as percepções que dessas resultam, trazendo para os meus desenhos uma componente de subjetividade, marcada pelo inerente reflexo do meu "eu" criador. Reflexo que se espelha nas relações entre elementos no desenho, (e conseqüentemente na composição final) quer seja pela altura das árvores, ou pela distância entre uma e outra; quer seja pela dimensão de uma pedra e a relação que esta me parece ter com o meio que a rodeia; ou mesmo pela distância de um traço de caminho, que se apresenta consoante a minha relação espacial com ele. Tal como refere Bergson (1999), "De fato, observo que a dimensão, a forma, a própria cor dos objetos exteriores, se modificam conforme o meu corpo se aproxima ou

se afasta deles [...]enfim, que essa própria distância representa sobretudo a medida na qual os corpos circundantes são assegurados, de algum modo, contra a ação imediata de meu corpo.” (p. 15).

Assim, todos os elementos que compõem o desenho, compõem-no tendo em conta uma posição, - a minha, - não só espacial, mas também mental e também por isso significativa. A autorrepresentação não se prende, portanto, (apenas) com a tentativa de mostrar quem sou, mas como o que sou influencia a paisagem e a sua consequente representação.

A memória, no processo criativo, confere uma forte componente de autenticidade. Autenticidade porque a o processo de trabalhar a paisagem (lembrada e/ ou imaginada) implica um diálogo entre controlo e entrega, isto é, - uma relação dinâmica que ocorre entre o ato deliberado de produzir e a abertura para o inesperado, (para o que me foge ao controlo). Quando elejo, de memória, uma paisagem a representar, reconheço nela detalhes específicos (independentemente de corresponderem, ou não, a uma realidade objetiva). As memórias e, principalmente, as mais genuínas, trazem sempre um senso de verdade e sinceridade às obras, que acredito ser também reflexo de quem as cria, mostrando emoções verdadeiras, experiências e percepções. É com elas que tento contornar a ideia previamente concebida de que não teria tanta facilidade em criar algo inovador.

Acontece que o processo de desenhar, pode fazer com que a memória que queria ver retratada, tome outros rumos, que, influenciados, não só pela imaginação, mas pela escala, pela intensificação dos tons de cinza da grafite, pelo equilíbrio e noção de composição e/ ou mesmo pelo corpo, acabam por demonstrar algo que não tinha inicialmente previsto. Enquanto a memória interfere na tentativa de domínio da paisagem, o próprio ato de desenhar interfere na construção da mesma, resultando daí a construção de uma paisagem original.

Mostrando, desta forma, que a criatividade não é, portanto, uma questão tão relevante no contexto das artes plásticas, sendo que esta pode ser camuflada de acordo com os métodos de criação que se assumem, independentemente de serem mais ou menos espontâneos.

## **A memória enquanto matéria da produção artística**

Trabalhar a (e através da) memória é também trabalhar-me. Enquanto pessoa, enquanto ser com histórias, com registos e referências. Tornar a memória a essência de uma produção, é torná-la, também, a essa produção, inexpugnavelmente minha.

A dimensão da memória, à semelhança da da criatividade, é bastante abrangente, não sendo possível quantificá-la, nem tão pouco ter a certeza de que o que recordamos é de facto como nos aparece, ou se será apenas uma (re)construção de acontecimentos. A memória pode ser tida como uma capacidade intelectual individual, na medida em que não há duas memórias iguais. Cada indivíduo, independentemente de ter feito parte de uma mesma experiência, vive-a e conseqüentemente relembra-a de forma particular e com o foco naquilo que é a sua forma de ser e de estar no mundo. Essa singularidade da memória é necessariamente intrínseca à pessoa que a possui e habita. De resto, é abrangente a qualquer ser que tenha a capacidade de a conceber.

A memória acaba, hoje, por se tornar um lugar central, não apenas como um tema da arte recente, mas como fator determinante na autoidentidade e na autoavaliação crítica da prática artística. Enquanto tema maior, será inevitavelmente abordado de forma transversal. Mas dentro dele existirá sempre a singularidade de quem o trata.

Embora trabalhando a memória como matéria, reconheço que a sua abordagem enquanto conceito seja incontornável. A memória não se trata apenas de um elemento que se manifesta numa obra, mas um campo vasto, explorado de forma distinta, por diversos autores (em diferentes áreas). Interessa-me compreender, por isso, a forma como essa dimensão conceptual se manifesta noutras práticas, sem perder de vista a sua presença enquanto matéria, no meu trabalho.

Como referência à ideia de memória no contexto artístico e concretamente àquilo que esta representa na esfera da arte moderna, seria relevante abordar pequenas passagens do livro "Memory"<sup>13</sup>. Este que conta com o testemunho de artistas, filósofos, escritores, etc., cujo trabalho passa, ou passou pela abordagem ao tema que lhe dá nome. É, por isso, um ponto de partida para navegar por um corpo de teoria que considerou a interseção da memória com a imaginação e a estética. Nele temos diferentes perspectivas e abordagens, no que à memória diz respeito. Dessa forma, realço duas que considero diretamente relacionadas com o que procuro nos desenhos que apresento. Na noção trazida por Siegfried Kracauer, tem-se que:

"O significado das imagens de memória está ligado ao seu conteúdo de verdade. [...]. A sua transparência aumenta na medida em que os "insights" afinam a vegetação da alma e limitam a compulsão da natureza."<sup>14</sup>  
(Kracauer, 1927, p.45)

Nesta passagem, Siegfried Kracauer, - teórico, que se dedicou à crítica cultural e cinematográfica -, começa por comparar a memória à fotografia, mostrando que nem sempre a precisão desta última é relevante, ou pessoalmente significativa. Relaciona ainda estes dois conceitos no que diz respeito à precisão e à fragmentação da fotografia e da memória, respetivamente.

Aborda, como tema central, a noção de opacidade e transparência na memória, que, de forma gradual e de acordo com o crescimento emocional, se transformam uma na outra, por essa ordem.

---

<sup>13</sup> Livro da autoria de Ian Farr, mas que conta com o testemunho de diversos autores, abordando, de diferentes formas, o papel da memória na arte contemporânea.

<sup>14</sup> Tradução Livre.

"The meaning of memory images is linked to their truth content. [...] Their transparency increases to the extent that insights thin out the vegetation of the soul and limit the compulsion of nature." (Kracauer, 1927, p45)

A fotografia trabalha hoje, quase em função da memória. Capta momentos, lugares, pessoas, etc. De facto, pode resultar na ideia de imortalização, mas o que de uma fotografia resta, é um segundo congelado com o qual nem sempre criamos uma ligação, mesmo que tenhamos feito parte dele. Pelo contrário, a memória, que não funciona com tanta precisão e mesmo com a sua dúvida eminente, dá-nos mais verdade. Verdade, pelo significado pessoal que carrega e pelo que lhe atribuímos por nos ser intrínseco. As memórias podem parecer arbitrárias, podendo não ter uma razão consciente, nem tão pouco justificada para que nos apareçam, correspondendo a necessidades emocionais e psicológicas. Por sua vez, a fidelidade da recordação está diretamente relacionada com a forma como a sentimos. Comumente, ainda que tenhamos maior, ou menor capacidade de precisão relativamente à memória, esta surge-nos como fragmentos. Enquanto que numa fotografia, mais do que o essencial capturado, temos o enredo que o engloba, nas memórias, apenas o que de facto tem relevância emocional é recordado.

A questão da transparência é, de resto, uma metáfora para a compreensão da complexidade da mente humana. O autor refere que as memórias começam por ser opacas e consoante a evolução e o autoconhecimento, se tornam transparentes, na medida em que nos fica possível vê-las pelo seu significado real, mais do que as ver como um momento do qual fizemos parte. Elas clarificam-se à medida que nos restringimos àquilo que nos é mais importante.

Podem ser vários os fatores que contribuem para essa clareza. Talvez o mais evidente, tenha que ver com o distanciamento temporal. Com o passar do tempo, o vínculo emocional que se tem, a partir de determinada memória, tende a suavizar. Uma experiência, qualquer que seja, no momento em que ocorre, é sempre percebida com maior intensidade. Contudo, à medida que nos distanciamos dela, ganhamos a capacidade de a analisar com mais objetividade. Esse afastamento permite-nos ver aquela experiência pelo que ela realmente significou, (e/ou significa), em vez de a vermos, apenas, pelo que sentimos no instante em que a vivenciámos.

Um segundo fator tem que ver com o nosso autoconhecimento, como o próprio autor refere.

À medida que refletimos sobre as nossas experiências, aprendemos a reconhecer padrões emocionais, valores e prioridades que moldam a nossa personalidade. Talvez essa descoberta (re)organize as memórias, acabando, também, por filtrar aquelas que se mostrem significativas à nossa forma de ser, - à nossa identidade.

As memórias "opacas", tendem a estar saturadas de detalhes e informações, que guardamos num primeiro momento, mas que acabam por se tornar irrelevantes. Já as "transparentes", surgem quando conseguimos, (ainda que de forma inconsciente), destacar o essencial. Esta (re)organização das memórias tende, também, a que lhes atribuamos novos significados. Consoante o nosso desenvolvimento, conseguimos reinterpretar memórias antigas, sob novas perspectivas. Isto também faz com que as memórias "transparentes" sejam fruto de um equilíbrio entre o racional e o emocional. Quando somos capazes de reconhecer o impacto emocional de uma memória, sem sermos, todavia, dominados por ela, conseguimos atribuir-lhe significado de forma mais clara. A conexão com o presente, é, no fundo, o culminar de todos os aspetos que contribuem para a transparência das memórias. Estas tornam-se realmente significativas, quando as conseguimos conectar com o presente. O que antes foi parte de um momento isolado, com o tempo, ganha sentido, por conseguimos que se relacione com quem somos. Essa relação permite que vejamos as memórias como peças fundamentais na construção da nossa identidade.

A clareza das memórias, - a transparência última com que nos aparecem, -, é sempre a que iremos considerar. Esta, sobrepõe-se à opacidade, que corresponde àquilo que inconscientemente eliminamos por não ser tão relevante.

Esta noção de opacidade e transparência na memória, em primeira instância, pode ser tida como metafórica, destacando uma perspectiva mais filosófica. Contudo, parece aproximar-se da compreensão, sendo-nos possível demonstrá-la. É-nos também possível pensar uma memória onde nem todos os pormenores são claros; onde exista notoriamente o acontecimento que é tido como principal e que torna alheio o enredo. Essa capacidade, diga-se de destaque, ou eliminação das partes, é, em certa medida, o que o autor cataloga de transparência e opacidade. Esse mecanismo involuntário, mas totalmente significativo e, diga-se, inconsciente, permite-nos viver tendo em conta o

que nos é mais marcante. Com isto, a produção, - quer no campo das artes visuais, quer noutra, onde a inovação seja essencial, - é sempre conduzida de acordo com a transparência com que as ideias se vão fazendo surgir.

A memória faz com que o realce e a intensificação do olhar se manifestem. Em certa medida, poder-se-á dizer que o faz de forma constante, sendo que é ela que o representa (ao olhar). E representa-o por o imortalizar, por trazê-lo à tona e ainda por ter a capacidade de o moldar, face a diferentes momentos. Representa a sensação com que vivemos determinada situação, ou momento e conseqüentemente como vemos um espaço, de acordo com o que nele experienciámos.

Também Gaston Bachelard, no excerto retirado da sua obra "A Poética do Espaço", (presente no mesmo livro) intitulado "House and Universe", através da ideia de casa de infância, relaciona o sonho e a imaginação com conceitos anteriormente abordados.

Um dos primeiros pontos apresentados por Bachelard, tem que ver com a criatividade da memória e com a capacidade que a primeira tem de manter viva a "nossa casa de infância", sobrevivendo assim à linha cronológica do tempo. À medida que envelhecemos, a imagem dessa casa fragmenta-se dentro de nós, recordando-nos apenas de divisões, zonas, ou corredores, mas sem que necessariamente estes se encontrem de forma exata, ou com sentido. Aqui entra a noção de sonho. No entanto, uma que se manifesta com limites. Distancia-se, portando, do que poderia ser a fantasia, ou a imaginação sem margens, ou bases. Contrariamente estará mais ligada a uma imaginação manipulada pela natureza da própria matéria. No contexto dos desenhos que apresento, esta noção tem que ver com o facto de que, no processo de desenhar de memória, existem momentos em que a (re)construo, utilizando para tal a imaginação e o "olhar sonhador". Este que, todavia, tem entraves e por isso, também limites e que me surge a partir das condições do nevoeiro, da luz, da sombra e/ ou da densidade das árvores, etc., fatores que menciono, primeiramente, como influenciadores da minha prática artística.

O sonho e a memória, acabam, por isso, por entrar em diálogo. Somos capazes, com ambos, de nos distanciar do presente, voltando a um passado tão distante que chegamos até a ter dúvida se de facto vivemos naquele lugar. Esta dúvida pode deixar, por vezes, uma sensação irreal, podendo até por em causa a questão de tempo e lugar.

“A imagem é criada através da cooperação entre o real e o irreal, com a ajuda das funções do real e do irreal. Usar os instrumentos da lógica dialética para estudar, não esta alternativa, mas esta função, dos opostos, seria totalmente inútil, pois produziriam a anatomia de um ser vivo. Mas se uma casa é um valor vivo, deve integrar um elemento de irrealidade. Todos os valores devem permanecer vulneráveis, e aqueles que não o fazem estão mortos.” (Bachelard, 1958, p. 52)

Aqui, a casa de infância pode apresentar-se como símbolo para a memória, na medida em que podemos entender a sua referência como metafórica. Uma metáfora para tudo aquilo a que a memória nos permite aceder, conciliando-o com a capacidade de imaginação, que nos possibilita a composição de uma imagem completa. Assemelhando-se mais ou menos à realidade objetiva.

Outra das noções neste excerto apresentado, tem que ver, de alguma forma, com o primeiro aqui analisado, - a rigidez e a inflexibilidade da fotografia, que não permite a fantasia, por apresentar de facto a realidade prática. Aqui, o autor não trata necessariamente da fotografia, mas refere que (tal como Kracauer, que defende que a memória é mais verdadeira do que a fotografia) é preciso haver flexibilidade e vulnerabilidade na memória, para que esta seja significativa. Em suma, o que aqui é defendido é a importância da construção da memória, intensificando-a com a imaginação. É esta que faz com que as percepções se alterem e se criem cenários que não existiram, ou que não existiram tal como nos surgem.

Daí a falha associada à memória. Falha, diga-se, do ponto de vista objetivo. Esta, quando traduzida em arte, gera uma verdade maior do que se a recordássemos tal e qual acontecera, pelo simples facto de que a estamos a exprimir, tendo em conta aquilo em que acreditamos e que conseqüentemente nos é significativo.

Neste contexto, a memória é apresentada como sendo um processo dinâmico cuja objetividade dá lugar à relevância emocional. Para mim, é, além disso, explorada como um elemento central da criação artística, sendo conseqüentemente um reflexo de individualidade.

Através das reflexões de Kracauer, a ideia de opacidade e transparência representa uma metáfora para o amadurecimento das lembranças, que de registos opacos se transformam noutros, que transparecem o que dos primeiros realmente importa.

Por outro lado, Bachelard contribui com a noção de memória como algo que pode ser moldado pela imaginação, sugerindo que as falhas de memória, contrariamente ao que se poderia entender como limitativo, acabam por intensificar o valor da criação artística, numa relação entre o que entendemos como real e o seu duplo construído expressivamente.

A memória, portanto, não se trata apenas de um repositório de experiências passadas, mas da própria estrutura da minha produção artística. Ao reconstruir o passado com elementos recriados, estes transcendem uma reprodução factual, oferecendo uma perspectiva subjetiva e significativa.

Assim, a memória, quando enriquecida pela imaginação, não apenas molda a prática artística, como intensifica a compreensão que tenho de mim mesma e das experiências que me são dadas a viver.

Sendo hoje bastante abordada, - a memória, - não posso querer tratá-la sem que tenha presente a obra de artistas que também o fazem e que por isso me servem de referência. Na obra de William Kentridge, a noção de memória está igualmente presente, sendo trabalhada transversalmente, no decorrer da sua carreira. Artista que, trabalhando vários meios de expressão, como cinema de animação, ou cenografia para teatro e ópera, sempre sentiu difícil a opção por um só meio de expressão e por conseqüência desnecessária a arrumação ou catalogação, muitas vezes levada a cabo pela crítica.

Mais tarde, decidi que deixaria de lado qualquer identificador do seu trabalho. Não era artista, não era ator, nem realizador. Certo é, que continuou com o teatro, com os desenhos e com os filmes provenientes destes.

Mais do que a componente visual com a qual estabeleço uma relação de referência, no que à minha prática artística diz respeito, está a ideia de memória como matéria de produção. Kentridge utiliza-a como impulsionadora da criação, não só de objetos, como, de um ponto de vista filosófico, de ideias que geram aquilo em que acredita, espelhando-o posteriormente na sua vida e obra.

“Comprendemos que existe uma faixa muito estreita de memória na qual podemos sobreviver. Se esquecermos tudo, como numa espécie de demência ou Alzheimer, fica muito difícil funcionar no mundo. Mas se nos lembrarmos de tudo, também ficamos paralisados pelo trauma, pela memória.”<sup>15</sup> (Kentridge, 2019)

Com isto, a ideia de flexibilidade da memória, bem como de incerteza, é trazida para tópico de discussão. Relativamente ao que o rodeia e também ao seu trabalho, o artista afirma que “existe desespero nas certezas”<sup>16</sup>. “A categoria da incerteza, quer seja política, filosófica, ou de imagens, está mais perto de demonstrar o que o mundo é[...].”<sup>17</sup>, do que todas as coisas que se intitulam como certas e absolutas.

---

<sup>15</sup> Tradução Livre.

“One understands that there is a very narrow band of memory in which we can survive. If we forget everything, as in a kind of dementia or Alzheimer’s, it’s very difficult to function in the world. But if we remember everything, we’re also paralyzed by trauma, by memory.” (Kentridge 2019) - a propósito da exposição *That which we do not remember*.

<sup>16</sup> Tradução Livre.

“There’s a desperation in all certainty”. Aquando da exibição, *The Refusal of Time*, em janeiro de 2014, em Hamburgo, Christian Lund entrevistou William Kentridge, que deu a conhecer o seu percurso artístico e o surgimento do seu trabalho. *William Kentridge: How To Make Sense of the World*, é o um video da autoria de Christian Lund, que mostra diferentes partes das obras *The Refusal of Time*, *The Journey to the Moon* e *What Will Come (as already come)*.

<sup>17</sup> Tradução Livre.

“I think the category of uncertainty political, uncertainty philosophical, uncertainty of images is much closer to how the world is and that also relates to provisionally to the fact that you can see the world as a serie of facts or photographs, or you can see it as a process of unfolding where the same thing in a different context has a very different meaning or a very different form [...]” (Kentridge, 2014) – em entrevista a Christian Lund

À categoria da incerteza junta a do provisório. Refere que existem duas formas de ver o mundo, - como uma serie de factos fotografados, - ou, - como um processo e como um desdobramento, onde uma mesma coisa, num outro contexto, tem sentidos e formas distintas.

“Não há forma de estar no mundo sem ser baseado em fragmentos, títulos, memórias, partes de sonhos, etc. Estas junções são o que chamamos de coerência. De ser coerente. Mas o ser é na verdade uma provisória e frágil construção de uma colagem andante que coleciona pensamentos e ideias.”<sup>18</sup> (Kentrige, 2014)

Deve, por isso, manter-se um equilíbrio entre aquilo que lembramos e o que esquecemos, bem como o que imaginamos no espaço que lhes é compreendido. De entre as várias exposições em torno do tema da memória, em 2021, apresenta a exposição intitulada “Finally Memory Yields”. Esta conta com várias obras de diferentes suportes. Além dos desenhos de aguarela e tinta da china, consta também uma animação, que desde logo se considera característica do reportório do artista. Esta animação, que partilha o tema da exposição, tem como ponto de partida a busca de respostas num mundo incerto. A narrativa da animação e da exposição reflete a procura humana por entendimento e significado para a vida. Destaca assim, a dificuldade de encontrar respostas definitivas e objetivas, num ambiente onde as ideias e destinos se misturam e são constantemente influenciados por forças externas e imprevisíveis.

---

<sup>18</sup> (Kentrige, 2014) – em entrevista a Christian Lund.

"Cada encontro com o mundo é uma mistura daquilo que o mundo nos traz e daquilo que nós projetamos nele. A árvore nunca é apenas ela própria". (Kentridge, 2015)

Do leque de desenhos que apresenta, fazem parte três, que constam ser os maiores já feitos pelo artista, no que diz respeito à representação de árvores. A prática da pintura de árvores na obra de William Kentridge parte de duas memórias cuja interpretação e associação resultaram erradas. O artista, em conversa com um amigo, de onde surge o tema da criação de uma T-Shirt, converte-a (inconscientemente) para a ideia de Tree Search. Mais tarde, ao ouvir o pai falar em African Treason Trial, Kentridge associou as palavras a Trees and Tiles. Com isto, no âmbito da exposição, do ponto de vista prático, as folhas (de árvore) são tidas, não apenas como organismos, mas como papel e conseqüentemente suporte. Assim, Kentridge substituiu-as precisamente por folhas de papel. Estas, isoladas e tingidas com tinta da china e através da serendipidade da mancha de pincéis cuja precisão se vai perdendo, cria a naturalidade orgânica das folhas das árvores. As camadas de folhas são posteriormente coladas num suporte de tela, para que possam ser dobradas como um mapa. A composição final cria uma espécie de painel de azulejos, relacionada uma vez mais com a memória que lhe dá origem - Trees and tiles.



Figura 6. William Kentridge, *Finally Memory Yields*. Tinta da China em papel Phumani, feito à mão montado em tela crua, 353 x 252 cm. 2021



Figura 7. William Kentridge. *An Argument Mired in Nostalgia*. Tinta da China em papel Phumani, feito à mão montado em tela crua, 318 x 282 cm. 2021

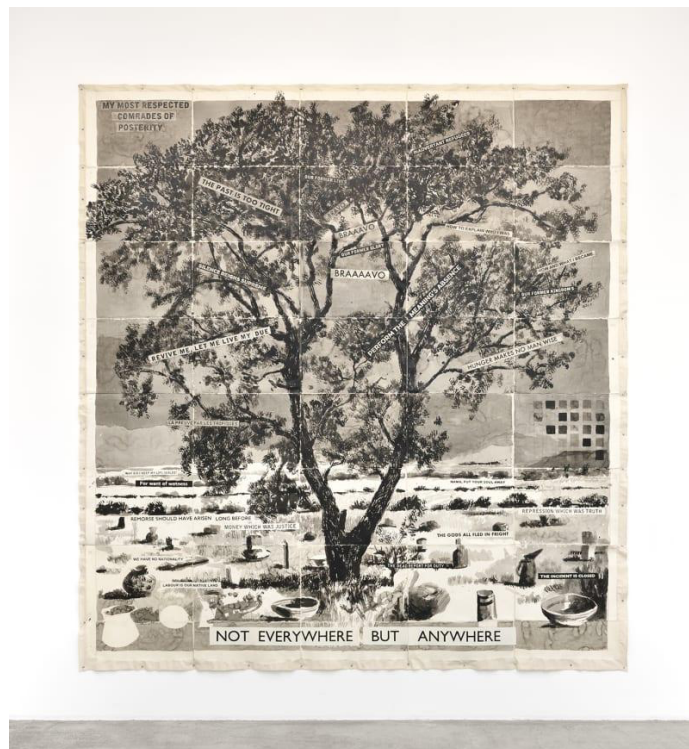


Figura 8. William Kentridge. *Not Everywhere, but Anywhere*. Tinta da China em papel Phumani, feito à mão montado em tela crua, 333 x 307 cm. 2021

A memória é aqui apresentada como essência da própria criação. Não se trata apenas de um conceito, ou tema, mas de algo que molda a forma e o resultado do trabalho. Ela é a matéria que estrutura os desenhos, manifestando-se neles.

Sendo a base essencial destes desenhos, há que ter também em consideração as suas falhas e inclui-las como parte do processo. A memória nunca é exata. Estará mais perto de se considerar um processo de (re)construção, - influenciada por emoções, experiências e interpretações -, do que propriamente um de reprodução. Considero, deste modo, importante destacar o equilíbrio entre memória e esquecimento, evidenciando a flexibilidade da memória. É esta última que permite a produção criativa, na medida em que consegue compreender a incerteza e a fragmentação da memória, que são, de resto, essenciais ao entendimento que fazemos do mundo. Tudo o que lembramos, ou projetamos, será um meio termo entre a realidade tida como objetiva e a forma como a interpretamos.

## O que a borracha desenha e a memória não apaga

Os desenhos de memória que aqui apresento são representações do que se mostra transparente à mente, mas que por isso pode ser representado. Daí resulta, em alguns, o não preenchimento, ou o vazio, trazidos pela lacuna característica da memória. Lacuna que a torna mais real (à memória), de um ponto de vista simbólico pessoal, sendo que a falha, (vista por mim como tal, tendo a referência em mente), pode também traduzir-se naquilo que possivelmente não será tão importante. Mais do que falhas na representação, alguns desenhos mostram ainda a impossibilidade humana da sua visão no campo físico. Isto é, a memória, sendo-nos intrínseca, transporta-nos sempre para fora de nós. Como se nos tornássemos espectadores da vida que já vivemos. Assim, através da apreensão dos sentidos conseguimos reconstruir os lugares por onde passámos, mostrando com essas reconstruções, algumas impossibilidades. Como por exemplo, a visão de fora de um edifício, que se faça de cima para baixo, ou ainda, a totalidade de um espaço maior, que, fisicamente, através do olhar, seria impossível de conceber na totalidade, mas que através de reconstruções, conseguimos ter como um todo. Também a ideia de transparência e opacidade se faz notar graficamente, em cada um deles.

No que ao conteúdo diz respeito, os desenhos de memória espelham sempre algo mais profundo, que vai além da observação prévia. Representam uma ideia que transcende as características formais da paisagem. E transcende-as porque lhes acrescenta outras formas e conseqüentemente outras leituras. A memória espelha sempre um regresso. E como em tudo nos regressos, por mais igual que nos pareçam as paisagens, os lugares, ou mesmo as pessoas, nunca o são. Não porque efetivamente tenham sofrido alterações, - podendo ser esse o caso-, mas porque o nosso olhar é permanentemente motivado pela experiência da vida, e mais ainda pelo confronto entre a essência do que somos com a que o lugar emana.

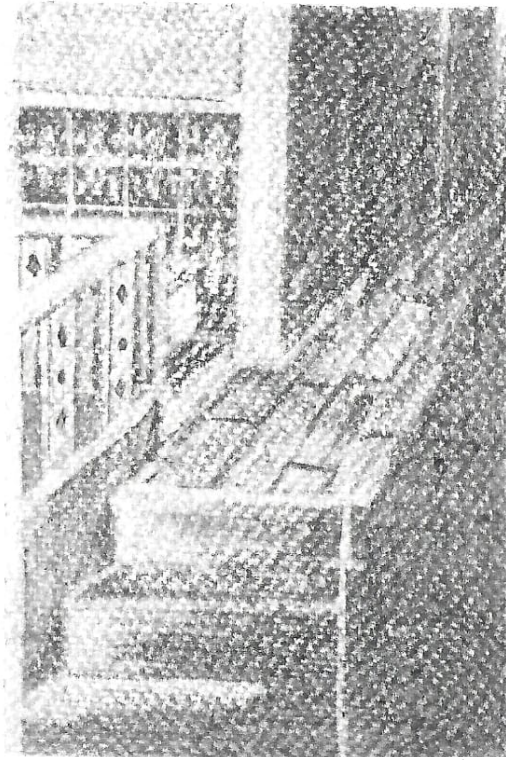


Figura 9. Margarida Gil, *Escadas das Galerias*. Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2023

Da casa onde vivi mais de metade dos anos que tenho de vida. Local de ensino. De crescimento pessoal, social e até emocional. Escola onde a noção de regra e saber estar foi desde sempre inculcada, mas onde, inevitavelmente ao crescimento e à rebeldia do ser, se testavam limites. As escadas das galerias eram, nesse tempo, de acesso “secundário” ao piso de cima, cuja passagem seria essencialmente permitida a docentes e funcionários. Apesar de acesso restrito, não era o desafio que me motivava, mas a tranquilidade de um espaço vazio, pequeno e com pouca luz, que se fazia acolhedor.

Este desenho tem um resultado do qual gosto particularmente, podendo, nele, enquanto características formais e técnicas, ressaltar a proporção da altura das escadas, que não se coaduna com a do corrimão; ou ainda o que não é representado (do lado direito do desenho, onde existe apenas espaço preenchido pela grafite) parecendo incompleto (e por isso também misterioso); não por opção, mas pela inevitabilidade da falha proveniente do ato de recordar. A ausência do arco que antecede a entrada das escadas faz com que haja a possibilidade da visão daquilo que de facto queria mostrar. Sei o que existe no que não representei, mas para o fazer, contrariaria a transparência do último instante da memória.



Figura 10. Margarida Gil, *Entrada Principal*. Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2024

Neste desenho mostro a visão exterior do local acima abordado, sendo representativo de uma das entradas que lhe dá acesso, - a principal. É a vista de quem desce, onde o arco se faz notar característico a quem regularmente passa. No entanto, neste desenho, o desvio do olhar não o torna (ao arco) protagonista, senão à entrada. Pormenor que não foi propositado aquando do processo de construção do desenho, mas que, refletindo momentos depois de o finalizar, se mostra interessante. Interessante porque o que mais ressoa em mim, não é de facto o arco, mas sim a entrada, que significou, durante anos o início de novas vivências e desafios, - de novos encontros. Aqui está também representada a impossibilidade de que anteriormente falara. Impossibilidade pela visão total de um espaço que sei decore, mas que seria impossível de ver na sua totalidade.

Processualmente, para estes desenhos, utilizando a borracha, vou “retirando os excessos” fazendo surgir a imagem, através da luz que provém do ato de apagar. Essa luz enquadra-se também na do próprio lugar, sendo que será tanto mais aberta quanto mais intensa for a base de grafite.

Essa base é formada pelo processo de riscar, de preencher – as folhas, diga-se – sendo isso, desde há muito, mote para o início dos meus desenhos. Não por saber à partida que daí iria resultar algo, mas pela vontade de que resultasse. Este gesto, que depois se resumia e esgotava em si mesmo e no papel, era visto inicialmente como aleatório, como uma inevitável serendipidade resultante tão simplesmente do ato de segurar um lápis face a uma folha branca. Hoje, assumo-o como início de cada desenho e como influência da luz e do enredo dos locais que habito. E não por serem necessariamente escuros, ou vistos assim, mas por representarem a memória que mora em mim. Memória que nunca tem cor. Que não tem sentidos, mas que surge deles.

“Quanto à cor, não se destina senão aos sentidos; não pretende informar, somente seduzir. Ao fazê-lo perturba por vezes o olhar, impede que se discirnam os contornos, que se identifiquem as figuras.” (Pastoureau, 2023, p. 211)

Assim, a ideia de apagar surge do facto de, depois de uma folha totalmente preenchida, me restarem apenas duas saídas: a primeira seria intensificar cada vez mais esse preenchimento, a segunda seria desfazê-lo.

Partindo desta base, e mesmo antes da imagem se fazer visível à mente e posteriormente se evidenciar no papel, vem a decisão da escala, das margens, da morfologia com que vou apresentar o que em mim é imagem concebida, a um olhar externo e alheio ao seu significado. Uma vez fazendo do processo criativo o ato de lembrar, -recordar -, procuro que, contrariamente à ambiguidade que da criatividade

advém, possa ter maior controle sobre o que produzo. O confronto direto com as infinitas possibilidades do desenho é, em parte, um dos fatores que mais me condiciona o processo. Dessa forma, quanto maior for a folha mais difícil se torna manipulá-la. Assim, a resposta que melhor encontro, para possibilidade de produção, tem que ver, precisamente, com a escala, nomeadamente os pequenos formatos. As dimensões mensuráveis dos desenhos de memória não variam muito, alternando-as entre as medidas de "postal", - 10cmx15cm, ou vice-versa, - com outras menores. A palavra postal não é aqui necessariamente metafórica. As pequenas medidas, aliadas às margens que evidencio nos desenhos, remetem efetivamente para essa ideia, quer pela forma, quer pelo conteúdo visual. As áreas pequenas e os limites nelas definidos, ajudam-me à manipulação daquilo que quero representar. Fazem com que o desenho não se perca e não me perca com ele.

Relativamente à base de grafite que precede cada um deles, as nuances alteram-se. Esta primeira fase de produção é feita em série, na medida em que, primeiramente preencho várias folhas, já cortadas e com as margens delineadas, para que depois, de acordo com a intensidade da grafite, decida o lugar a representar. Uma vez desenhando várias vezes o mesmo, (ainda que de diferentes perspetivas), a sua representação varia acima de tudo pela intensificação, ou não, da claridade e o conseqüente realce das formas que dela proveem. Aqui há também a questão da seleção. Qual o lugar a desenhar? Porque é que há sítios que represento mais do que uma vez? Perguntas para as quais não tenho necessariamente uma resposta. O ato de lembrar tanto pode ser consciente, - transportando-me para um lugar concreto e explorando-o mentalmente, para daí surgir a sua representação-, como pode também ser resultado espontâneo, partindo de uma imagem que me surge, sem que conscientemente tenha querido pensar nela. Daí a representação dos mesmos espaços, que são, no fundo, aqueles com que mais me identifico e que mais presentes se tornam.



Figura 11. Margarida Gil, *Caminhos da Serra #1*. Grafite sobre papel, 27 x 21 cm. 2023

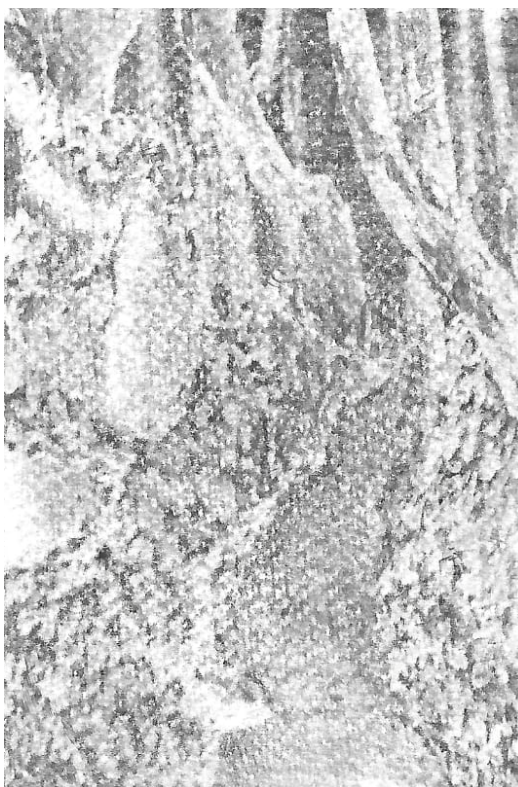


Figura 12. Margarida Gil, *Caminhos da Serra #2*. Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. 2023



Figura 13. Margarida Gil, *Caminhos da Serra #3*. Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. 2023

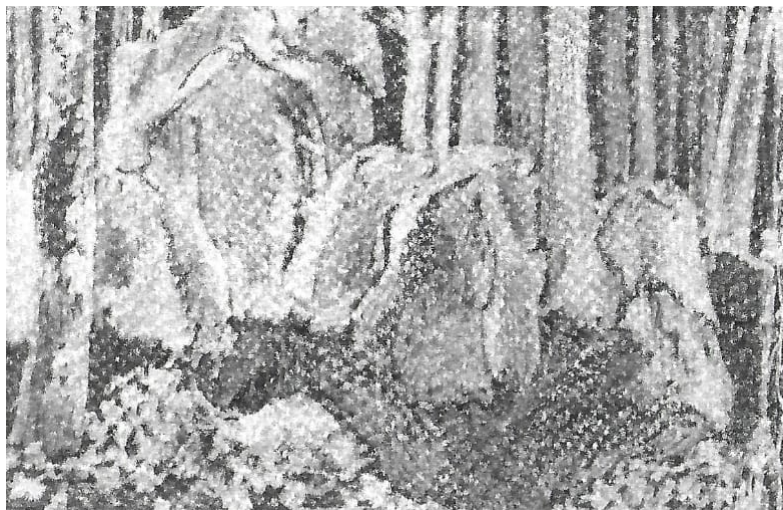


Figura 14. Margarida Gil, *Caminhos da Serra #4*. Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. 2023

Estes quatro desenhos são de lugares que de certo se podem assemelhar a caminhos e passagens da serra de Sintra. Foram, pelo menos, produzidos com o pensamento em alguns deles. De todos, da serie de desenhos de memória, são possivelmente os mais representativos dessa ideia. Resultar-me-ia difícil situá-los de acordo com coordenadas geográficas, pelo que são possivelmente o produto da junção de fragmentos, que associa à serra e aos seus trilhos. Mais ainda por serem locais onde maioritariamente passo de carro, ainda que com alguma frequência, e que cuja percepção se altera. Ainda assim, independentemente da coerência que possam assumir, quando comparados a uma qualquer imagem da serra, neles está representado o que me é dado a ver como sendo verdadeiro - real. O musgo das árvores, a sua orientação para o sol, o sombrio do aglomerado da vegetação, as pedras dispersas, os caminhos estreitos, etc.

Acredito que trabalhar a memória seja simultaneamente um exercício mental, pela impossibilidade de não o ser, e outro de profunda reflexão do ponto de vista emocional e significativo. O facto de imagens se fazerem surgir, como se se tratassem de alarmes, ou lembretes que surgem de forma aleatória, leva-me a refletir sobre o significado das coisas que me rodeiam. O processo de, deliberadamente querer lembrar algo, nem sempre resulta da forma que pretendo. Muitas vezes, ao pensar num lugar para desenhar, surgem-me outros. Quase sempre os mesmos. Daí a espontânea representação de uns, perante os outros. E são esses que consecutivamente me surgem, que me fazem refletir acerca do que representam e o porquê de o fazerem.

A barragem, representada nos dois desenhos abaixo, tem em mim um lugar de eleição. A sua representação torna-se fácil uma vez tratando-se de um sítio onde frequentemente estou. Tornar-se fácil, não significa que saiba com precisão, - muito menos tratando-se de a representar de memória -, cada pormenor que lhe pertence. É de certo a combinação entre a aquilo que o lugar emana e a noção de composição, (com todas as suas características formais, críticas e práticas), que no fim espero que o desenho expresse. Não só como o espelho do que à memória me aparece, mas também como o sentimento e pensamento que o originou. Apesar de, como dizia, haver espontaneidade, - de pensamento, - mais em uns do que em outros, nem sempre os que mais me lembro são os que mais represento. E não por não querer, mas por senti-los mais como inspiração, do que propriamente como material para o desenho.

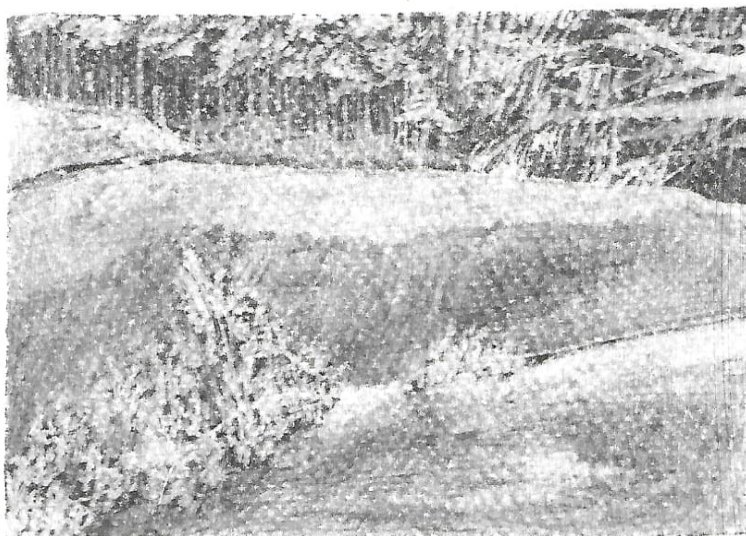


Figura 15. Margarida Gil, *Barragem #1*. Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. 2023



Figura 16. Margarida Gil, *Barragem #2*. Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2023

Como antes referira, trabalhar a memória e com a memória permite trazer a transparência do que se torna relevante, aliando também a possibilidade de eleição dos elementos a representar. Uma vez desenhando também locais públicos e alguns de forte afluência turística, a possibilidade de, no desenho, poder retirar a agitação que lhes resulta inerente mostra-se uma forma de o tornar individual.

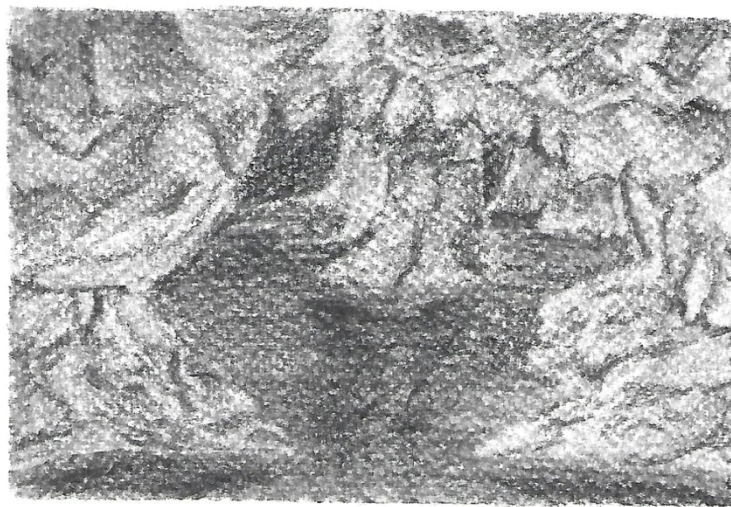


Figura 17. Margarida Gil, *Caminhos Subterrâneos #2*. Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. 2023

Com este e o seguinte desenho, quis representar partes de alguns passadiços subterrâneos, inseridos dentro de uma das mais visitadas quintas de Sintra. Reconhecida pela grandiosidade da sua presença, bem como pela beleza dos seus jardins. Local, hoje marcado pelo mediatismo e popularidade, proveniente dos dias que correm. Onde a paisagem se condiciona pela constante presença humana. À exceção destes túneis, onde, talvez por medo, prevalece (quase sempre) a “liberdade da solidão”.

A escuridão que lhes provém, aliada à incerteza da direção a tomar, bem como ao receio do desconhecido e do encontro, fazem deles um lugar misterioso, que dá vontade de explorar. Com a possibilidade da memória e consequentemente do desenho, exploramos sem ter de estar fisicamente presente. Efeito que leva à representação de novos acessos a estas passagens, - pela impossibilidade de as saber de cor -, que provém da tentativa de as reconstruir.

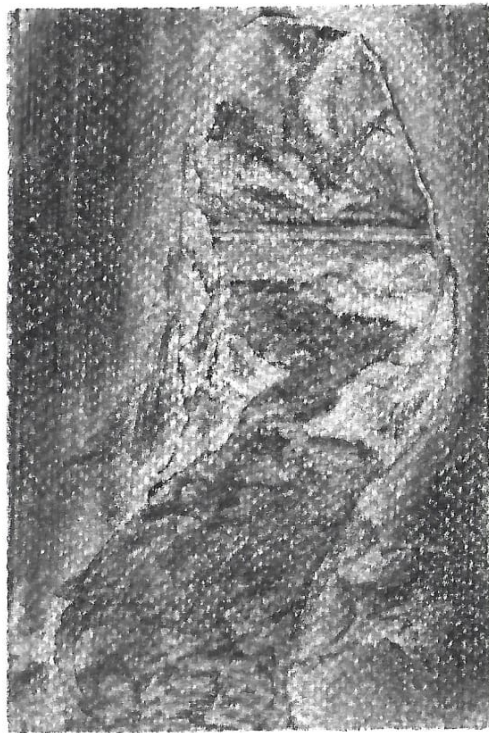


Figura 18. Margarida Gil, *Caminhos Subterrâneos #1*.  
Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2023



Figura 19. Margarida Gil, *Sem título*. Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2025



Figura 20. Margarida Gil, *Trecho de água #1*. Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2025



Figura 21. Margarida Gil, *Trecho de água #2*. Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2025

## [Re]construções do que me é real

A ideia do real surge, no meu trabalho, associada à primeira noção, - a da criatividade. É frequente que em momentos em que me surge vontade de desenhar, esta acabe por se desvanecer, pela dificuldade de encontrar, ou criar algo que atenda essa vontade. Assim, as réplicas e reproduções são muitas vezes a resposta que encontro, tendo me valido delas durante muito tempo, - de forma informal e por isso fora de qualquer contexto académico.

Ainda assim, no trabalho que hoje apresento, o real terá também sido o mote, tentando, com ele, representar estes locais que desenho. Numa fase embrionária daquilo que se viria a espelhar num trabalho mais consistente, desenhava essencialmente através da observação direta. Nesses desenhos, sentia que o real que procurava e achava que conseguiria alcançar, não se espelhava no desenho. Foi então, num momento espontâneo, em que fiz pela primeira vez um desenho de uma memória, que se fez surgir, que percebi que o caminho daquilo que iria fazer, poderia passar por aí.

“A realidade da matéria consiste na totalidade dos seus elementos e das suas ações de todo tipo. A nossa representação da matéria é a medida da nossa ação possível sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa às nossas necessidades e, de maneira mais geral, às nossas funções.” (Bergson, 1999, p.35)

Como refere Bergson, a realidade material é composta pela totalidade dos seus elementos e ações, mas não a representamos de forma exata. Pelo contrário, a nossa representação da matéria é filtrada pelas nossas necessidades (por necessidades, entenda-se, tudo o que nos é essencial para agir no mundo) e funções, (ou seja os papéis que desempenhamos no mundo, de forma a cumprir objetivos) eliminando aquilo que não nos é útil. Assim, o real que hoje procuro representar (tendo percebido isso,

também, com o processo de criação destes desenhos), é, não aquele que considero objetivo, mas o que considero significativo.

O real e a sua possível, ou não, representação, surge também em mim, como uma forma de imortalizar tudo aquilo que considero relevante e que trago constantemente comigo. O facto de poder criar registos, em suporte físicos e por isso visíveis e inalteráveis (no tempo), aparece como modo de contornar a ausência que advém das partidas, ou do esquecimento do que outrora me despertou interesse.

“Qualquer lugar desenhado é, ao mesmo tempo, um aqui e um em outro lugar. Qualquer lugar pintado, tem toda a particularidade e conhecimento local de um aqui e, ao mesmo tempo, a promessa de um outro lugar, porque o que mostra poderia ser diferente, tendo deixado visíveis as escolhas feitas.

O aqui representa a necessidade; o em outro lugar oferece a liberdade. A condição humana começa quando os dois elementos se encontram frente a frente. E só o desenho pode descrever como isso acontece no espaço e, conseqüentemente, como se juntam - necessidade e liberdade - para abrigar a condição humana.”<sup>19</sup> (Berger, 2013, p. 104).

O “aqui”, abordado por Jonh Berger, no livro de sua autoria “Sobre o Desenho”, representa tudo o que é concreto e que existe enquanto lugar físico. Esse “aqui” estará, portanto, relacionado com o real, com a necessidade de um ponto de partida relativamente a uma experiência sensorial. Não obstante, o “outro lugar” representa o potencial criativo, - a possibilidade de transcendência. Essa que está, por sua vez, relacionada com a liberdade de criação, onde o que é representado deixa de ser totalmente descritivo, dando abertura a interpretações.

---

<sup>19</sup> Tradução Livre.

“Cualquier lugar dibujado es al mismo tiempo un *aquí* y un *en otra parte*. [...] Todo lugar pintado tiene toda la particularidad y el conocimiento local de un *aquí*, y, al mismo tiempo, la promesa de un *en otra parte*, pues lo que se muestra podría ser distinto, al haber dejado visibles las opciones tomadas. *Aquí* representa la necesidad; *en otra parte* ofrece libertad. La condición humana comienza cuando los dos elementos se encuentran frente a frente. Y solo el Dibujo puede describir cómo sucede esto en el espacio y, por consiguiente, cómo se ensamblan – necesidad y libertad – para cobijar a la condición humana.” (Berger, 2013, p.104).

O que se mostra no desenho será sempre resultado de escolhas subjetivas. Escolho o que incluir, o que omitir e como fazê-lo. É o “outro lugar”, que surge, por consequência dessas escolhas iniciais, e que pressupõem alternativas que não se seguiram, dando, por isso, espaço a interpretações, por parte do observador.

Somos ao mesmo tempo moldados pela realidade concreta e movidos pela liberdade de a imaginar.

Como anteriormente referi, a memória é essencialmente uma qualquer produção que advenha dela, torna-se necessariamente particular a quem a produz. Com isso, a realidade que daí possa surgir, é referente ao “aqui”, - será não tanto a realidade que se tem como objetiva, mas a que se tem como mais significativa, tornando-se, também por isso, referente ao “outro lugar” àquele que se torna mais real de um ponto de vista pessoal.

“O que para mim permanece real, é que ao olhar para as paisagens da natureza e para as paisagens históricas ainda posso fazer a síntese das suas diferentes transições; sou capaz de assumir a dispersão dos dados sensíveis e manter o encadeamento das coisas. E se as paisagens garantem as minhas intenções, é porque me concernem e encontro em mim o complemento daquilo que olho.” (Corajoud, 1982, p. 222)

Michel Corajoud, no texto, “A paisagem é o lugar onde o céu e a terra se tocam”, conta com uma profunda análise e reflexão acerca da ideia de paisagem e da forma como nos relacionamos com ela. Consequentemente, trata da forma como a interpretamos e percebemos, explorando uma complexa interação entre a terra e o céu e como essa relação molda a nossa percepção da paisagem.

Partindo deste último ponto, Corajoud começa com uma abordagem relativamente à divisão entre terra e céu, que, de forma regular e sem grande critério, evidenciamos. Contrariamente a esta ideia dualista, o autor reflete sobre como, ao observar a paisagem, se perde a noção clara dessas divisões, entre elementos do céu e da terra.

“Com este olhar estendido levo a um máximo a imaginação do seu contacto e, progressivamente, perco a ilusão das divisões demasiado nítidas; ilusão que endurece a superfície das coisas, encerra-as num contorno e faz acreditar na sua justaposição.” (Corajoud, 1982, p.215)

Essas "divisões demasiado nítidas" a que o autor se refere, fazem com que a percepção se torne pouco flexível, criando a ilusão de que as coisas estão separadas quando, na verdade, estão inteiramente ligadas. A superfície das coisas e o seu contorno podem enganar, fazendo-nos acreditar numa separação que talvez seja artificial.

Existe uma coexistência entre o céu e a terra. Tendo isto em consideração, mais ainda a forma como a paisagem se organiza, não podemos querer fracioná-la, ou dividi-la, uma vez que os seus componentes, - as suas "coisas" e os seus "lugares" - existem numa continuidade que transcende as discriminações e classificações habituais.

Os elementos da paisagem articulam-se para formar um todo compreensível. À paisagem, conseqüentemente só lhe é atribuída essa denominação, pelas suas articulações naturais. Somos nós que temos a capacidade de isolar ou destacar certos elementos, conferindo-lhes novas sensações e percepções. Ao contemplar uma paisagem, podemos escolher focar-nos no seu conjunto total, ou, pelo contrário, destacar as suas partes. Existindo, com isso, uma fonte inesgotável de possibilidades de exploração. Compara-se então a natureza de uma paisagem a uma memória, onde os estigmas do passado são impressos e perduram no tempo. Esta pode ser interrogada, analisada e compreendida através de um olhar atento que considera, não só o que está presente, como o que o passado deixou inscrito, sendo que as paisagens oferecem pistas infinitas acerca do que são, do que foram e do que poderiam ser.

A "espessura da paisagem" vai para além da superfície do visível, conectando-se com uma realidade mais profunda. Com isto, olhar uma paisagem requer uma atenção e uma sensibilidade que vão mais "além da superfície"<sup>20</sup>.

As paisagens que fazem parte do nosso quotidiano, ou da nossa história passam da banalidade para a memória e beleza, especialmente quando enfrentam a ameaça do desaparecimento. O autor faz então alusão a uma "ideologia passadista"<sup>21</sup> que consta em idealizar o passado como forma de escapar das angústias e contradições do presente e futuro. Esta visão do passado, acaba, contudo, por ser romantizada e representada como um tempo de harmonia que pode contrastar com os conflitos da modernidade. Não devendo, todavia, permitir que esta idealização resulte numa fuga constante aos desafios contemporâneos.

A relação íntima entre o observador e a paisagem, leva a que, a familiaridade com o lugar permita entrar na sua estrutura e compreender a sua dinâmica interna. Este entendimento transforma a paisagem em algo mais do que apenas um cenário. Torna-se, por conseguinte, um território de investigação e exploração pessoal.

Michel Corajoud aborda a paisagem como um conjunto de elementos dinâmicos, que na sua totalidade cria camadas e significados que vão além de uma aparência superficial e imediata à vista. A paisagem é descrita como uma memória viva, que preserva os traços do passado e os oferece ao observador, para serem interpretados e redescobertos. Este conceito de paisagem pode ser diretamente relacionado com a ideia de representações artísticas (como os desenhos), que refletem a realidade sentida e lembrada.

---

<sup>20</sup> "Não existem contornos francos, cada superfície treme e organiza-se de tal maneira que abre essencialmente para o exterior. As "coisas" da paisagem têm uma presença para além da sua superfície e essa emanção particular opõe-se a todas as verdadeiras discriminações". (Corajoud, 1982, p.216)

<sup>21</sup> "É a estes instantes que devemos, há muitos anos, a propagação de uma ideologia passadista, única maneira de interromper o desenvolvimento da angústia ante a exacerbação das contradições e das brutalidades futuras;" [...] (Corajoud, 1982, p.222)

As marcas do passado que compõem a paisagem, podem ser interrogadas e exploradas por quem as contempla e observa. Da mesma forma, um desenho que reflita e espelhe nele a memória de uma paisagem, não será apenas uma reprodução, senão uma interpretação que inclui as experiências, emoções e lembranças de quem o cria.

À semelhança do que descreve Berger, para Corajoud, o desenho torna-se uma forma de "interrogar" a paisagem, de dialogar com o que foi vivido e sentido, e de capturar essa interação numa imagem.

Ambos abordam a capacidade de isolar elementos singulares (de uma paisagem, ou lugar), reorganizando-os de forma a criar novas percepções. Nos meus desenhos esta seleção poder-se-á traduzir na forma como ênfase certos detalhes da paisagem que tendo a representar. Com eles crio composições que mais do que refletirem o que foi visto, refletem o que foi lembrado e, conseqüentemente, sentido. De alguma forma a memória filtra e reconstrói a realidade. Nos desenhos que dela resultam, (da memória), há espaço para novas interpretações dessa realidade, onde certos elementos ganham mais destaque, ou são, de outra forma, imaginados e/ ou recriados.

A ideia de que a paisagem não é uma totalidade fixa, mas sim uma soma de partes que podem ser reorganizadas, também é aplicável ao desenho. Posso, como tal, fragmentar e recombina as memórias e impressões de uma paisagem, para criar uma representação que, embora baseada naquilo a que se pode chamar de realidade, reflete uma visão subjetiva e pessoal. Esse processo de fragmentação e recombinação é uma forma de explorar as infinitas possibilidades que a paisagem tem de nos afetar.

"Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam as nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples "signos" destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. A comodidade e a rapidez da percepção têm esse preço; mas daí nascem também ilusões de toda espécie." (Bergson, 1999, p. 30)

A sobreposição de memórias e sentimentos, faz com que a realidade física, (aquela que assumo como tal), se misture com o emocional e o subjetivo. Dessa forma, os desenhos de memória acabam por se relacionar e de algum modo capturar, a complexidade da correlação entre ambas as partes, - a do primeiro momento, da visão e a do segundo, da lembrança e por isso da imaginação e também da subjetividade da emoção.

É também com base nesta ideia, que tenho presente a obra de Caspar David Friedrich. Os desenhos que apresento têm a sua base na experiência da observação. No que talvez se possa chamar de real, - assumindo-o pessoalmente como tal. Friedrich, contrariamente ao que se esperaria de alguém que trabalha com a representação da natureza, não a pintava de forma fiel, ou mimética. Estaria certamente mais próximo da reprodução da sua sensação, do que propriamente a da paisagem que tinha por diante. Construindo e moldando elementos, muitas vezes retirados de outras vivências e sem que necessariamente existissem no contexto da paisagem que apresentava. Reforçava e intensificava o seu olhar, de acordo com a sua experiência. Friedrich criou o seu destino artístico assinalando-se como romântico.

A sua visão artística era extremamente pessoal, trabalhando temas que lhe eram muito próximos, que é em parte, o que também tenho vindo a fazer. Poder-se-á dizer que essa forma pessoal e íntima de tratar a arte fica catalogada com o termo, - "inner eye". Esta expressão representou a obra do artista no decorrer da sua carreira. Com ela, Friedrich fez crer que o que vemos está mais relacionado com o que somos, com o nosso mundo interior, do que propriamente a realidade exterior. Esta visão pessoal e subjetiva da paisagem, encontra afinidade com o pensamento de Georg Simmel, sobre a impossibilidade de reduzir a disposição anímica, - com esta, entenda-se o estado emocional e/ ou perceptivo, - a conceitos abstratos, uma vez que esta resulta de uma interação complexa, entre observação, memória e emoção. Sobre a paisagem, Simmel defendia, que esta não seria algo dado, mas antes, uma construção do olhar e do espírito. De forma a compreendê-la, fez a distinção entre uma unidade infinita, - a natureza -, que não pode ser fragmentada, tratando-se de um fluxo contínuo de conexões e transformações, e os recortes dessa totalidade, - paisagem. Rejeitava, portanto, que a natureza se pudesse fragmentar, na eminência de perder a sua essência, impossibilitando, com isso, a sua representação. Esta que implicaria um horizonte que

a delimitasse. Contrariamente, a paisagem, parte desse pressuposto, o da criação de um horizonte, (físico, ou mental), que conseqüentemente a delimita. Esse ato de ver a paisagem, é um processo espiritual. Uma escolha subjetiva de perceber uma parte do todo como algo autónomo.

“E é também esta a fórmula essencial da arte. É uma tolice rematada derivá-la do impulso mimético, do instinto lúdico ou de outras fontes psicológicas estranhas, [...]a arte enquanto arte só pode provir da dinâmica artística. [...]Provém da vida - mas só porque e na medida em que a vida, tal como é vivida em cada dia e por toda a parte, contem as energias formadoras, o seu efeito puro, tornado autónomo, determinando para si o seu objeto, se chama então arte.” (Simmel, 2009, p.11)

A arte, (à parte de qualquer outra definição que lhe possamos atribuir) como de resto vou referindo, não se prende com a mera imitação da realidade externa, reforçando com este excerto, que não podemos, portanto, resumi-la a tal. Terá essencialmente que ver com algo que emerge da prática artística e da própria vida. Isto significa que a arte não surge apenas porque há algo a ser representado, mas porque há (na) vida, - princípios fundadores, - que moldam a estrutura das coisas- criando a própria essência da arte.

Na representação da paisagem, é ainda mais interessante que se mantenha esta noção, uma vez que a paisagem, à partida, teria mais a ver com o que nos é extrínseco. Friedrich, contudo, capturou os aspetos sublimes da natureza, nunca deixando de a representar tendo em conta a sua experiência



Figura 22. Caspar David Friedrich, *Chalk Cliffs on Rügen*. Óleo sobre a tela, 90x70 cm. 1818

*Chalk Cliffs on Rügen*, sendo uma das mais emblemáticas obras do artista é comumente associada a uma alegoria, que representaria o amor de Friedrich pela sua mulher. Com os pormenores que se fazem notar na obra e os significados que deles se foram tirando, tanto a ideia de idealização, quanto a da visão da alma se fazem espelhar.

Todos os pormenores estão meticulosamente trabalhados de forma a criar um enredo detalhado. Visualmente falando, a obra trata uma paisagem da ilha de Rügen, onde, nela se identificam diferentes planos. Cada um deles constrói, não só a noção de paisagem, quanto as camadas de significado que do conjunto da obra se retiram.

No centro, tem-se a sensação de abismo e profundidade, criada pelas falésias, que, por sua vez, criam a ideia de janela natural, por onde o observador consegue ver o oceano, o céu e a junção de ambos. Assim, tem-se também a ideia de proximidade e distância, que, à parte de representações técnicas, sugere também um caminho visto como uma

experiência de transcendência que permite uma reflexão sobre o presente, o futuro e o infinito.

Friedrich, assumidamente defendia a ideia de que a arte tinha diretamente que ver com o que pensamos e reforçava, por isso, a importância de representar o que temos dentro de nós. As paisagens na obra de Friedrich são sempre idealizadas. São o resultado do seu "olhar interno", da sua visão do mundo, da visão da alma.

Partindo desse princípio, as pinturas de Friedrich, quando analisadas, tratam sempre duas vertentes; a visual e técnica, assim como a de todas as interpretações simbólicas e emocionais que acabam por ser inerentes à sua obra, destacando com elas a complexidade e a profundidade das pinturas.

A questão da representação do real, no meu trabalho, acabou por gerar uma reflexão sobre a memória, a imaginação e como estas fazem com que a forma como as paisagens que desenho, não sejam apenas cópias do mundo exterior, mas antes interpretações reconstruídas pela subjetividade que lhes (me) resulta inerente. Se inicialmente a observação direta parecia um caminho viável para capturar a realidade, tornou-se evidente que o real que busco não se prende àquele considerado objetivo, mas sim ao que atribuo às experiências e recordações.

A teoria de Bergson sobre a apreensão da realidade através das nossas necessidades e funções, abriram espaço para compreender que os desenhos que apresento, não se baseiam na imitação, mas na reconstrução do que me é significativo. Também a reflexão de Berger sobre o "aqui" e o "outro lugar" se revelou igualmente importante, uma vez que, ao desenhar, crio um espaço onde a necessidade da ancoragem no real se transforma na liberdade de interpretação e na sua conseqüente reinvenção. Tal vai, também, ao encontro do que defende Corajoud, observando que na paisagem, há um movimento contínuo entre o que é percebido e o que é reconfigurado pela memória e pelo olhar do observador.

Ainda a relação entre memória e paisagem, discutida a partir de Simmel e Friedrich, reforça a ideia de que a arte não é uma mera transcrição da realidade exterior, mas uma forma de capturar a experiência interna, moldando-a em algo visualmente tangível.

Friedrich, ao tratar uma natureza idealizada, aproxima-se de um "olhar interno", onde a paisagem representada não trata apenas o que foi visto, mas também o que foi lembrado e sentido.

Assim, a representação do real, no meu trabalho, surge de um equilíbrio entre a realidade concreta e a experiência subjetiva. Não se tratando, portanto, de uma reprodução exata do mundo visível (na impossibilidade de o ser), mas de uma tentativa de capturar e preservar a essência do que me é significativo. Ao perceber a paisagem pelo "olhar da memória", o desenho torna-se um espaço onde a realidade se confunde com a imaginação, num constante diálogo entre o que é fixo e o que é recriado. Dessa forma, os meus desenhos talvez se possam assumir como representações fragmentadas do real que construo, não em cada traço, mas na sua ausência, - a partir da rasura.

Abarcando todos os tópicos de pesquisa que até então apresento, nomeadamente a questão da criatividade e do bloqueio; da memória e do seu papel na construção artística; e ainda, esta última, referente à realidade significativa; abordo, em seguida, o segundo momento de trabalho. Momento esse, que é culminar de todos os temas até aqui mobilizados, ainda que tratados de forma implícita. Como isto quero dizer, que, fazendo todos parte do processo de formação dos próximos desenhos, não são, contrariamente aos desenhos de memória, os seus impulsionadores.

Este segundo momento de trabalho, à partida poderia não ter necessariamente a ver com os primeiros desenhos apresentados. O seu caráter abstrato (podendo, de alguma forma, assumi-lo como tal), contraria visualmente a figuração que provém dos primeiros. O acesso a outra forma de material, que não o lápis, - a pasta de grafite -, bem como o aumento da escala, permitem-me um outro tipo de manipulação. É sobre ela e do que dela retiro, que me debruço, em seguida.

## A dissolução da forma

Depois de ultrapassadas as barreiras do bloqueio, através dos desenhos de memória, a liberdade de criação torna-se desprendida de um critério racional e demasiado direcionado. Assim, tenho que, o que nuns é forma, nos outros se dissolve, mantendo a mancha e a luz (resultante do ato de apagar, nuns, ou da decisão de um não preenchimento, noutros). O que nos primeiros é paisagem definida, nos segundos é paisagem imaginada, - pelo observador. Esta ideia não é previamente pensada para que assim se mostre, mas, apresentando os dois modelos de desenho lado a lado, dei conta de que não seriam totalmente antagónicos e sim complementares. Complementares por se realçarem uns aos outros, através da sensação e da envolvente.



Figura 23. Margarida Gil, *Sem título*. Pasta de Grafite sobre o papel, 50 x 67 cm. 2022

É-nos inata a capacidade de criar formas em conteúdos que não as têm. Temos a necessidade de nomear, contornar e preencher aquilo que à partida se parece dissolver perante o olhar. Temos constantemente “o desejo de dar forma ao informe e a tudo o que é acidental e amorfo uma qualquer forma necessária” (como citado em *O Jogo das*

Nuvens, 2003, p. 20). Nestes desenhos essa noção está também presente, não só pelo facto de as suas composições se poderem assemelhar a nuvens, mas porque, tal com estas, não são estáticas; transformam-se e essencialmente transformamo-las, tendo em conta a sensação a que nos induzem.

Estes desenhos são mais leves do ponto de vista da produção. Isto porque o processo racional, - o de recordar e por isso fazer uma introspeção atenta dos pormenores, - é quase colocado em segundo plano, dando lugar à espontaneidade e intuição, que levam a exploração do material ao efeito que ele próprio quer que fique fixado no papel. Sendo, portanto, resultado da serendipidade dos movimentos, que juntamente com o fluido da grafite diluída em água configuram as manchas, - que dão lugar à forma, (mental). Os gestos quase involuntários respondem a questões que não foram perguntadas. O acaso dos movimentos e o que deles provém, surge como mensagens. Tento lê-las e leio-as consoante a percepção que tenho delas no instante em que surgem.

“A serendipidade implica alguma prontidão para poder abandonar planos que se levam previamente para o campo, em prol de oportunidades que não devem ser desperdiçadas”<sup>22</sup> (Rivoal & Salazar, 2013, pp.183).

Como tal, mesmo não tendo, no início de cada desenho, uma ideia predefinida do que dele pretendo, tento ter a noção de composição e por isso, também de equilíbrio. Noções que vêm da ideia de paisagem e da construção dos desenhos de memória. Mas nestes, a composição vai sendo construída com o decorrer do desenho, sendo que, quando ganha certa configuração, pode, num momento a seguir, desviar-se do “contorno” a que o vou direccionando. Momento em que tenho prontamente de decidir assumir, ou escamotear os acontecimentos.

---

<sup>22</sup> Tradução livre.

“And that also entails some readiness to depart from research plans and research designs that we carry into the field when we run into opportunities that simply should not be missed.” (Rivoal & Salazar, 2013, pp.183).

Também o tempo dos desenhos difere. Enquanto que nos desenhos de memória o processo é cronologicamente controlado, tendo um início e um fim, - o do próprio desenho -, estes segundos, raramente terminam.

É recorrente que volte a trabalhar neles mesmo depois de achar que não teriam mais saídas. Desta volta, resultam muitas vezes desenhos totalmente diferentes dos inicialmente começados, não sendo necessariamente significado de algo que os realce, ou acrescente. Aqui, confronto-me muitas vezes com o fator de saber lidar com a frustração de ter desfeito uma imagem que consideraria mais forte do que a última resultante desta. Ainda assim, em momentos que se distanciam do da sua produção, é possível reconhecer-lhes um qualquer valor, mais que não seja, para servirem de base a um outro desenho. Por exemplo, tentando recriar a primeira imagem, ou, partindo do efeito da segunda, reconhecer onde podem haver aberturas de luz, ou intensificações de escalas de cinza mais ou menos profundas.



Figura 24. Margarida Gil, *Sem título*. Pasta de Grafite sobre papel, 70 x 124 cm. 2023

Acontece também, que mesmo por vezes não gostando da composição que adquire o desenho, exista um ou outro pormenor, que isolados, resultem por si só. Nesses casos, assumo a redução da escala do suporte, aumentando o detalhe que nele ficou representado. Como já referira, a escala, as medidas e os formatos, não têm necessariamente um padrão. Claro está, que no meu trabalho sinto que quanto maior for a folha, maior a espontaneidade do desenho que nela se faz notar. Mas dessa espontaneidade, tanto podem resultar desenhos grandes, que resultem enquanto composição total, ou pequenos recortes, que sozinhos, são, a meu ver, mais fortes do que o desenho na totalidade. Essa análise raramente é feita imediatamente após a finalização do desenho. Por norma, só nos momentos de seleção de todos, vejo, nos que não considero tão fortes, pequenos pormenores que os possam fazer valer.



Figura 25. Margarida Gil, *Sem título*, pormenor de um desenho. Pasta de Grafite sobre papel. 2023

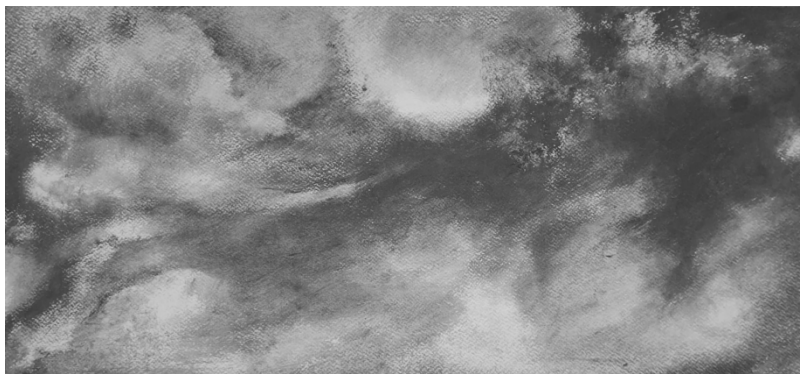


Figura 26. Margarida Gil, *Sem título*, pormenor de um desenho. Pasta de Grafite sobre papel. 2024

Dissolver a forma não tem necessariamente de significar uma ausência de estrutura. Terá, essencialmente, que ver com a abertura para um espaço de indeterminação, onde a imagem se constrói e reconstrói em diferentes camadas. Estas que não são movidas diretamente pela memória, mas pelo que fica da percepção dessa. Através da serendipidade, a rigidez do processo de recordar, (não a da memória em si), assim como o afastar de uma imagem que queria, inicialmente, definida, libertam-se, permitindo ainda que o olhar do observador complemente essa mesma imagem. As formas sugeridas, as manchas e a dinâmica dos gestos espontâneos, revelam uma tensão visual entre o que se esconde e o que se manifesta, entre o que é apagado, ou não preenchido, e o que emerge no papel. Este processo, contudo, não surge isolado de conteúdo. Pelo contrário, a matéria é já o seu conteúdo. A grafite dissolvida, o papel que a absorve, a resistência da superfície e o que ela deixa, também, no desenho (pela textura, ou até pelo próprio branco da folha) são todos elementos que determinam e influenciam as imagens que se revelam. É, portanto, com a matéria, que a dissolução da forma se concretiza e torna visível. O próximo ponto a abordar, trata esta noção. A de que a matéria é o agente fundamental na construção e na transformação dos desenhos.



Figura 27. Margarida Gil, *Sem título*. Pasta de Grafite sobre papel, 25 x 105 cm. 2023

## A matéria como essência do desenho

Do exercício da minha prática artística, a grafite, é, por si só, protagonista. Não é ela que me permite desenhar, é o desenho que nasce dela. Molda-se ao desenho e o desenho a ela. Tanto decide sozinha, como se deixa manipular, com maior, ou menor facilidade. É, por vezes, do resultado da sua mancha, ou trama, que retiro o que dela vejo em excesso, utilizando, para tal, a borracha. A borracha que atua, não como uma forma de apagar o que não quero que se veja, mas precisamente pelo seu contrário. Atua como forma de marcação e destaque daquilo que pretendo ver representado, representando também as marcas da sua matéria, sobre as da outra que primeiramente se fez evidenciar, - a grafite.

Assim, os primeiros desenhos, - os de memória, - partem de uma base escura à qual é retirada a matéria fazendo surgir a forma; nestes, contrariamente, a matéria é já a própria forma. Utilizando para o efeito, água, quer diretamente na folha, quer na pasta de grafite; podendo, em alguns desenhos, ser complementada com barra, ou pó de grafite, todos aguareláveis.

A manipulação da grafite e as derivações dos seus tons, bem como, ocasionalmente, o seu tratamento quase aguarelável, tem também presente a ideia de cor trazida por Rothko. Artista que protagonizou o movimento do expressionismo abstrato, revolucionando a essência da pintura do mesmo conceito.

O expressionismo abstrato, que, mesmo sob a forte influência da arte europeia, foi tomando lugar e em meados do século XX seria já representado com a relevância que procurava. Como base, tem, fundamentalmente, a expressão dos gestos diretos, muitas vezes recorrendo ao subconsciente, e à cadência de sensações trazidas durante o próprio ato de pintar. Opondo-se, assim, à importância outrora atribuída, essencialmente à obra que resultava de um projeto prévio, que ditava em grande parte as características da obra final. Mesmo com uma base definida, este não foi um movimento pautado pela união, nem tão pouco por regra e padrões comuns.

Dentro deste, estariam duas frentes de atuação, nomeadamente aqueles cujo o processo, enquanto movimento e meio de produção, seria o centro; e aqueles em que o foco deixaria de ser o gesto e passaria a ser a matéria, mais concretamente a força da emoção da cor pura.

Defensor desta segunda prática, estaria Rothko. Com a ideia de que a natureza do abstracionismo estaria na relação ativa do espectador com a obra, evitava ao máximo falar de qualquer tentativa de interpretação das suas pinturas. O artista, (como citado em Baal-Teshuva, 2023, p.7) refere que “não existe nenhum conjunto possível de notas capaz de explicar as nossas pinturas”<sup>23</sup>. Rothko pretendia com a sua arte, que essa se fizesse valer a ela mesma, sem que lhe fossem necessárias defesas, ou explicações extrínsecas. Tendo tido uma carreira de cerca de quarenta e cinco anos, passou, ao longo da mesma, por diversos estilos artísticos, como o realismo, o surrealismo e o tempo de transição que se faria refletir, posteriormente, no que se veio a mostrar o marco da sua obra. Este que foi além do mero abstracionismo.

Para Rothko, a experiência trágica seria a única referência para a arte, considerando que essa seria condição básica da existência. Acreditava, por isso, que a expressão artística não estaria necessariamente relacionada com habilidades práticas, ou técnicas. Pelo contrário, seria consequência de um sentimento interior, - “o objetivo da sua arte e do trabalho da sua vida foi expressar a essência universal do drama humano.”<sup>24</sup> (Baal-Teshuva, 2023, p.17)

---

<sup>23</sup> Tradução livre.

[...] “no possible set of notes can explain our paintings” [...] (como citado em Baal-Teshuva, 2023, p.7)

<sup>24</sup> Tradução livre.

“The aim of his life’s work was to express the essence of the universal human drama.” (Baal-Teshuva, 2023, p.17)

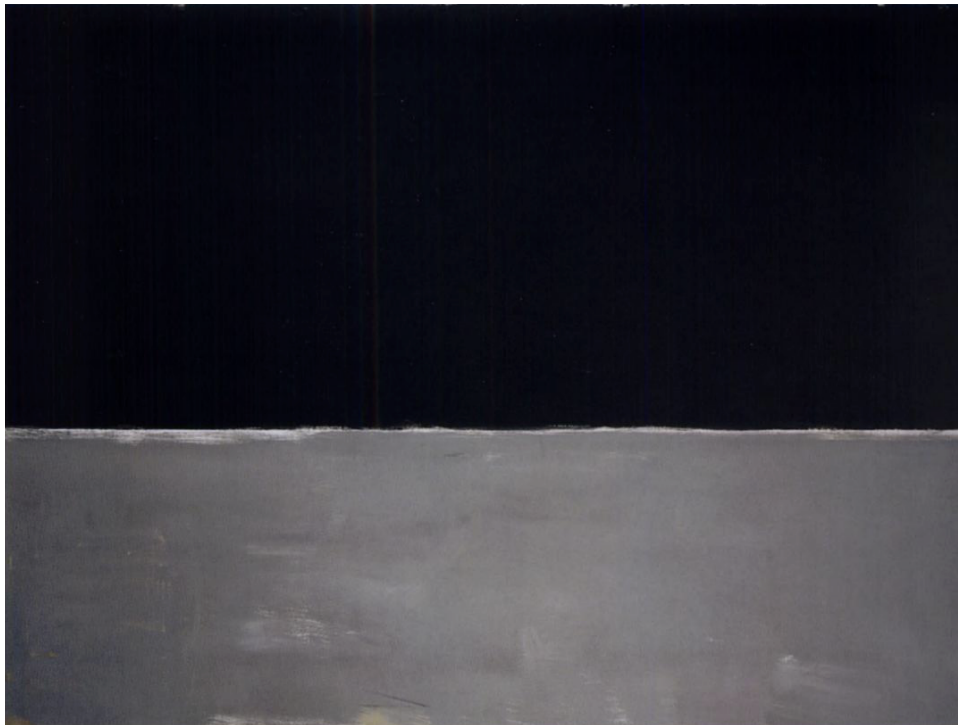


Figura 28. Mark Rothko, *Sem título (Preto sobre Cinzento)*. Acrílico sobre a tela, 175.3 cm x 235 cm. 1969/70

O ponto de charneira da carreira do artista dá-se quando deixa os temas das pinturas, passando a tratá-las como campos de cor, onde, com uma expressão pictórica informe, aliada às grandes dimensões, criava a sensação de campo teatral para a cor que se manifesta pela imersão afetiva e total do público com a obra. Rothko teria noção, aquando do início da produção das obras que mais marcariam a sua carreira, que as grandes dimensões estariam essencialmente associadas também a grandes temas. Contrariamente a essa ideia, o que pretendia teria que ver com a possibilidade de se aproximar tanto da pintura, quanto do observador, mostrando uma dimensão mais intimista. No que diz respeito às cores, Rothko utilizava todo o espectro, ainda que se fizesse sempre notar, em cada uma das suas pinturas, uma diferente tendência de tonalidade. Começando por uma camada de aglutinante, onde os pigmentos de cor se misturavam, fixava-a posteriormente com óleos que deixava que, de forma livre, preenchessem as margens das pinturas, às quais não eram definidos limites. Com este método, Rothko permitia transparência e luz, criando com elas a possibilidade da intensificação da expressão pictórica. Esta que, devido aos contrastes, permitia o drama que o artista procurava.

Apesar de todo o intuito da sua obra, expressado maioritariamente através da cor e das relações desta entre si, destaco, por familiaridade com o meu próprio trabalho, as últimas pinturas do artista, onde a escuridão se fez notar. Estas, por se distanciarem de tudo o que Rothko fizera até então, foram, por isso, motivo de incerteza. O ambiente sombrio que exprimiam, acabava por fazer o contrário do que sempre pretendeu, que foi aproximar o público das suas telas. Ainda assim, a melancolia que lhes foi atribuída e que, de resto, lhes resulta inerente, mais ainda a sensação de iluminação e brilho que a mestria do tratamento da cor proporcionam, causam em mim um motivo de proximidade.



Figura 29. Mark Rothko, *Sem título (Preto sobre Cinzento)*, Acrílico sobre a tela, 203.8 x 175.6 cm. 1969/70

A cor, para mim, nunca foi opção. Desde sempre senti que o fim do desenho se bastava pela linha e pelo tom da grafite, sentido também, por vezes, que a cor seria um excesso e que não acrescentaria necessariamente algo ao desenho. Daí, hoje, utilizar ainda a grafite, já não apenas como material, mas, também, como criadora, (evidenciada através de vários formatos).

O tom profundo e de uniformidade que a pasta de grafite atinge, não sendo negro, confere-lhe, a meu ver, uma densidade semelhante, aliada ainda ao brilho que faz transparecer os movimentos, como se o processo do desenho, os movimentos e direções ficassem espelhados nele mesmo.

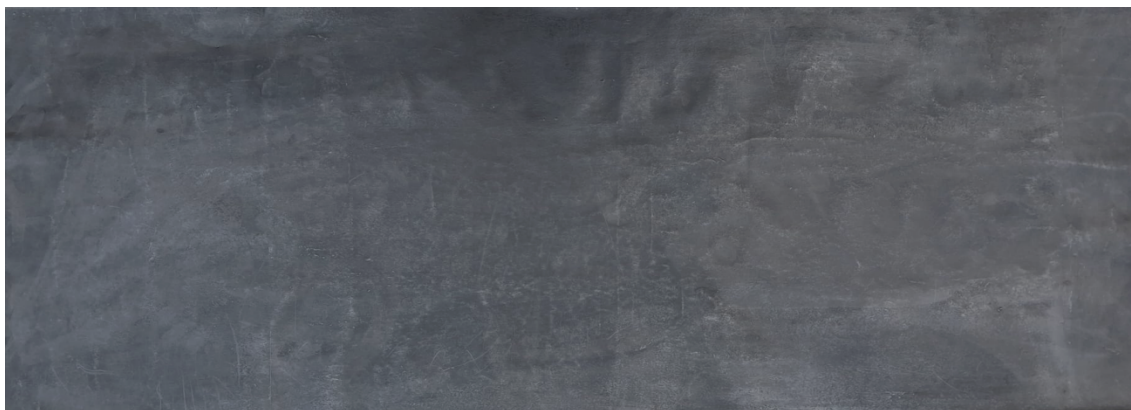


Figura 30. Margarida Gil, *Sem título*. Pasta de Grafite sobre papel, 35 x 100 cm. 2023

Estes desenhos (que seguem os de memória), apesar da escala maior, não tratam temas da mesma medida. Tal como Rothko o campo da cor e consequentemente a mancha que lhes é característica, é suporte suficiente para a produção. Não tenho necessariamente um motivo concreto, senão o de expressar a vontade de produzir. Esta, que, ainda que espontânea, terá certamente algo que ver com o ambiente e a envolvência que motiva os primeiros.

A escala é também fator importante nestes segundos desenhos. Esta permite uma maior espontaneidade, criada pela liberdade de movimentos, perante uma superfície que assim os suporta. Não obstante, no que ao informalismo diz respeito, a produção espontânea, bem como os seus aspetos formais são desprendidos de regra, na medida em que não tenho um padrão definido, relativamente às dimensões. Aqui, a única matriz comum tem que ver com o formato (da folha). Praticamente todos os desenhos são expostos em tiras retangulares, salvo algumas exceções quadradas.

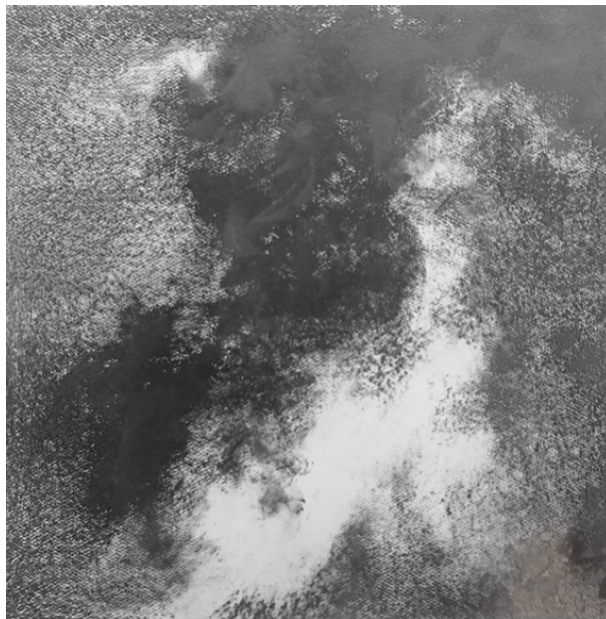


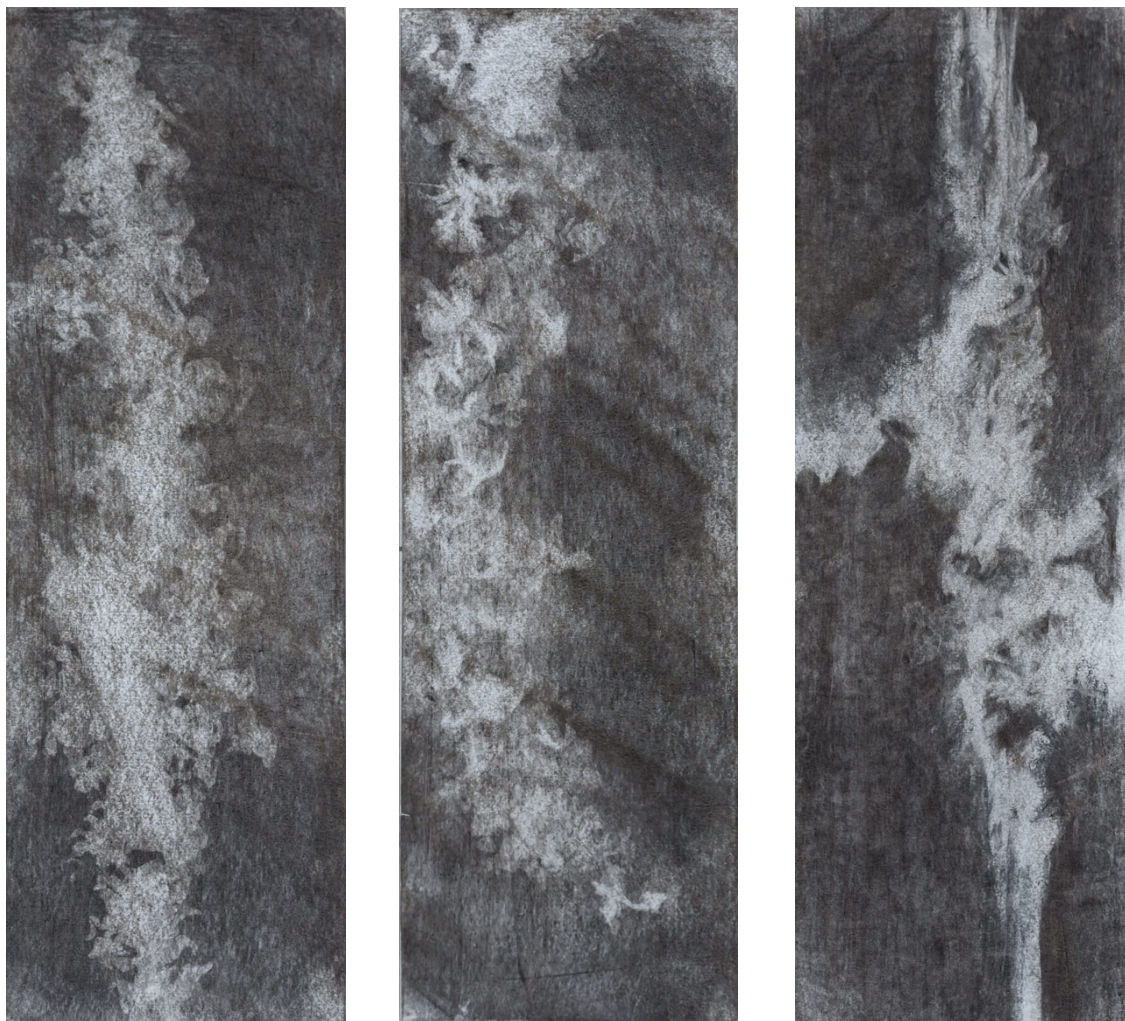
Figura 31. Margarida Gil, *Sem título*. Pasta de Grafite sobre o papel, 50 x 50 cm. 2022



Figura 32. Margarida Gil, *Sem título*. Pasta de Grafite sobre o papel, 50 x 50 cm. 2022

A verticalidade foi durante muito tempo assumida em tiras. No entanto, com o decorrer das suas criações e relacionando-as com as paisagens, quer dos desenhos de memória, quer as que involuntariamente e por força da própria composição se faziam surgir, a horizontalidade foi tomando lugar. Assim, essa orientação reforça uma ideia atmosférica e de paisagem, que, apesar de não ser o intuito primeiro da criação, pode construir-se como tal, perante quem olha. Não sendo intencional acaba por ser intuitivo e em parte devido aos primeiros desenhos. Influenciados pela paisagem, pelos locais e os seus enredos, fazem com que mesmo uma composição essencialmente de manchas, crie essa ideia.

Foi possivelmente através dos seguintes desenhos, que comecei a reconhecer uma noção atmosférica e até já de paisagem, que me levou, posteriormente a querer assumir a disposição horizontal.



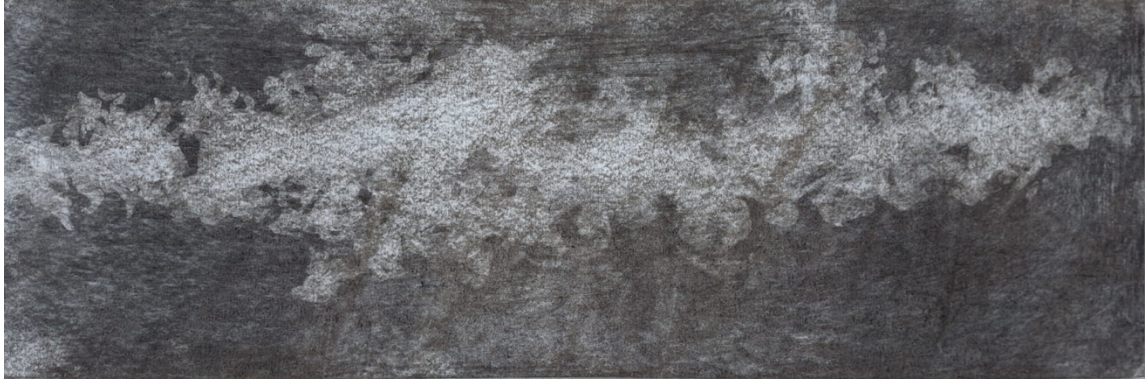


Figura 33. Margarida Gil, *Sem título*. Carvão natural sobre papel, 25 x 75 cm. 2023

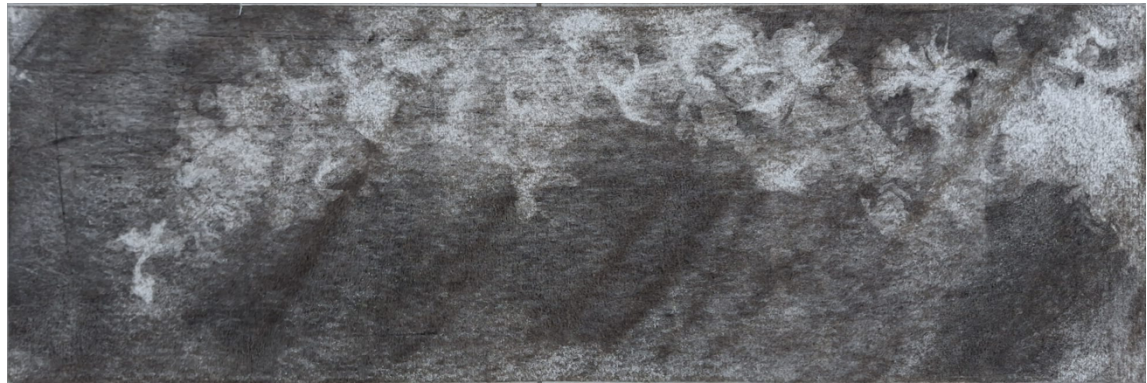


Figura 34. Margarida Gil, *Sem título*. Carvão natural sobre papel, 25 x 75 cm. 2023

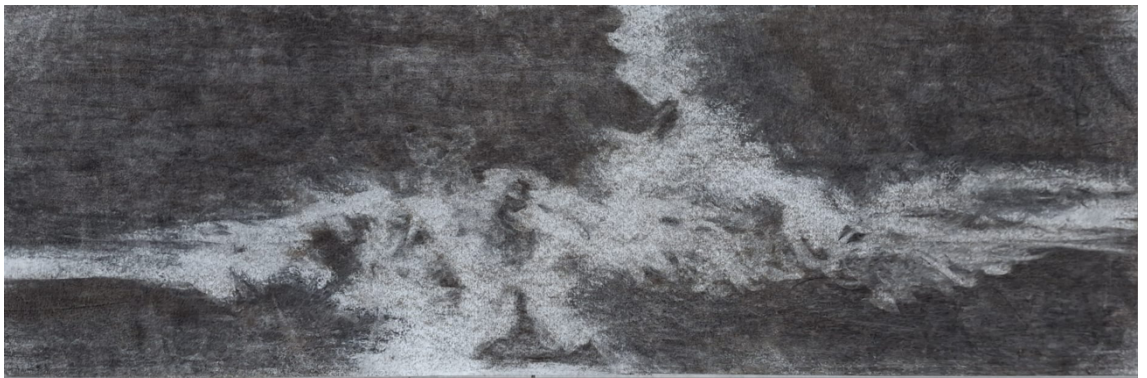


Figura 35. Margarida Gil, *Sem título*. Carvão natural sobre papel, 25 x 75 cm. 2023

A transformação do processo criativo, marcada pela transição do figurativo, para o não figurativo, ou até abstrato, poderia ser apenas o resultado de uma troca de material, ou de suporte. Ainda que, de algum modo, tenha partindo desse fator, representa acima de tudo libertação simbólica. Nos desenhos de memória, esta atua como guia, exigindo, também, um maior grau de introspeção. Nesta segunda fase, contrariamente, a liberdade de decisão, de movimento e de escolha, surge como uma resposta espontânea ao controle exigido na fase anterior. Assim, estes dois momentos de trabalho existem em equilíbrio entre o planejamento e a entrega ao que é inesperado, entre a estrutura e o acaso.

Elemento comum a ambas as fases de trabalho é a noção de percepção. Nos desenhos de memória, esta noção não será tão livre, na medida em que existe uma estrutura que lhe serve de base. Cada desenho representa um espaço, mesmo que este possa ser interpretado, de diferentes formas, por quem o vê. Nos desenhos não figurativos, essa percepção é inteiramente criada pelo observador, uma vez que não há necessariamente nem um início, nem um fim, nem nenhum elemento concreto de ligação. Esta desconstrução do olhar, - minha, - acaba por ser, na sua essência, um prolongamento da memória e da imaginação, mas, deslocado para o público.

A inspiração da obra de Mark Rothko, reforça a ideia de liberdade (de) e expressão, onde a matéria, - no meu caso, a pasta de grafite, - assume o protagonismo. E mesmo "rejeitando" a cor e a figuração, os tons, a densidade e a mancha que a grafite cria, remetem, contudo, aos desenhos de memória. Esta aparente contradição e os extremos opostos em que coloco os dois tipos de desenho, sugere que, na verdade, estes segundos desenhos sejam a reformulação dos primeiros, mas já sem as barreiras que os fizeram surgir, nomeadamente a questão da criatividade e a dificuldade de uma produção espontânea.

“A matéria torna-se assim algo radicalmente diferente da representação, e dela não temos conseqüentemente nenhuma imagem; diante dela coloca-se uma consciência vazia de imagens, [...]. Mas a verdade é que os movimentos da matéria são muito claros enquanto imagens, e que não há como buscar no movimento outra coisa além daquilo que se vê. (Bergson, 1999, p.18)

A matéria, (aqui referindo-me à própria grafite e já não à ideia de memória como matéria), é algo “radicalmente diferente da representação”, isto quer dizer que a matéria não pode ser explicada por imagens, ou conceitos. Pelo contrário, é mencionada como uma “consciência vazia de imagens”, ou seja, pode sugerir que, ao nos depararmos com a própria matéria, não conseguimos ter uma imagem direta dela, - não a conseguimos relacionar com as categorias habituais da representação, havendo até uma aproximação à noção de apresentação. No entanto, os seus movimentos, e estes enquanto imagens, são claros e temos noção deles. Não precisamos, portanto, de nenhuma explicação além do que se apresenta visível.

Anteriormente, a partir de Gaston Bachelard, referira a noção de sonho, como objetivo que descende das condições da matéria, contrapondo-o a algo fantasioso. Se essa noção se aplica aos primeiros desenhos, onde a memória se relaciona diretamente com ela, nestes segundos, talvez o olhar sonhador se faça valer a ele mesmo para a produção. Estes desenhos, ainda que apresentem algo de literal, - como a ação sobre o suporte, o gesto, a própria grafite e a saturação que dela provém, - apresentam também um campo de interpretação que escapa à objetividade, abrindo-se ao imaginário e à subjetividade. O espectador, em confronto com os desenhos, imagina consoante o seu património de experiências e memórias.

É com base nesta ideia, que formulo o último ponto da dissertação, que diz respeito, precisamente, à paisagem enquanto percepção.

## A paisagem enquanto percepção

“Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam as nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples "signos" destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. A comodidade e a rapidez da percepção têm esse preço; mas daí nascem também ilusões de toda espécie.” (Bergson, 1999, p. 30)

A percepção, como descrita por Bergson, não se trata de um registo puro da realidade, mas antes, de um processo guiado pela memória e conseqüentemente por experiências passadas e associações que dessas emergem. Esta subjetividade manifesta-se, também, na construção da paisagem, na medida em que esta nos surge enquanto experiência sensível.

A paisagem não se restringe a um cenário estático, - dela temos várias percepções, em constante transformação. O olhar não a regista apenas, também a projeta, recria e (re)interpreta. Desta forma, a paisagem torna-se um espaço aberto à imaginação. Os signos visuais, (que atuam, praticamente, como gatilhos para as associações subjetivas, - não representando, por isso, a realidade de forma exata) ativam recordações e emoções, permitindo a cada observador experimentar a paisagem de forma singular. Ainda assim, a paisagem tem, também, intrinsecamente e à parte de qualquer perspectiva pessoal, as suas próprias características, que são, por isso, independentes de quem a olha.

Poder-se-ia assumir, que, no mundo, praticamente tudo se resume a percepções. Entendemos as coisas consoante a visão que temos delas e, portanto, de acordo com a subjetividade que nos é inerente e que conseqüentemente projetamos. Também o fazemos, tendo em conta a capacidade, que nos é própria, de separar e unir os elementos de um todo, para alcançarmos a sua compreensão (quando, e se, esta for

possível). No entanto, abordada a questão da paisagem no contexto das artes plásticas, deveríamos evitar o erro de a interpretar consoante categorias próprias da literatura.

Georg Simmel, em "A Filosofia da Paisagem", critica essa tendência. Defende, que as emoções que uma paisagem desperta, não deveriam ser diretamente traduzidas por palavras, nem vistas como uma sensação separada da forma. A paisagem tem um efeito sobre nós, efeito esse que acontece na experiência e não na classificação. Simmel utiliza a definição de disposição anímica para se referir a tudo o que diz respeito à paisagem, tudo o que lhe pertence, conferindo-lhe qualidades visuais que não deveriam estar sujeitas apenas a conceitos abstratos. Não se trata somente dos sentimentos que projetamos na paisagem, mas de algo que lhe é inerente, (sendo que qualquer alteração nas suas linhas, formas, ou elementos visuais, modificaria a sua disposição anímica). A ambiguidade da natureza, leva a que a percepção estética exista consoante um processo de separação e ligação.

A obra de Michael Biberstein, influenciada pela ideia de paisagem, explora também esta dialética entre fragmentação e unificação.

Inspirado nos períodos artísticos do romantismo e pré-romantismo, procurou trazer para as suas pinturas um espaço de análise e meditação acerca da ideia de paisagem, das suas cores, texturas e sensações. Não pintava paisagens de forma, diga-se, tradicional, mas antes, procurando atmosferas e estados indefinidos entre o visível e o imaginado. Não há, nas suas pinturas, uma separação clara entre céu e terra, ou fundo e figura, - tudo parece imerso num fluxo contínuo. A percepção, aqui, oscila entre reconhecer elementos concretos e dissolve-los através de uma experiência meditativa. Relacionando, então, a sua obra com o que defende Simmel acerca da paisagem, não enquanto mero conjunto de elementos naturais, mas como uma totalidade significativa, podemos perceber que Biberstein representa essa paisagem como algo em transformação, que existe tanto dentro da pintura, como na mente do observador. Assim, no legado de Biberstein encontramos presente um pensamento modernista, trazendo dentro dele a herança do romantismo (essencialmente alemão) e a articulação entre a arte conceptual e sensível, transmitida através da criação de ambientes e paisagens especulativas. O mesmo refere, (como citado em Sardo, 2018, p.2):

“O que é importante, não é o trabalho em si mesmo, não é a pintura, mas o que acontece na nossa mente quando olhamos para qualquer coisa, quando nos colocamos numa determinada posição para fazermos o que fazemos quando olhamos para arte.”



Figura 36. Michael Biberstein. *Sem título*. Tinta acrílica sobre tela, 194,5 x 300 cm. 1995



Figura 37. Michael Biberstein. *Jumping Jack Flash*. Tinta acrílica sobre tela, 320 x 600 cm. 1998

Anteriormente teria abordado a relação visual que estabeleço entre os dois tipos de desenho que aqui apresento. Teria dito, a respeito, que se realçam uns aos outros, através da sensação que transmitem e da envolvente que lhes resulta semelhante. E resulta semelhante uma vez que a inspiração que os faz surgir é a mesma. A imagem de Sintra, onde, nos primeiros desenhos, - os de memória-, surge de forma direta, nos segundos, mantém-se presente através das suas características intrínsecas, - as de Sintra. Estas, em equilíbrio com o que nelas projeto, resultam numa referência visual e emocional que influencia a forma como olho e pratico a arte.

Assim, estes segundos desenhos que apresento, mantém neles, aquilo que mantenho em mim. Isto é, a sua atmosfera e envolvente, percebe-se relacionada com a de Sintra, mas através da visão que tenho dela. Englobando a noção da sua "disposição anímica", junto a percepção e sensação que dela retiro e que nela espelho. Este processo não é, desde logo, tido em consideração quando começo, nem tão pouco no decorrer da feitura do desenho. Este, como pude anteriormente referir, surge de uma certa serendipidade, sendo que acredito que nela estejam contidos os valores estéticos do que trago por referência. Os meus desenhos acabam por ser uma tentativa de materializar aquilo que não é traduzível por palavras.

A paisagem, sendo uma construção, em parte, subjetiva, pode, também, funcionar como um reflexo da identidade de quem a vê (como já descrito no decorrer do documento). No meu caso e voltando ao ponto de partida da construção do meu trabalho artístico, Sintra não é apenas tida como um lugar, mas como uma referência emocional e estética que se manifesta através dos desenhos, (na impossibilidade de o fazer de outra forma). Esta relação entre paisagem e identidade é interessante, uma vez que sugere que não só interpretamos os lugares à nossa maneira, como também nos podemos definir a partir deles. Sintra, portanto, molda o meu trabalho, não somente como um motivo visual, mas principalmente tornando-se uma presença constante na forma como penso e sinto a arte.

Os desenhos de memória, são, por si só, um bom exemplo de como a paisagem pode existir para além da sua representação objetiva. Já os segundos, ainda que não os

relacione, diretamente, com a memória, nunca deixam de o estar. A memória, como Bergson sugere, não se trata de um arquivo estático, mas algo que se transforma, sempre que é evocada. Nestes segundos desenhos, esta noção não será tão direta. Não evoco conscientemente imagens a representar, não deixando de as ter, inconscientemente, em mim, utilizando-as de forma intuitiva. Com isto, a ideia de que, na arte, há possibilidade da cópia do real, é dissipada, mostrando que o que é, de facto, possível, é a representação do que é, ou foi experienciado e por isso sentido.

A paisagem não é um dado fixo. Aproximar-se-á mais de um encontro entre o mundo exterior e a nossa percepção dele. A paisagem existe entre a realidade e a imaginação, entre o visível e o sentido. Talvez a mais verdadeira não seja aquela que olhamos, mas aquela que transformamos (e nos transforma), com esse processo, - o de olhar.

O olhar não se limita a ser uma recepção passiva do mundo, pelo contrário, resultará melhor num processo ativo de transformação. O olho capta a realidade, mas o que se vê não fica apenas armazenado. O que captamos é sensibilizado, é afetado pela experiência do que se observa. E essa experiência não se esgota na percepção. Ela ganha uma nova forma quando "restituída ao visível, através da mão", - do gesto do desenho. O olhar não apenas regista, mas filtra, transforma e devolve aquilo que se vê. Não posso, por isso, querer copiar mecanicamente o mundo, mas posso reinterpretá-lo através do meu modo de sentir e expressar. Não desenho o que vejo; e, provavelmente, nem mesmo o que recordo. Desenho essencialmente o que fica do impacto do que olhei.

"[...] o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão. "(Merleau-Ponty, 2009, p. 19)



Figura 38. Margarida Gil, *Sem título*. Pasta de Grafite sobre papel, 70 x 123 cm.

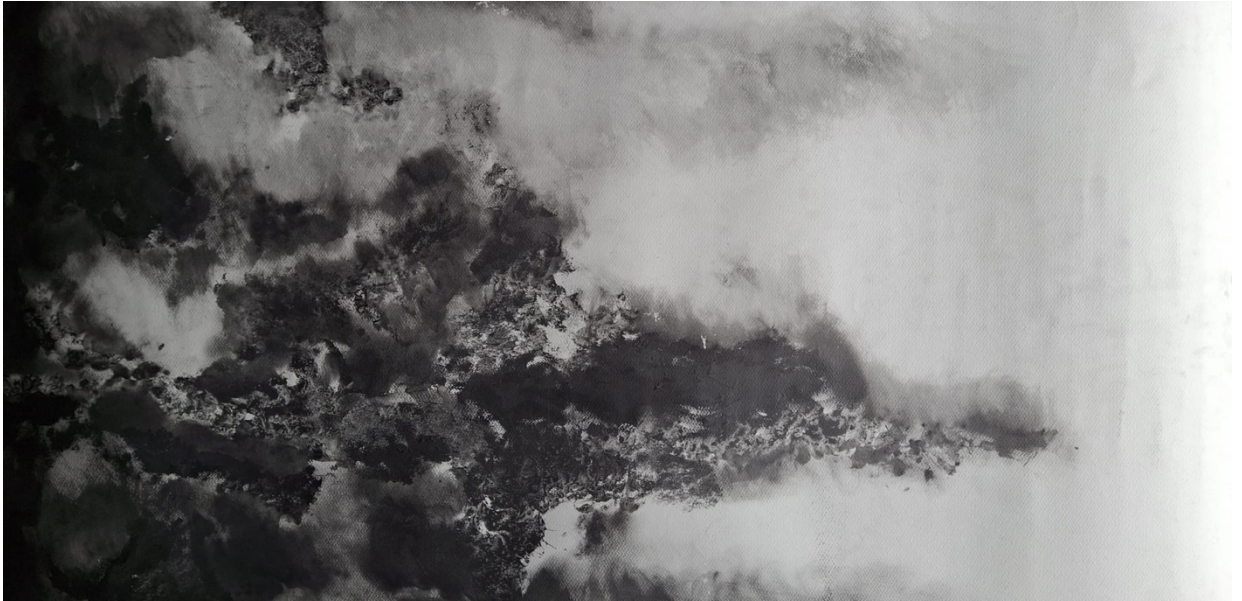


Figura 39. Margarida Gil, *Sem título*. Pasta de Grafite sobre papel, 60 x 120 cm.

## Conclusão

A arte pode ser frequentemente encarada como um território onde a expressão pessoal se manifesta de forma espontânea e intuitiva, sem que tenha uma estrutura racional subjacente. Esta percepção, ainda que válida em determinados contextos, simplifica demasiado o processo criativo, ignorando as influências, referências e mecanismos que sustentam a criação artística. Mesmo aquilo que entendemos como sendo um gesto natural, aparentemente livre de uma rede de suporte conceptual, é, inevitavelmente, moldado por experiências, memórias e aprendizagens. Não existe, portanto, a ideia de que uma criação nasça do nada, sem qualquer referência. Acredito, com isto, que a prática artística se constrói em diálogo com o que já foi visto, vivido e assimilado, de forma mais ou menos consciente.

Foi através da pesquisa para o presente trabalho de mestrado, que esta noção se tornou ciente. O processo de investigação (ainda que aprofundado consoante as características deste tipo de trabalho) permitiu-me, não só dar nome a características que identificava na minha prática artística, como, também, compreender com maior clareza os processos que a sustentam. Ao longo deste percurso, percebi que aquilo que inicialmente tinha, na minha prática artística, por natural e instintivo, era, na verdade, fundamentado por todo o tipo de referências, muitas que se me apresentam todos os dias, nas mais diversas formas, orientando, por isso, as minhas escolhas.

Esta reflexão, que me permitiu reconhecer padrões na minha forma de criar, fez-me também entender, de uma maneira mais estruturada, o que me motiva a fazer o que faço. Assim, consegui fortalecer a minha relação com o desenho, adquirindo também ferramentas para pensar de forma crítica acerca do meu trabalho, do seu processo e de tudo o que este engloba.

Inicialmente, e tratando-se de redigir um documento em contexto académico, a minha maior preocupação terá sido compreender de que forma o meu trabalho se inseria numa rede de referências, teóricas e visuais. Em confronto com esta ideia e com a

ambiguidade do que procurava, percebi que só poderia encontrar uma direção, depois de questionar acerca do que realmente me motiva a fazer o que faço.

Os desenhos de memória, - da memória de Sintra, - começaram a surgir no decorrer da minha vivência nas Caldas da Rainha. A distância geográfica, ainda que pouca, acabou por intensificar a presença desse lugar no meu imaginário, o que fez com que, sem que tivesse total consciência, a manifestasse no meu trabalho. A noção de temporalidade foi sendo, continuamente, mencionada nos meus desenhos; não por mim, mas por quem os via, destacando também um sentimento de deslocação. Deslocação, uma vez que, mesmo ao desenhar partindo da observação direta, dava a entender que o fazia evocando uma recordação (possivelmente, também pela rasura da borracha face à trama da grafite). Tendo isso em mente, experimentei, então, assumir essa deslocação e temporalidade, tornando o ato de desenhar uma forma de visitar e, ao mesmo tempo reconstruir um lugar que me é afeito.

Foi com os desenhos de memória que pude, não só desconstruir as características formais da paisagem de Sintra, como também compreender melhor de que forma elementos naturais como o frio, o vento, a nebulosidade e até a chuva, moldavam a minha percepção do espaço. Todos estes fatores contribuem para a “disposição anímica” da paisagem de Sintra. Noção que entendia, até à elaboração desta dissertação, estar presente na minha relação com o mundo, mas para a qual não teria um nome, por a considerar inerente. A influência do ambiente de Sintra pareceu-me sempre tão natural, que apenas com o aprofundamento da minha relação com ela, pude distinguir a sua imagem como parte de um conceito mais amplo. Nomear aquilo que entendia como característico, levou a que tivesse consciência de que a imagem de Sintra não seria apenas parte de um efeito subjetivo, mas também, de algo do próprio lugar. Daí a presença da sua imagem na obra de diversos artistas. Ainda que a percepção dessa possa assumir contornos diferentes perante cada olhar, ela não deixa, todavia, de ter, intrinsecamente, características que a moldam, levando a que, através da arte, se tente capturar, reinterpretar e dar forma ao que se sente ao habitá-la, experienciá-la ou recordá-la.

A memória surge quase como um recurso inconsciente no meu trabalho. Reparei, contudo, que ao desenhar com ela e a partir dela, conseguia, não só uma maior produção, como uma que me resultava íntima e sem que precisasse de nenhuma influência externa. Assim, tornei-a um método deliberado para enfrentar a sensação de ausência de criatividade, para a criação de algo espontâneo. Aqui, a memória opera, não como um mero repositório de imagens, mas como um espaço dinâmico onde a criatividade se manifesta através da reconstrução. Mas este não foi, desde logo, um conceito apreendido. Antes de conseguir compreender a memória como matéria suficiente das minhas produções, foi necessário explorar o próprio conceito de criatividade e o seu papel na criação artística, ou pelo menos, na minha.

A ideia de que a criatividade deveria surgir de forma espontânea, gerava em mim uma sensação de ausência. Ao investigar, ainda que de forma ténue, esta noção, pude desmistificá-la e perceber que a criação não tem, necessariamente, de ter uma manifestação repentina, emergindo, contrariamente, de um processo contínuo de reconstrução e reelaboração.

Ao explorar o conceito de criatividade, percebi que o que percecionava ser a sua ausência, se manifesta, não como um bloqueio definitivo, mas como um espaço a partir do qual a criação pode surgir. Assim, a memória, neste contexto, não representa somente um arquivo de imagens; surge como um campo ativo sobre o qual trabalho, de forma íntima e contínua e sem depender de nenhuma inspiração momentânea. Damásio refere que a criatividade está intrinsecamente ligada à memória e à imaginação. Sendo a manipulação de imagens mentais um fator determinante na produção artística, este processo ocorre através de um diálogo entre a experiência pessoal, o ambiente e a prática. A relação com Sintra materializa-se nessa construção. O espaço que habito e memória que dele retenho, não apenas preenchem o vazio criativo, mas também orientam a produção. Ao representar uma imagem de memória, procuro prolongá-la na (e com) a minha prática, reforçando a continuidade entre a vivência e a criação.

A criatividade, portanto, não poderá ser encarada como uma questão central na produção artística, mas sim como um elemento implícito, que se manifesta na forma como a ausência de inspiração é resinificada em matéria de trabalho. Desta forma, a

criatividade estará mais perto de ser um processo fluido do que que uma resposta imediata a uma questão que se quer resolvida. Deixando de a ver como a procura de um estado idealizado de espontaneidade, passo a fazer dela, um espaço de reconstrução. Troco, por isso, o vazio da sensação da sua ausência, pela capacidade de a transformar noutras possibilidades.

Mesmo encontrada uma possibilidade de desmobilização da noção de criatividade para a memória, surgem com esta, outras questões. Representar espaços através da memória, pressupõe que o que recordo já não corresponda fielmente à realidade objetiva, assumindo-o, ainda assim, como real. À semelhança do bloqueio que a criatividade me despertou, também a busca do real e do problema da sua impossibilidade me foram condicionantes. Mesmo tendo já assumido a memória como matéria suficiente dos meus desenhos, inquietava-me a sensação de não conseguir representar, rigorosamente, em papel, a imagem que tinha em mente. Aqui, foi importante perceber, novamente através da leitura de autores e artistas que abordaram o tema, em que medida o real se relacionava com minha prática artística.

Apesar de memória e realidade poderem ser, à partida, conceitos contraditórios, é o primeiro que dá significado ao segundo. É através da memória, que o que é apreendido como real, se torna significativo. Os testemunhos que constam no livro "Memory", foram de extrema importância para a organização desta ideia. Sobre o que apresenta Bachelard com a noção de casa de infância, retiro que a memória pode, também, resultar criativa. Já Kracauer apresenta a ideia de transparência da memória como tudo o que dela se revela significativo. É a partir daqui que percebo que o foco não seria exclusivamente o real, mas a sua (re)construção, - através da memória.

Tendo isto em mente, não queria, contudo, dar a entender que o que pretendia seria uma total alteração da imagem que recordava. Queria essencialmente libertar a rigidez da tentativa de a cumprir cabalmente, - a essa imagem. Mas queria-o, preservando a sua essência. Mantendo, para isso, uma linha condutora, que me fizesse, de alguma forma, identificar, no desenho, o espaço que pensei para ser representado. Uma vez mais, a leitura, principalmente de Simmel e a aplicação da sua teoria na obra de Friedrich, consolidaram melhor a ideia que pretendia ao abordar o real enquanto

(re)construção. Essencial ao que me propus apresentar foi também a teoria de Michel Corajoud. Para a abordagem de todos os pontos desta dissertação, foi importante perceber de que forma entendia cada um e como essa compreensão, muitas vezes fechada em mim, me condicionava, por me ser limitada. A paisagem surge de forma natural, através da formulação dos desenhos, mas essa naturalidade, esteve, também disfarçada de superficialidade, na medida em que a abordava num sentido vasto. Com a leitura de Michel Corajoud, pude perceber de que forma a paisagem ia além daquilo que entendia por ela. A compreensão da paisagem enquanto sistema dinâmico, fez com que a ideia de cenário fixo deixasse de ser fundamental, para mim. Isto permitiu-me maior liberdade na própria forma como vejo e experiencio o desenho. Com os desenhos de memória, interroguei o visível e estabeleci um vínculo com o que foi vivido, (re)construindo essa interação em imagem.

Tendo abordado e esclarecido, também em mim, os temas que sustentam a componente teórica da dissertação, pude, de forma mais livre tratar o último, que seria o culminar dos anteriores. A dissolução da forma surge como um processo inevitável no meu percurso artístico. Inicialmente, a tentativa seria representar uma imagem mental, (tendo conseguido desconstruir essa visão e a própria forma de a materializar), passando, com o próprio decorrer do trabalho, a ser, menos uma fixação de formas e mais um processo de evocação e reinvenção. Evocação porque percebo, mais uma vez, a influência de Sintra; e reinvenção porque não pretendia representá-la, mas sim partir dela para uma expressão genuína no desenho. Com esta última etapa de trabalho, quer prática, quer teórica, surge, ainda, a noção de percepção. Com a abordagem ao “Jogo das Nuvens”, de Goethe, fica, desde logo, a ideia de que o espectador é também responsável pela atribuição de forma a tudo o que não a tem, - moldando o próprio desenho. Este foi, com a produção destes desenhos, um dos pontos fundamentais a partilhar. Também aquilo que inicialmente queria que fosse visto, apenas pelo que é, - matéria sobre um suporte, - pude sustentar através da obra de Rothko, onde a cor se fez protagonista e por isso responsável pela criação de emoções no observador. Nestes segundos desenhos, mais do que expressar através dos tons de cinza e das aberturas ao branco, (mais ou menos puro), queria, essencialmente demonstrar a grafite como

suficiente para a produção. A marca da sua passagem na folha constrói a paisagem percebida.

O percurso artístico que tenho vindo a desenvolver, tem-se revelado não apenas como um aprofundamento teórico e técnico, mas também uma descoberta e reafirmação da minha própria linguagem artística. A dissolução da forma, - e dentro dela o destaque para a matéria que se fez essencial a esse processo, aliada à percepção que deixa e que molda, conseqüentemente, o próprio desenho, - surge, não apenas como um objetivo, mas como uma necessidade natural. A imagem deixa de ser uma imposição e passa a ser uma evocação (inconsciente) aberta à interpretação. Assim, este trabalho não se encerra aqui. Expande-se, pelo contrário, dando espaço a novas possibilidades, questionamentos e experiências futuras.

Ao longo do meu percurso, a prática do desenho revelou-se não apenas um meio de apresentação, mas principalmente um espaço de experimentação e descoberta. Se, inicialmente, a memória surgia como recurso inconsciente, tornou-se, com o tempo, um método deliberado, capaz de sustentar a criação, mesmo na ausência de um impulso espontâneo. A dissolução da forma, por sua vez, mostrou-se menos um resultado e mais um processo contínuo, onde a percepção e a matéria se encontram para dar lugar a novas possibilidades.

No fundo, esta dissertação não responde a questões fechadas, levantando até novas interrogações. Até que ponto a criação artística pode prescindir da intenção? Qual o papel da serendipidade e da matéria na construção da imagem? Como é que a paisagem, - real, ou evocada, - se transforma em experiência sensível, no desenho? Todas estas questões permanecem como parte do próprio processo. O que aqui desenvolvi, não se esgota num conjunto de respostas, é antes um território aberto à experimentação futura.

Hoje, entendo a criação artística, não como oposta à realidade, mas como uma expressão mais profunda. De uma forma sistêmica, poder-se-á tratar de um modelo de causalidade recíproca: o trabalho do artista altera o que este vê, pela projeção do que sente e (re)significa; também a forma como sente e (re)significa, interfere no que vê e conseqüentemente recorda, exprimindo-o na sua obra.

Retiro deste trabalho uma aprendizagem fundamental para dar seguimento à minha prática artística, esperando que o mesmo agrade tanto, como a mim me agradou fazê-lo.

## Bibliografia

### Bibliografia Referenciada

Amabile, T. [The Brainwaves Video Anthology]. (2017, julho, 19). *Creativity and Motivation*. [Vídeo]. Youtube.

[em] [https://www.youtube.com/watch?v=YRnvox6\\_o2M](https://www.youtube.com/watch?v=YRnvox6_o2M)

Bachelard, G. (1958). *A poética do espaço*. (Tradução de António da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal).

[em] <chrome-extension://efaidnbmninnibpcjpcglclefindmkaj/https://sites.usp.br/fabulacoesdafamiliabrasileira/wp-content/uploads/sites/1073/2022/08/bachelard-a-poc3a9tica-do-espaco.pdf>

Baal-Teshuva, J. (2023). *Rothko*. Colónia: Taschen GmbH.

Berger, J. ([1971] 2012, setembro, 9). *Ways of Seeing, Episode 3 (1972)*. [Vídeo]. Youtube.

[em] <https://www.youtube.com/watch?v=Z7wi8jd7aC4&t=229s>

Berger, J. (2013). *Sobre El Dibujo*. Editorial GG.

Bergson, H. (1999). *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. (2ª ed.) Tradução por Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes

Byron, L. Internet Archive. (2012, agosto, 6). *Childe Harold's Pilgrimage*.

[em] <https://archive.org/details/childeharoldspil12byro/page/52/mode/2up>

Câmara Municipal de Sintra. (s.d). *Sintra e a sua Serra*.

[em] <https://cm-sintra.pt/component/sppagebuilder/?view=page&id=71>

Câmara Municipal de Sintra. (2021, maio, 27). *No Reino das Nuvens: os Artistas e a Invenção de Sintra*.

[em] <https://cm-sintra.pt/noreinodasnuvens>

Câmara Municipal de Sintra. (2014, abril, 19). *19 de Abril de 1824: Morre Lord Byron*.

[em] [https://cm-sintra.pt/index.php?option=com\\_content&Itemid=157&catid=12&id=728&view=article](https://cm-sintra.pt/index.php?option=com_content&Itemid=157&catid=12&id=728&view=article)

Câmara Municipal de Sintra. (2014, maio, 2). *2 de Maio d 1844: Morre William Beckford*.

[em] <https://cm-sintra.pt/atualidade/cultura/2-de-maio-de-1844-morre-william-beckford>

Corajoud, M ([1982] 2013), "A Paisagem é o Lugar onde o Céu e a Terra se tocam", Adriana Veríssimo Serrão (coor.), *Filosofia da Paisagem - Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, páginas do capítulo.

Cassirer, E. (2005). *Ensaio sobre o Homem. Introdução a uma filosofia da cultura humana*, Tradução portuguesa de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes.

Damásio A. (2017). A Mente em Expansão. In L. B. Santos, & J. Quina (Eds.), *A Estranha Ordem das Coisas (1ª ed., pp 123 - 142)*. Lisboa: Temas e Debates.

Devenport, R. (2019). *William Kentridge: That which we do not remember*. The Art Gallery of South Australia.

[em] <https://www.agsa.sa.gov.au/whats-on/exhibitions/william-kentridge-which-we-do-not-remember/>

Duarte, A. E. (2006). *Desenho Romântico Português: Cinco Artistas Desenham Em Sintra, Volume I*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa.

[em] <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/8277>

Farr, I. (2012). *Memory*. London/Cambridge: White Chapel / MIT.

Fatureto, F. (2022 junho, 2). *Maria Gabriela Llansol: a escrita do corpo ou o corpo da escrita*. LETRAS IN.VERSO E RE.VERSO.

[em] <https://www.blogletras.com/2022/06/maria-gabriela-llansol-escrita-do-corpo.html>

Goethe, J. G. (2012). *O Jogo das Nuvens*. (2ª ed.). Porto: Assírio & Alvim.

Gomes, M, F. (s.d). *Byron, 4 dias em Sintra*. Alagamares, Associação Cultural.

[em] <https://www.alagamares.com/byron-4-dias-em-sintra/>

Lund, C. [Louisiana Channel]. (2014, outubro, 1). *William Kentridge Interview: How We Make Sense of The World*. [Vídeo]. Youtube.

[em] [https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmxoJ6U&t=5s&ab\\_channel=LouisianaChannel](https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmxoJ6U&t=5s&ab_channel=LouisianaChannel)

Marmeleira, J. (2021). *No Reino das Nuvens: Os Artistas e a Invenção de Sintra*. Contemporânea.

[em] <https://contemporanea.pt/edicoes/10-11-12-2021/no-reino-das-nuvens-os-artistas-e-invencao-de-sintra>

Merleau-Ponty, M. (2013). *O Olho e o Espírito*. Tradução por Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Nova Veja.

Molder, M. F., Soeiro, D., & Fonseca, N. (Eds.). (2013). *Formas, Dinamismo e Objetos de Pensamento*. In *Morfologia: Questões Sobre Linguagem e Método* (Vol. 3). Peter Lang.

Muchagato, J. (2011). O Palácio da Pena. In A. O. Martins (Ed.). *O Palácio e Parque da Pena. O Palácio da Pena. Volume II*. (p. 23 - 54). Parques de Sintra – Monte da Lua S.A

Nabinho, M. [Galeria Miguel Nabinho]. (22, março, 2014). *SEM TÍTULO - entrevista com JOÃO QUEIROZ conduzida por Miguel Nabinho. English subtitles*. [Vídeo]. Youtube.

[em] <https://www.youtube.com/watch?v=F8G5fL-DfWg&t=2123s>

Pastoreau, M. (2023). *Preto: História de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro.

Ribeiro, M. (2014). *Os Três sarcófagos etruscos da coleção de Sir Francis Cook no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa.

[em] <http://hdl.handle.net/10451/34953>

Sardo, D. (2018). Michael Biberstein: X uma retrospectiva. Lisboa: Culturgest.

[em] [https://pre2018.culturgest.pt/2018/docs/michaelbiberstein\\_jornal.pdf](https://pre2018.culturgest.pt/2018/docs/michaelbiberstein_jornal.pdf)

Taveira, R. [Rogério Taveira]. (2022, setembro, 9). *Exposição "No Reino das Nuvens: Os Artistas e a Invenção de Sintra"* [Vídeo]. Youtube.

[em] <https://www.youtube.com/watch?v=CWbhMYuRP38&t=2480s>

Wandschneider, M. (2011). *Conversa com João Queiroz* [Entrevista]. Culturgest.

[em] [https://pre2018.culturgest.pt/2010/docs/joaoqueiroz\\_jornal.pdf](https://pre2018.culturgest.pt/2010/docs/joaoqueiroz_jornal.pdf)

Wolf, N. (2023). *Friedrich*. Colónia: Taschen GmbH.

Zimmermann, P. [Fronteiras do Pensamento]. (2013, dezembro, 5). *António Damásio - Entrevista Exclusiva*. [Vídeo]. Youtube.

[em] <https://www.youtube.com/watch?v=Slj3hOMallM&t=1385s>

Zimmermann, P. [Fronteiras do Pensamento]. (2014, março, 27). *Criatividade: A Representação das Memórias*. [Vídeo]. Youtube.

[em] [https://www.youtube.com/watch?v=n\\_g5vzhKaZQ&ab\\_channel=FronteirasdoPensamento](https://www.youtube.com/watch?v=n_g5vzhKaZQ&ab_channel=FronteirasdoPensamento)

Zimmermann, P. [Fronteiras do Pensamento]. (2023, dezembro, 8). *António Damásio: Memória e Criatividade*. [Vídeo]. Youtube.

[em] [https://www.youtube.com/watch?v=vRi5RaETvYk&ab\\_channel=FronteirasdoPensamento](https://www.youtube.com/watch?v=vRi5RaETvYk&ab_channel=FronteirasdoPensamento)

## Bibliografia Consultada

- Assírio & Alvim. (s.d). Maria Gabriela Llansol, BIOGRAFIA. Assírio & Alvim.  
[em] <https://www.assirio.pt/autor/maria-gabriela-llansol/12130>
- Bell, J. (2013). Contemporary Art and the Sublime. In Llewellyn, N, & Riding, C (Eds.). *The Art of Sublime*. Tate.  
[em] <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499>
- Biblioteca Nacional de Portugal. (s.d). *Diário de William Beckford*.  
[em] [https://www.bnportugal.gov.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=409%3Adiario-de-william-beckford&catid=62%3Aedicoes&Itemid=454&lang=pt](https://www.bnportugal.gov.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=409%3Adiario-de-william-beckford&catid=62%3Aedicoes&Itemid=454&lang=pt)
- Cabezas, L. (2008). *El Dibujo Como Invencion*. Madrid: Catedra.
- Calhau, F., Castro, C, M. & Faria, N. (2000). *O Génio do Olhar. Desenho Como Disciplina 1991 – 1999*. Instituto das Artes.
- Cole, A. (2019, setembro, 12). *Explicando a mente - Criatividade*. [Vídeo]. Netflix.  
[em] <https://www.netflix.com/pt/title/81098586>
- Diana, F. P. (2015). *A Evolução Territorial da Serra de Sintra*. [Dissertação de Mestrado, Instituto Superior de Agronomia da Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa.  
[em] [A EVOLUÇÃO TERRITORIAL DA SERRA DE SINTRA](#)
- Foster, H. ([1996] 2001). *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press.
- Ives, C., & Barker E., E. (2000). *Romanticism & The Scholl of Nature*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art.
- Manson, D. [Perspective]. (2023, maio, 4). Caspar Friedrich: The Master Of Romantic Landscape Paintings. The Great Artists. Perspective. [Vídeo]. Youtube.  
[em] [https://www.youtube.com/watch?v=5IGEUY95LFM&t=1950s&ab\\_channel=Perspective](https://www.youtube.com/watch?v=5IGEUY95LFM&t=1950s&ab_channel=Perspective)
- Martins, J. (2013). *A Substância do Tempo*. Lisboa: Documenta
- Moonluz. (2017, Março). Conferência Internacional sobre Hans Christian Anderson.  
[em] <https://chatgpt.com/c/67daa554-9388-8013-83c2-548988abe667>
- Nancy, J. (2022). *O Prazer no Desenho*. Lisboa: Documenta / Fundação Carmona e Costa.
- Serrão, V. A. (2013). *Filosofia e Arquitetura da Paisagem - Intervenções*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Serrão, V. A. (2013). *Filosofia da Paisagem - Estudos*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

## Índice de Figuras.

Figura 1. João Cristino da Silva. Cinco artistas em Sintra. Óleo sobre a tela, 86,3 x 128,8 cm. 1855.....	15
Figura 2. Rui Chafes. That vision of things from the outside. Ferro, 85 x 85 x 90 cm. 2000.....	19
Figura 3. Rui Chafes. Amazingly real, and violent world. Ferro, 300 x 70 x 130 cm. 2000 .....	20
Figura 4. Rui Chafes. I want everything from you. Ferro, 375 x 140 x 140 cm. 2006.....	22
Figura 5. Pedro Cabrita Reis. Uma Nuvem Negra. 351 x 566 cm. 2021 .....	24
Figura 6. William Kentridge, Finally Memory Yields. Tinta da China em papel Phumani, feito à mão montado em tela crua, 353 x 252 cm. 2021 .....	46
Figura 7. William Kentridge. An Argument Mired in Nostalgia. Tinta da China em papel Phumani, feito à mão montado em tela crua, 318 x 282 cm. 2021.....	47
Figura 8. William Kentridge. Not Everywhere, but Anywhere. Tinta da China em papel Phumani, feito à mão montado em tela crua, 333 x 307 cm. 2021.....	47
Figura 9. Margarida Gil, Escadas das Galerias. Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2023 .....	50
Figura 10. Margarida Gil, Entrada Principal. Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2024.....	51
Figura 11. Margarida Gil, Caminhos da Serra #1. Grafite sobre papel, 27 x 21 cm. 2023.....	54
Figura 12. Margarida Gil, Caminhos da Serra #2. Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. 2023.....	55
Figura 13. Margarida Gil, Caminhos da Serra #3. Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. 2023.....	55
Figura 14. Margarida Gil, Caminhos da Serra #4. Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. 2023.....	56
Figura 15. Margarida Gil, Barragem #1. Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. 2023 .....	58
Figura 16. Margarida Gil, Barragem #2. Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2023 .....	58
Figura 17. Margarida Gil, Caminhos Subterrâneos #2. Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. 2023.....	59
Figura 18. Margarida Gil, Caminhos Subterrâneos #1. Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2023.....	60
Figura 19. Margarida Gil, Sem título. Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2025.....	61
Figura 20. Margarida Gil, Trecho de água #1. Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2025.....	62
Figura 21. Margarida Gil, Trecho de água #2. Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2025.....	63
Figura 22. Caspar David Friedrich, Chalk Cliffs on Rügen. Óleo sobre a tela, 90x70 cm. 1818 .....	72

Figura 23. Margarida Gil, Sem título. Pasta de Grafite sobre o papel, 50 x 67 cm. 2022.....	75
Figura 24. Margarida Gil, Sem título. Pasta de Grafite sobre papel, 70 x 124 cm. 2023.....	77
Figura 25. Margarida Gil, Sem título, pormenor de um desenho. Pasta de Grafite sobre papel. 2023 .....	78
Figura 26. Margarida Gil, Sem título, pormenor de um desenho. Pasta de Grafite sobre papel. 2024 .....	79
Figura 27. Margarida Gil, Sem título. Pasta de Grafite sobre papel, 25 x 105 cm. 2023.....	80
Figura 28. Mark Rothko, Sem título (Black on Gray). Acrílico sobre a tela, 175.3 cm x 235 cm. 1969/70...	83
Figura 29. Mark Rothko, Sem título (Preto sob Cinzento), Acrílico sobre a tela, 203.8 x 175.6 cm. 1969/70 .....	84
Figura 30. Margarida Gil, Sem título. Pasta de Grafite sobre papel, 35 x 100 cm. 2023.....	85
Figura 31. Margarida Gil, Sem título. Pasta de Grafite sobre o papel, 50 x 50 cm. 2022.....	86
Figura 32. Margarida Gil, Sem título. Pasta de Grafite sobre o papel, 50 x 50 cm. 2022.....	87
Figura 33. Margarida Gil, Sem título. Carvão natural sobre papel, 25 x 75 cm. 2023 .....	89
Figura 34. Margarida Gil, Sem título. Carvão natural sobre papel, 25 x 75 cm. 2023 .....	89
Figura 35. Margarida Gil, Sem título. Carvão natural sobre papel, 25 x 75 cm. 2023 .....	89
Figura 36. Michael Biberstein. Sem título. Tinta acrílica sobre tela, 194,5 x 300 cm. 1995.....	94
Figura 37. Michael Biberstein. Jumping Jack Flash. Tinta acrílica sobre tela, 320 x 600 cm. 1998.....	95
Figura 38. Margarida Gil, Sem título. Pasta de Grafite sobre papel, 70 x 123 cm.....	98
Figura 39. Margarida Gil, Sem título. Pasta de Grafite sobre papel, 60 x 120 cm.....	99

## Anexo

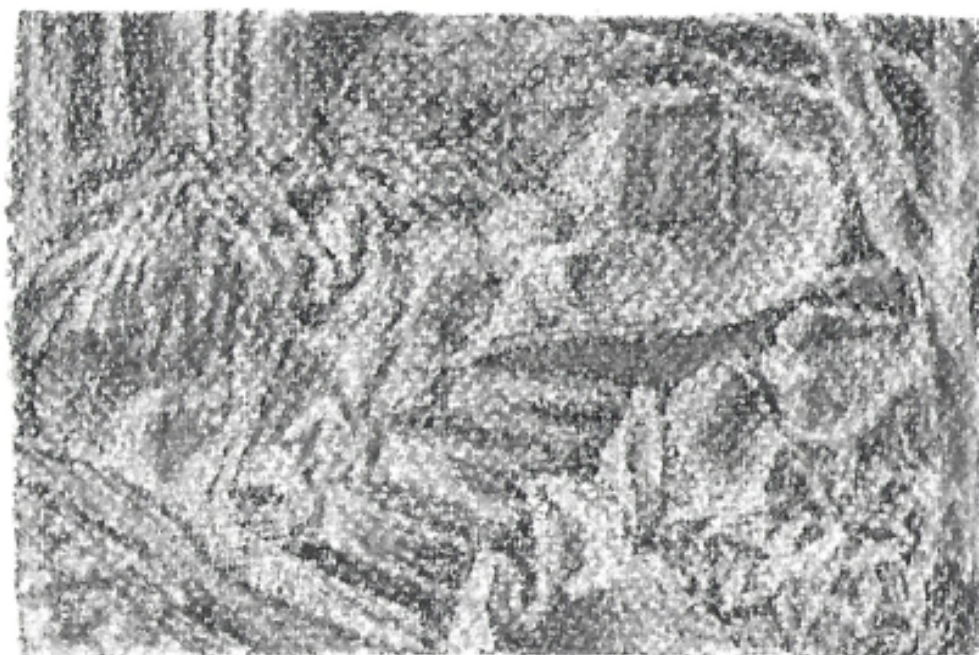


Figura 40. Margarida Gil, *Liberdade#1*. Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. 2024



Figura 41. Margarida Gil, *Liberdade#2*. Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2024



Figura 42. Margarida Gil, *Sem título*. Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. 2023



Figura 43. Margarida Gil, *Sem título*. Grafite sobre papel, 15 x 10 cm. 2023

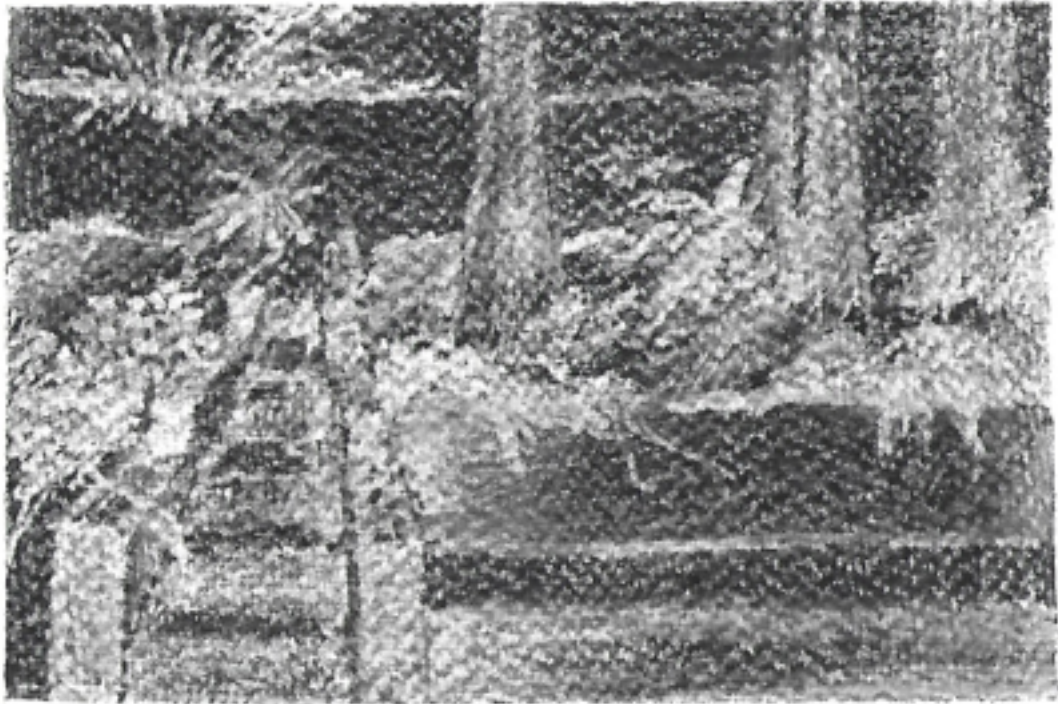


Figura 44. Margarida Gil, *Escadas do ringue*. Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. 2023

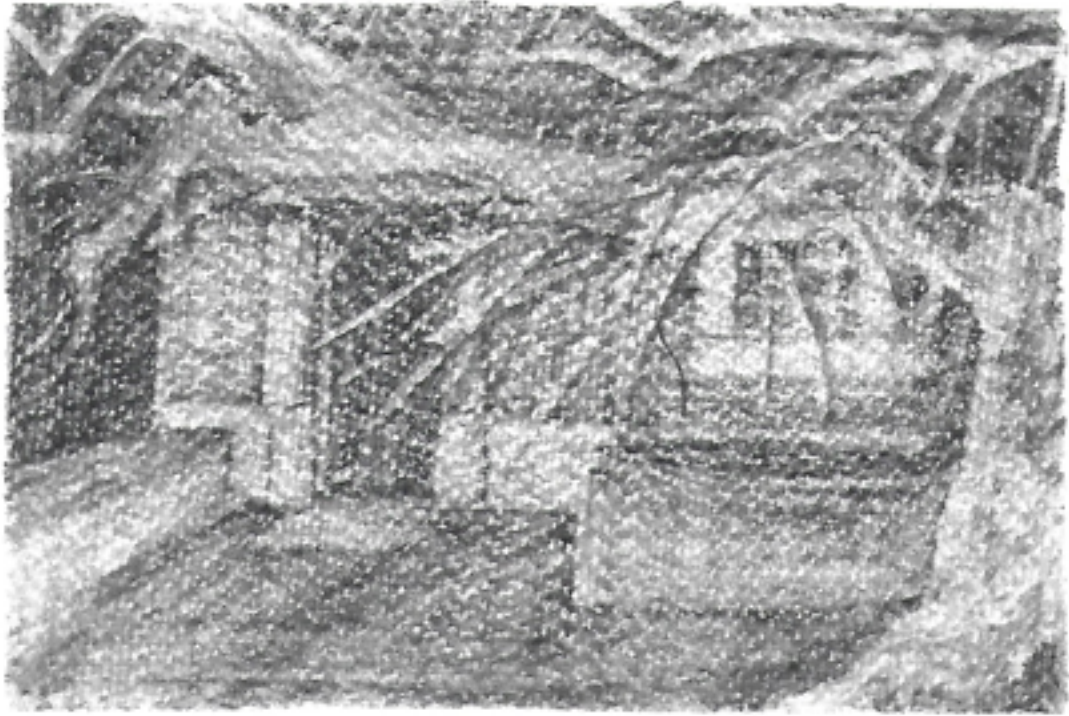


Figura 45. Margarida Gil, *Sem título*. Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. 2023

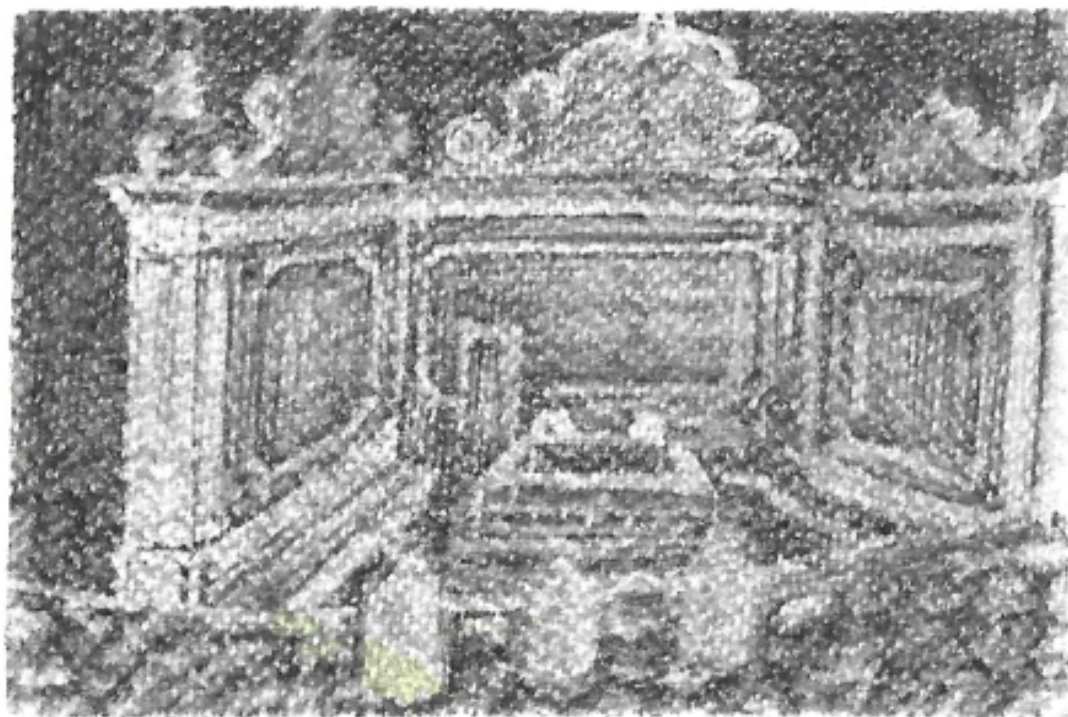


Figura 46. Margarida Gil, "saúde". Grafite sobre papel, 10 x 15 cm. 2023

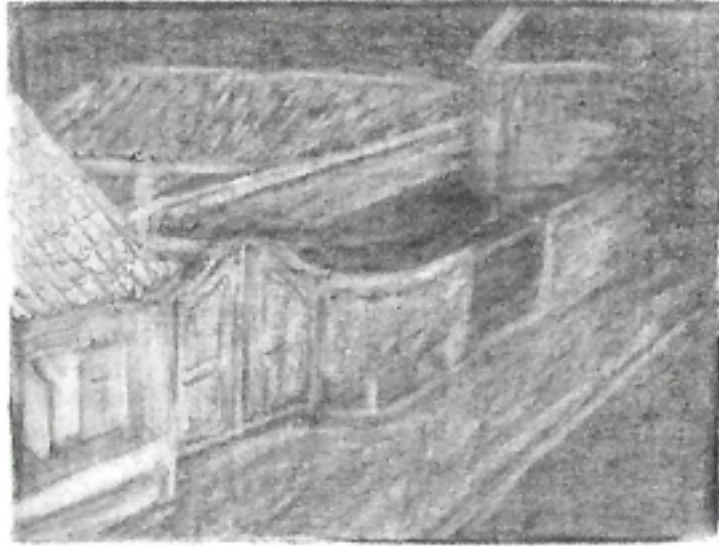


Figura 47. Margarida Gil, *Sem título*. Grafite sobre papel, 7 x 9 cm. 2023

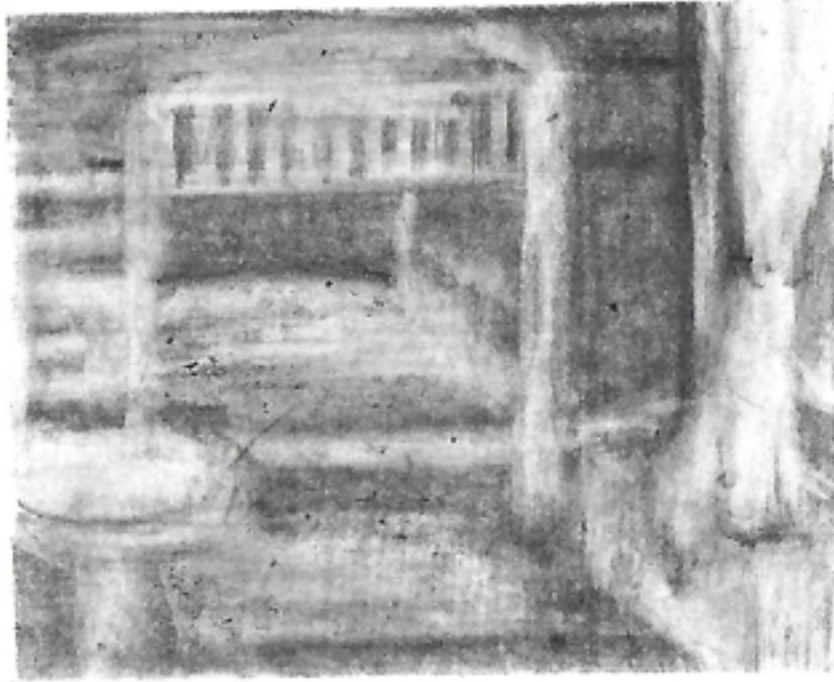


Figura 48. Margarida Gil, *Sem título*. Grafite sobre papel, 8,5 x 10 cm. 2023



Figura 49. Margarida Gil, *Sem título*. Pasta de grafite sobre papel, 124 x 124 cm. 2023

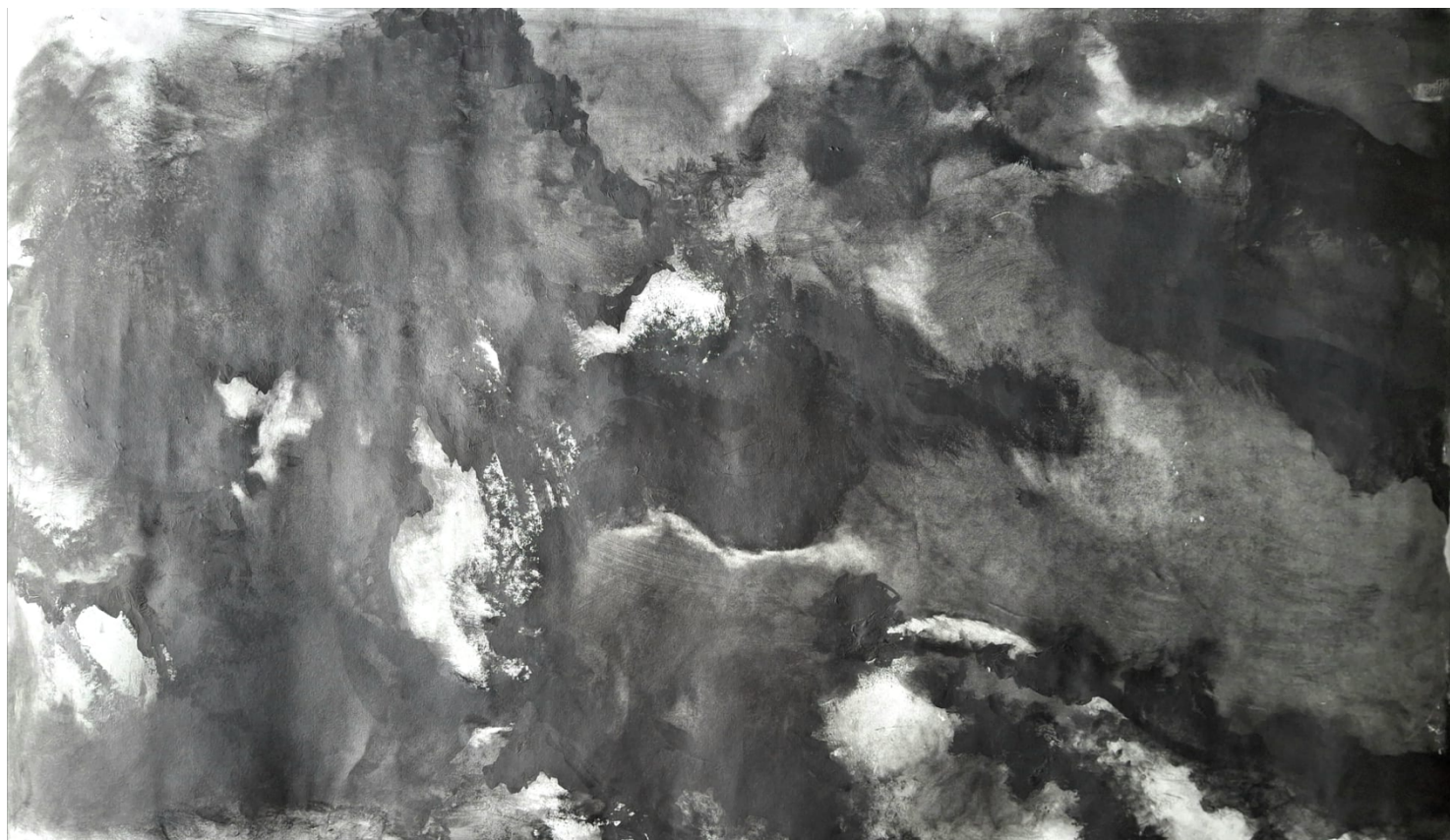


Figura 50. Margarida Gil, *Sem título*. Pasta de grafite sobre papel, 70 x 123 cm. 2023



Figura 51. Margarida Gil, *Sem título, pormenor de um desenho*. Pasta de grafite sobre papel. 2023



Figura 52. Margarida Gil, *Sem título, pormenor de um desenho*. Pasta de grafite sobre papel. 2023



Figura 53. Margarida Gil, *Sem título, pormenor de um desenho*. Pasta de grafite sobre papel. 2023



Figura 54. Margarida Gil, *Sem título, pormenor de um desenho*. Pasta de grafite sobre papel. 2023



Figura 55. Margarida Gil, *Sem título*. Pasta de grafite sobre papel, 35 x 123 cm. 2024.