

A linha e o risco

Emilia Ferreira: O que é fundador no teu trabalho? O desenho ou a cor?

Pedro Calapez: Se pensar em termos históricos, as primeiras obras são desenhos, mas desenhos que têm uma estrutura parecida com a pintura. Não são desenhos fundadores de pintura nem de outras obras, desenhos de estudo, não têm a ver com a ideia do desenho como conceito. São desenhos que saem directamente para o papel como se de uma pintura se tratasse. Portanto, nesse sentido comecei com o desenho como podia ter começado com a pintura, mas de facto o desenho faz sentido, não só pela formação inicial que tive e que tinha um grande acento no desenho, mas de facto também pelos estudos que nos anos 70 fiz com o Sá Nogueira, dos esquemas de cor da Bauhaus e dos contrastes de cor, dos exercícios, propostos pelo Johannes Itten. Digamos que o lado da cor estava latente também, não é? Há no princípio dos anos oitenta um material privilegiado, que é a grafite e portanto todos os trabalhos começavam dessa maneira. Mas por isso é preciso aclarar essa questão do que é o desenho e do que é a pintura, no sentido de que para mim eram apenas meios de poder exprimir uma ideia num papel.

Como comesas um projecto? Tens um modus operandi comum ou varia de caso para caso?

Tenho trabalhado muito por séries e naturalmente que há títulos de trabalhos que enunciam outras séries. No entanto, as transições entre séries são feitas muitas vezes por interpenetração; portanto no desenvolvimento das séries há trabalhos que enunciam as seguintes e portanto a certa altura poderia perguntar porque é que há uma que se chama "momentos" e outra que se chama "lugar", pois há semelhanças e zonas de ligação, que verdadeiramente não tipificam através do título as séries de trabalho. Mas há conjuntos de preocupações que têm a ver com a estrutura do que se está a fazer, de uma ideia que se quer estudar e pensar como é que se vai traduzir num trabalho de uma determinada maneira. Isto, de certo modo, tipifica conjuntos de coisas que faço. Nesse sentido há séries de trabalhos e se formos a ver, nos anos noventa por exemplo, há uma grande insistência em realizar trabalhos mais monocromáticos, que no entanto não são verdadeiramente monocromáticos porque há muita textura na tinta, há um desenho sulcado... Nos anos 90 esses fundos tornam-se mais coloridos, e o desenho está lá umas vezes, outras vezes desaparece; mas quase que levou cinco ou seis anos a desaparecer. Por exemplo: nas primeiras vezes que usei esses fundos mais coloridos foi à volta de 1996/97, e em 2003 ainda aparecem alguns trabalhos em que o desenho se mistura num fundo. E voltamos à questão do desenho e da pintura, que no meu

caso é muito claro, porque ou são manchas de cor muito fortes, que funcionam como fundo para um desenho ou então elas são autónomas e funcionam como pintura abstracta e em diferentes registos, quer seja de conotação mais paisagística ou arquitectónica, ou da mais pura sensualidade da cor e da expansão de condições intrínsecas às diferentes cores. De qualquer modo, o que tipifica o desenho, no meu caso, é a referência à representação – da paisagem, da arquitectura, do espaço, exterior ou interior, espaços envolventes dum figurante, eventualmente um observador. São temas que me acompanham sempre e portanto que não funcionam em oposição. Se faço desenhos com arquitecturas, a seguir posso parar para desenvolver um trabalho só em pintura, em que as cores tomam a dianteira de uma maneira muito clara e evidente. De facto, as duas situações coincidem, ou funcionam em paralelo, havendo situações em que se interpenetram e em que o espaço da cor e o da linha por vezes competem, por vezes se juntam e se contaminam.

Mas quando comesças uma série sabes o que procuras ou segues uma pista que não sabes aonde vai dar?

Realmente há uma ideia de qualquer coisa que se viu, seja uma obra de que se gostou, na História da Arte, algum pormenor, tema ou assunto que se acha que se pode vir a explorar. Há em seguida um natural desenvolvimento, por vezes com caminhos que se afastam muito desses pontos de partida. Além do computador, onde mantenho os meus bancos de memória, tenho uns cadernos em que reúno desenhos. Também recolho recortes de jornais ou outras coisas que distraidamente guardei, fotografias, enfim material para vir a trabalhar. Agora os caminhos que surgem depois são... é engraçado por exemplo que um chão seco pelo sol, que é o tema de uma das peças que vai estar na cisterna, uma obra de chão, que é o "Ground 02" (2006), provocou uma outra obra agora vertical. Surge assim uma tensão, as diferentes possibilidades sobre o que uma obra poderá vir a ser. O facto de ter considerado essa alteração fez resultar uma nova série de peças, recortes em alumínio que são colocados numa parede. Assim, já não temos aqui peças de chão mas sim uma outra coisa que partiu dessa referência. E de seguida podem desaparecer as referências a paredes, a arquitecturas, para termos outra coisa. Nesse sentido, há sempre que aproveitar as opções que acontecem no processo de trabalho e quando não se podem desenvolver nessa altura tomo nota no meu livro e lá ficam, para vir a trabalhar num qualquer futuro.

Pegando no computador – estavas a falar no banco de dados –, como é que trabalhas as imagens que te vêm de um banco de história? O Mariano Navarro fala nelas e tu há muitos

anos que as citas, por exemplo, o Giotto, o Fra Angélico ou outros, a quem "recorres" por questões de arquitetura, de espaço. A influência continua a ser a mesma? E como é com o computador?

Sim, o computador é apenas para mim um sistema prático e fácil. Por um lado, um armazém de dados, por outro, as aplicações, digamos os softwares, que o computador disponibiliza, permitem o transformar dessas imagens e o juntar de dados novos e o tal processo que, para além de arquivista/documentalista, será um processo de uso duro da tecnologia. De facto, uso diversos programas de computador para transformar e alterar as imagens que recolhi, sejam elas desenhadas por mim ou fotografadas por mim, ou feitas por outros; sejam elas da história da arte, da banda desenhada, da arquitectura, do que for... Tomo pormenores ou a totalidade, altero, transformo conforme me apetece, num trabalho com o ecrã, quero dizer, com o ecrã do computador. Há um texto em que falo sobre a questão da manipulação das imagens no computador e em que reflecto um pouco sobre essa questão da velocidade, do problema do infinitamente pequeno e do infinitamente grande, da alteração da noção de escala que se processa por se estar a trabalhar num "rectângulo de imagem" que tem a ver com um modo de percepção que se desenvolveu e transformou com o advento da televisão. A questão do ecrã é, hoje em dia, um dado que, tenho quase a certeza, alterou o nosso modo de ver o mundo no sentido visual concreto, que determinou uma nova maneira do olhar. No século XIX o enquadramento de características fotográficas impõe-se à tradicional janela de que se começou a falar no séc. XV. Por exemplo, em Degas ou Manet sente-se a experimentação de enquadramentos que denotam o conhecimento da câmara clara e da fotografia; como para muitos outros artistas é clara nessa altura a referência ao olhar/imagem fotográfica e depois ao cinema. Mesmo que alguns não tivessem experimentado fisicamente o processo fotográfico o modo de fixação do campo visual representado redefiniu o modo de olhar. E penso igualmente que a televisão o provocou, não só para quem olha, porque observa com esses referentes, como para quem faz, porque trabalha dentro dessa tecnologia.

Voltando só a pegar na questão da escala e no modo como o trabalho em computador a altera: quando depois passas o trabalho para outros suportes como é que defines a escala final?

Alguns dos trabalhos mais importantes para mim têm uma escala relativamente grande... O que é que define a escala? O que a define é a proporção humana. É o nosso tamanho que define o que é grande ou o que é pequeno. E nós, quando olhamos para um quadro a uma determinada distância, geralmente à distância da

mão, como se pudéssemos tocar, estamos perante o que é considerado o tamanho a que se poderia chamar "normal". Mas quando a postura visual ultrapassa os limites da chamada "janela" que o quadro provoca no olhar, o envolvimento do olhar passa a processar-se de uma maneira diferente. É a imagem que acaba por avançar para a "casa", a "cidade". Ou seja, a situação do espectador passa a ser diferente e a sua relação com a imagem altera-se. Esse lado do ambiente, do envolvimento do olhar, do ultrapassar dos limites do quadro tradicional em que se passa para fora, para "o lado de lá", acaba por nos confrontar de uma maneira muito mais física. O que me levou a fazer quadros ou desenhos de grandes dimensões foi a possibilidade de questionar onde é que está o fim das coisas. Quando as imagens ultrapassam o nosso olhar, como que escapando atrás da nossa cabeça, projecta-se um infinito que não dominamos e que queremos conhecer. Nesse sentido, os trabalhos que surgem neste ecrã, nesta janela do computador, são sistemas de transparências, de projecção. Sistemas que ajudam a determinar a ampliação final da imagem. No entanto, não há nada que pré-determine as grandes dimensões. Já tenho feito alguns desenhos no computador em que a sua materialização física se traduz praticamente na mesma escala do original. O computador é uma tecnologia fria. Trata-se de conjuntos de píxeis, elementos electrónicos, pontos mais ou menos luminosos, cores pré--determinadas, simulações da realidade. Os softwares são sistemas de simulação em que por exemplo ao fazer um traço a imagem resultante sugere uma pincelada em aquarela.

O paradigma daquilo que se considera arte é promovido ao ponto de podermos ser impressionistas, pontilhistas... Digamos: tudo se pode traduzir dentro de referências que caracterizam o campo da "Arte". Os softwares estão aí para fazer isso. É claro que nós podemos usar esses instrumentos para depois os transformarmos e aproveitarmos insuspeitadas potencialidades. De qualquer modo, voltando ao princípio, estamos a dialogar com um mundo virtual, não há uma física materialidade e portanto estamos no pólo oposto do que se passa quando se trabalha sobre um papel ou sobre uma superfície com pastas de tinta. Estas são situações de tal modo "tácteis" (visualmente tácteis), já que se pode mexer, sentir o relevo e as espessuras, a maneira como estas alastram ou alisam a superfície, que é imperativo transpor-me do virtual ao material, porque há um conjunto de dados, de situações diferentes, que acentuam ainda mais a interacção com o espectador.

Continuas a ir buscar influências dos mestres antigos apenas nos elementos espaciais do teu trabalho? Porque continua a não haver presenças humanas, o que é interessante porque nesse espaço não mimético que tu crias, temos, enquanto espectadores, um silêncio, uma liberdade e uma apropriação

nossa desses “lugares”, que se torna muito apelativa para quem vê.

Para mim a presença humana tem sido o espectador. E portanto encarar a questão do envolvimento, não só do olhar, mas do presenciamento da obra. Se calhar ainda não desenvolvi suficientemente isso, ainda não consegui introduzir esses fantasmas no meu trabalho, como quando nos vemos reflectidos num espaço, como naquelas obras do Pistoletto, que têm espelhos e nós estamos lá dentro dialogando com as imagens que ele cola ou com os objectos que justapõe nesses espelhos. À partida não excluo nada, quero estar aberto a todas as possibilidades e se até este momento as minhas obras não incluíram a figura foi porque me interessaram mais os dispositivos onde as figuras se movem, defrontando um espectáculo pré-determinado.

Dois aspectos que queria esclarecer. Um: por um lado, continuas a recuperar elementos cenográficos, espaciais, desses mestres, sem presença humana. Por outro, nos Mistérios, há mãos. Como é que aparecem esses elementos humanos?

Bem, o caso dos Mistérios é específico de uma encomenda. De qualquer modo já tenho representado o corpo humano, mas não tem sido objecto de trabalhos concretos. Posso usar tudo, são escolhas muito subjectivas, têm a ver com aquilo que me seduz, tem a ver com o meu gosto de passear pelas cidades, de ir olhando para a parte de cima dos prédios, de ir olhando para os meus pés, de ir olhando para o chão que vai passando por baixo dos meus passos... No contacto com o espaço envolvente da arquitectura, com o espaço da paisagem, determinam-se muitas das escolhas que faço, mas, como já disse, o campo está aberto e não excluo a representação do corpo humano, como não podia excluir, no caso dos Mistérios. Tratou-se de uma encomenda, para a nova Igreja de Fátima, a Igreja da Santíssima Trindade, e em que era obrigatório representar, nos painéis que ladeiam as portas principais, cenas que demonstrassem os vinte temas dos Mistérios do Rosário. Ora a questão aí é que por um lado eu tentei sintetizar e abstraccionar ao máximo o desenho, mantendo-se a leitura da cena, mas por outro lado que o desenho tivesse força em si e uma certa autonomia. Claro que havia que atingir um equilíbrio, porque eu não podia começar numa mão e acabar numa mancha qualquer, porque aquela mão tinha que se continuar a ver, ou o desenho de uma cabeça tinha que estar presente. Tudo dependia dos temas que era necessário representar. Mas tentei tornar a linha o mais sintética possível para que ela pudesse ter também uma leitura alternativa revelando um traço que deambula numa superfície. Acho que consegui assim um certo grau de abstracção, de transformação da realidade dos temas numa realidade paralela, uma realidade

plástica que tem a ver com os elementos do desenho em si. E portanto aquela mão que referi, que é construída pelas linhas que fazem a representação de uma mão, também é uma linha que percorre de determinada maneira uma superfície.

Como é que lidas com a encomenda?

Tenho sentimentos mistos. Quero dizer, gosto imenso do desafio mas trata-se de um outro tipo de trabalho, que me levanta sempre dificuldades de diferente géneros. Tenho respondido aos desafios que me propõem, como no caso desta igreja em Fátima ou outros trabalhos que tenho feito em projectos de arquitectura. E, fazendo um "flashback", sobre o que já foi feito nestas circunstâncias posso dizer que tenho encontrado soluções que me agradam. Há trabalhos em que os resultados surgiram mais colados aos interesses de quem encomenda, outros mais afastados, mas sempre me excitou ter de cumprir um programa definido por outros. Também fiz alguns trabalhos de cenografia onde deparei com o mesmo tipo de problemas pois se trata da concepção de espaços que resolvam um texto. Quando se pede "olha, faz-me aí o desenho de um mar", há em quem pede esse mar uma ideia mais ou menos preconcebida sobre o resultado que pretende. Resta-me tentar contribuir com algo mais do que aquilo de que se está à espera. E este "algo mais" por vezes depende das expectativas ou condicionantes de quem encomenda.

O processo criativo – seja no desenho, seja na pintura – para ti é mais mental ou mais intuitivo?

Por exemplo: na pintura, como é que escolhes as cores?

A escolha das cores é muito intuitiva, muito visual também. Pensando no que aprendi –

e há trinta ou trinta e cinco anos fazia quadradinhos com cores para estudar a sua mistura, contrastes e "dégradés" –, tanto o Rocha de Sousa como com o Sá Nogueira são referências fundamentais, pois nos exercícios que propunham obrigavam ao estudo sistemático da cor. E no entanto é preciso esquecer tudo isso para voltar a fazer de um modo natural como se esse universo de referências tivesse desaparecido. Mas ele está lá sempre presente, escondido. É inevitável que quando estou a pôr um conjunto de cores num conjunto de painéis e sendo alguns dos princípios seguidos o das associações ou dissociações entre cores, que esse esquecimento esteja presente nas opções de escolha. Por exemplo, poderei não ter um rosa shocking, mas um rosa mais quebrado, um verde-mar em vez de um verde turquesa mas as escolhas reflectem aprendizagens antigas e que estão sempre ao serviço daquilo que se está a fazer. Lembro um texto em que refiro que por vezes alinho uma paleta de cores como ponto de partida. Vou assim pintar e às vezes dizer como premissa conceptual "vou só pintar com

estas cinco cores que tenho aqui e vou fazer tudo o que conseguir fazer, mas não posso usar outras cores”; é um exercício e um desafio que põe tantos problemas como se tivesse dito que podia usar todas as cores. Trata-se de definir um horizonte que poderá proporcionar um resultado não antecipado. E há sempre a descoberta que se passa no trabalho, as opções que se tomam e em que não há premeditação ou conceptualização. Acho, aliás, que há algo intrínseco ao “fazer” que passa pelo exacto momento do “estar a fazer”. Portanto, não há nada que o substitua. Uma das situações mais interessantes para mim resulta do deslumbramento. Há uma expectativa... uma expectativa de deslumbramento. Se o trabalho não me acrescenta nada, normalmente eu vou refazê-lo até ele me trazer alguma coisa de novo, de surpreendente. E as combinações são infinitas e as situações são infinitas. Quando estou a trabalhar por vezes não consigo parar enquanto não atinjo um determinado “momento”. Depois tenho que não olhar durante um certo tempo e quando volto a olhar pode acontecer que já não está a resultar. Tenho que intervir de novo. Quando por vezes está mal, e não se sabe porquê, tem que se arriscar e experimentar por exemplo uma outra cor. Mas pode resultar pior. Mas esse pior é sempre melhor, porque quando uma coisa não está bem ela não pode ser, não pode existir.

E quando não pode ser, o que é que acontece?

Deita-se fora. E faz-se quadros cinzentos, porque entretanto as cores misturaram-se todas e ficam todas cinzentas ou castanhas. No caso do trabalho de um desenho, o quadro vai-se riscando e pode ficar todo negro; e assim um pequeno traço se transmutou de um linha negra num fundo branco num fundo completamente negro. Há situações em que não se sabe parar. Pode-se ter tido “um momento” e continuado a pintar e esse momento especial perdeu-se, não é? Não há então que lamentar, mas continuar porque todo o trabalho resulta da experiência, do contínuo trabalhar. Há uma consciência que se constrói e desenvolve com o tempo fazendo parte dum processo de aprendizagem que nunca acaba. Sempre que começo a pintar espero algo novo, mas trabalho como tendo esquecido tudo o que fiz anteriormente. As coisas não se somam umas às outras. Há situações novas, que vão acontecendo e há que entender que se “isto pode ser imenso para todos os outros, mas para mim não é”, deita-se fora, recomeça-se.

Era uma das perguntas que eu tinha: se deitas muito fora? Mas de algum modo já está respondido.

O que deito mais fora talvez seja tinta suja. Mas geralmente aproveito para repintar. Aliás acho que o Strindberg refere que os momentos melhores, os mais descomprometidos no seu acto de fazer, eram quando chegava ao fim de uma sessão de trabalho e

tinha aqueles restos de tinta todos misturados, e que ele, à vontade, colocava numa outra pintura.... Esse descomprometimento com a excelência da cor ou dos materiais dava-lhe uma grande liberdade, porque aquilo em que ele estava a experimentar era algo que, em princípio, ele já ia deitar fora, portanto servia-lhe apenas para um prazer sem compromissos. Já tenho acabado às vezes com três ou quatro litros de tinta que estão completamente sujos, aqueles cinzentos pardos ou castanhos que são resultado das cores que se vão misturando do que vai sobrando das cores e se vai juntando nuns frascos. E penso "bem, agora vou pôr isto numa superfície e espalhar só pelo prazer de espalhar". E por vezes têm surgido ideias para outros quadros, para outras pinturas. Finalmente talvez não deite muito fora; gosto de reaproveitar.

Podes falar dos desenhos em partes? O que é que pretendes com o afastar entre si desses desenhos? O que é que esse espaço de afastamento entre eles permite de novo?

Bem os desenhos grandes ou são numa folha grande ou então em várias folhas que os reconstituem pela leitura de conjunto. Já aconteceu transformar um desenho de quatro partes em oito partes. Cortei-o, aumentei as descontinuidades. Não é a mesma coisa ter um desenho em quatro ou em oito partes, porque aumenta o número de linhas quebradas e o olhar pára em cada moldura para depois continuar na seguinte. Essa fragmentação do olhar pode ser um dado adicional ao desenho que se está a fazer. No entanto o acto de recombinar, isto é, trocar a ordem das partes, é algo que explorei pouco. O que já tem acontecido é associar dois desenhos diferentes por achar que esse confronto cria uma situação nova. É o que se passa com as pinturas fragmentadas, incluindo as abstractas. Há continuidades de cor, que se reflectem em espaços diferentes dentro da mesma pintura, e os percursos do olhar são curto-circuitados na fragmentação dos elementos que constituem a pintura.

As peças como o "Ground 02", que depois passaram para as paredes, criaram uma coisa que normalmente no teu desenho e na tua pintura não surge, que é a sombra. Essa sombra, obviamente quando estás a fazer o trabalho não sabes como é que vai funcionar, porque depende da incidência da luz, etc. Como é que lidas com essa questão?

Nessa pintura expandida, digamos assim, na pintura que sai da parede, a sombra das suas partes, passou a integrá-la e os próprios suportes se transformam em elementos que completam a obra. Há uma obra recente, "Mod 02" (2007), que tem umas estruturas tubulares, que se tornam visíveis quando nos aproximamos e a sua interferência não pode ser ignorada, é mais um elemento da obra,

como uma parte adicional. E, se por um lado, comecei a afastar as peças da parede para elas terem esse aspecto de quase flutuarem, de não terem suporte, de sugerirem instabilidade e movimento, já que também se deslocavam umas relativamente a outras pela diferente distância a que estavam da parede, também a presença dos suportes criou as sombras que iniciaram novos diálogos com as cores dos painéis. Já tinha acontecido algo parecido antes, no caso dos alumínio pintados, que são estruturas com abas que formam uma espécie de aros em U, que são fixos na parede. Essas abas, as partes laterais das peças, não sendo pintadas, reflectem as superfícies próximas criando planos novos.

A simples pintura de um rectângulo pintado transformou-se pela alteração da dimensão visual das componentes estruturais do seu suporte.

E em relação aos cubos? Os cubos são muito curiosos porque a pintura está dentro, não está fora.

E qual foi a tua ideia central quando começaste a fazê-los?

O primeiro cubo – cubo... eu gosto mais de lhes chamar contentores – surgiu em 2002 (fiz quatro contentores, um em 2002 e três em 2004). Foi apresentado pela primeira vez numa galeria cujo espaço era uma montra e em que decidi que não queria revelar imediatamente aquilo que ele era; queria controlar o que se podia ver do exterior, da rua. Normalmente olha-se para uma montra e vê-se logo o que lá está apresentado. Neste caso, via-se uma caixa com um ar industrial e sentia-se a curiosidade de ver o que estaria dentro daquela caixa. Só depois de entrar no espaço da montra podia o visitante observar o seu interior. Neste caso a ideia era de enclausurar a pintura, de a pôr num espaço confinado e de obrigar o espectador a debruçar-se e a penetrar nela. E na verdade a vontade é meter a cabeça dentro do cubo para ver o que se passa lá – este contentor tem o título “Dentro” – e, como não pode ser iluminado uniformemente, quando estamos a debruçar-nos sobre ele a nossa sombra é projectada no seu interior, criando uma nova dinâmica de leitura. Foi assim que surgiram estes trabalhos a que eu chamo contentores e que têm títulos diferentes: Para além do “Dentro” (as cinco faces interiores com grandes manchas abstractas de cor), há o “Contentor de Paisagem” (uma mistura entre a paisagem urbana e a rural, fazendo a sobreposição da paisagem com a ruína, com a destruição), a “Unidade Habitacional” (quatro fachadas de prédios que são colocadas nas quatro faces com um fundo abstracto na 5ª, referindo-se o título a Le Corbusier), e por último “Terra Firme” (duas centrais petrolíferas, que se enfrentam uma à outra, uma invertida, promovendo um diálogo de instabilidade). E o tempo que gastamos a olhar estes interiores revelará que o que está por dentro de cada contentor diz respeito aos percursos do olhar.

Uma pergunta prosaica: como é que fazes esses contentores? Pintas primeiro e montas depois, imagino.

Os desenhos foram desenvolvidos em computador. Depois foram feitas maquetas à escala para ver como é que os desenhos resultavam. Em seguida foram mandados fazer os painéis que depois de pintados foram montados.

Quando é que um trabalho está terminado?

É essencial perceber que mesmo em trabalhos muito projectados, como no caso dos contentores, há momentos em que os pressupostos podem ser alterados dentro do processo do trabalho. Nesse sentido, uma obra está acabada quando achamos que as situações estão resolvidas e sobretudo quando há alguma coisa que mantém o desafio de uma proposta. Aquele objecto não nos é neutro quando nos colocamos na situação de espectador: levanta questões, dúvidas, reflexões.

Só mais uma: como é que escolhes os suportes?

Escolho os suportes de maneira variável. Por exemplo, tenho usado o alumínio porque é leve, estável, porque não empena como as madeiras. Por outro lado, o aspecto de manufactura mecânica, industrial, pré-fabricado, que eu quero que a estrutura de alguns objectos revelem, é para mim importante. Explicito assim a dualidade dum objecto que provavelmente vai estar no espaço asséptico do museu, e que é ainda visto com uma certa reverência porque é um objecto do mundo da "Arte", e ao mesmo tempo é construído com elementos comuns, banais, com elementos a que o espectador normalmente não daria importância nenhuma, porque não são nobres. Esse estatuto mantém um diálogo aberto, um constante questionamento criativo.

Entrevista gravada a 2 de Julho de 2008.