

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A experiência do lugar: a sua influência na produção  
pictórica do artista-viajante, no século XXI**

Rute Sofia Nascimento dos Santos Norte

Dissertação  
Mestrado em Pintura

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Fernando Manuel Baeta Quintas

2022

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Rute Norte, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “A experiência do lugar: a sua influência na produção pictórica do artista-viajante, no século XXI”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

Rute Norte

Lisboa, 21 de julho de 2022

## **RESUMO**

O ser humano está constantemente a ser alterado por espaços e lugares, vendo a sua identidade expandir-se e enriquecer à medida em que estes se multiplicam. Neste estudo procura-se avaliar de que maneira estar num local peculiar afeta a produção artística, ou seja, como nasce e se desenvolve a obra do artista-viajante nessa circunstância, bem como a sua forma particular de transmissão de ideias, pensamentos e sensações.

Visa-se igualmente diferenciar abordagens de alguns artistas-viajantes do século XXI. Alguns artistas-viajantes anotam ideias, estudos e esboços em diários, ou cadernos de anotações, os quais traduzem uma visão do que os rodeia e das suas emoções mais íntimas. Esses diários são possíveis referências para obras futuras e auxiliam na compreensão do processo criativo do artista. Outros artistas, porém, não efetuam registos: recorrem à observação, experiência e absorção daquilo que os rodeia, ou seja, sons, cheiros, imagens ou sensações tácteis. Seja qual for o caso, estas múltiplas expressões e transferências entre o esboço, a fotografia, a escrita, o vídeo, ou processos mentais como a memória e a absorção, promovem a criação de um instante confluyente, e a partir de um conjunto de imagens e sensações é feita a transposição para o registo plástico. Analisa-se neste estudo o surgimento e as várias possibilidades dessa transferência.

Palavras-Chave:

Artista-viajante; Processo criativo; Crónicas de viagem; Arte contemporânea.

## **ABSTRACT**

Human beings are constantly being altered by spaces and places, seeing their identity expand and enrich as these multiply. This study seeks to evaluate how being in a peculiar place affects artistic production, that is, how the work of the travelling artist is born and develops in this circumstance, as well as his particular way of transmitting ideas, thoughts and sensations.

It also aims to differentiate the approaches of some artist-travellers located in the 21st century. Some artist-travellers write ideas, studies and sketches in diaries, or notebooks of notes, which translate a vision of what surrounds them and their most intimate emotions. These diaries are possible references for future works and help to understand the artist's creative process. Other artists, however, do not register: they resort to observation, experience and absorption of what surrounds them, i.e. sounds, smells, images or tactile sensations. Whatever the case, these multiple expressions and transfers between sketching, photography, writing, video, or mental processes such as memory and absorption, promote the creation of a confluent instant, and from a set of images and sensations a transposition is made to the plastic register. In this study, the emergence and the various possibilities of this transfer are analysed.

Keywords:

Artist-Traveller; Creative process; Travel chronicles; Contemporary art.

# Índice

RESUMO .....	3
ABSTRACT .....	4
Notas prévias .....	6
1. Introdução.....	9
1.1. Motivação na escolha do tema .....	9
1.2. Objetivos.....	12
1.3. Metodologia.....	13
2. Bimedialidade: pintura e escrita .....	17
2.1. A literatura de viagens: antecedentes e estado atual.....	18
2.2. A relação entre pintura e literatura de viagens no século XXI.....	19
2.3. Hamish Fulton - materialização dos textos de caminhadas .....	20
2.4. Willy Puchner - diários de viagem .....	25
2.5. Francis Alÿs – política e poética .....	28
2.6. Considerações .....	41
3. O papel da memória na construção pictórica.....	43
3.1. Howard Hodgkin - conotações de emoção .....	43
3.2. A experiência autêntica .....	45
3.3. Considerações .....	64
4. Projeto pictórico - fantasia ou realidade? .....	66
4.1. – Aspectos técnicos .....	82
4.2. – O estranhamento .....	90
4.3. – A incerteza.....	103
4.4. – Articulação entre arte e viagem .....	109
4.5. – Sentido e significado: o destino.....	113
5. Conclusão .....	118
Bibliografia.....	121
Webgrafia .....	127
Videografia .....	131
Índice de Imagens.....	132

## **Notas prévias**

Todas as traduções presentes nesta dissertação foram feitas pela autora, inclusive a passagem do português brasileiro para o português de Portugal.

Mantiveram-se no original os títulos das obras dos vários autores.



Ergue-te, homem! Aprecia esta vilegiatura de mudar o ponto de vista como quem muda de ares, e de te veres transposto para um mundo que te distrai e te dá forças para o inevitável regresso ao cinzento do quotidiano. (Klee, 2014, p. 45).

## 1. Introdução

No presente estudo será analisado o meu projeto pictórico, como artista-viajante, bem como o de outros quatro artistas-viajantes, como abordagem introdutória ao meu próprio trabalho plástico. Numa primeira vertente serão analisados três autores que ligam a sua produção artística à narrativa escrita, e mais especificamente a crónicas de viagem: Hamish Fulton, Willy Puchner e Francis Alÿs. Numa segunda vertente será analisado o trabalho pictórico de Howard Hodgkin, o qual não deixou qualquer registo escrito associado às suas experiências de viagem, constituindo as memórias e as lembranças a força motriz do seu trabalho plástico. Para que se perceba o porquê desta escolha – destes quatro artistas – é importante dar uma breve descrição do tipo de viagem que eu realizo; e adicionalmente explicar como associa a produção pictórica à narrativa escrita.

Neste capítulo da introdução serão então abordados três pontos: a motivação, ou seja, o que me levou a escolher este tema na presente dissertação e que mais-valias poderei trazer na sua análise; os objetivos a que me proponho; e finalmente a metodologia que irei seguir.

A autoria é apresentada sob o pseudónimo artístico Runa - as primeiras sílabas de Rute Norte convertidas para o feminino.

### 1.1. Motivação na escolha do tema

Tendo viajado pelos vários continentes ao longo dos anos, e exercendo uma atividade como artista plástica – mais especificamente como pintora – fui inevitavelmente influenciada por essas mesmas viagens; e após ter verificado que existe relativamente pouca literatura relacionando as duas matérias, viagens e pintura, relação tão comum<sup>1</sup> e no entanto com tão poucos estudos relacionando ambas, decidi apresentar esta dissertação de mestrado incidindo neste tema: compreender o processo criativo do artista-viajante.

---

<sup>1</sup> Vejam-se por exemplo os casos recentes de Katherine Bernhardt, que, tendo viajado pela Guatemala, exibiu posteriormente na galeria Canada NY, em 2021, uma série de pinturas com temas ligados à sua experiência neste país, com paisagens, gentes, animais e frutas (bananas!) (Canada, 2021); ou de Marcel Dzama, que expôs igualmente em 2021, desta vez na galeria David Zwirner, uma série de trabalhos inspirados em fotografias que tirou em Marrocos, México e Fire Island, lugares por onde tinha viajado. David Zwirner (2021).

Estive no Quênia, Austrália, Amazônia, Patagônia, Gronelândia, Timor-Leste, Vietname, São Tomé e Príncipe, Índia, Egipto, Tunísia, China, Nova Iorque, Seychelles, e claro, em vários países da Europa. Em 2020 fiz as 9 ilhas dos Açores em bicicleta: 719 km de bicicleta, sozinha, em 33 dias. Em 2019 fiz São Tomé e Príncipe: 550 km de bicicleta, sozinha, 29 dias. Em 2018 fiz Timor: 831 km de bicicleta, sozinha, 26 dias. Por vezes contrato um carro de apoio para me seguir na bicicleta (foi o caso da Índia, China ou de Timor), outras vezes viajo sem apoio (foi o caso de São Tomé e Príncipe e dos Açores, por exemplo).

As viagens têm a duração média de um mês, dado ser o período de tempo disponível nas férias anuais - de acordo com a legislação laboral em Portugal.

A bicicleta é de montanha, ou seja, própria para caminhos de terra; por oposição à bicicleta de estrada, adequada apenas para alcatrão.

Viajo sozinha ou acompanhada; porém nas viagens dos últimos anos optei por viajar sozinha por ser uma experiência totalmente diferente. Comecei a perceber isso em pequenas experiências durante as viagens mais antigas, onde a solidão começou a revelar-se como potenciador de contactos mais estreitos e diretos com as populações locais, ou de simples experiências de introspeção e contemplação em paisagens ermas.

A bicicleta, por outro lado, é um meio de transporte que ainda mais facilita aqueles dois aspetos. Proporciona uma viagem mais lenta (apesar de ser possível atingir uma velocidade razoável, muito maior do que seria possível fazer numa viagem a pé, por exemplo) bem como usufruto direto e imediato das paisagens – e silencioso. Além de permitir fazer caminhos alternativos, por campos e florestas, onde um carro nem sempre pode entrar.

Adicionalmente, faço acompanhar as viagens de crónicas escritas, em que cada viagem tem em média quatrocentas páginas A4 de texto, e – à parte – duas a três mil fotos. Estas crónicas estão parcialmente publicadas no meu website ([www.rutenorte.com](http://www.rutenorte.com)). Falta publicar algumas crónicas de anos anteriores, dado que criei o website em finais de 2017. É um trabalho que tenho pendente.

Nestas crónicas faço a descrição dos episódios passados em viagem. As pinturas subsequentes, no entanto, nada têm de descritivo, e apresentarei, neste estudo, vários exemplos de ambos – pinturas e textos. Neste contexto, e como primeira demonstração

da motivação na escolha do tema, apresento uma pintura ligada a um excerto de uma crónica de Timor-Leste:



Figura 1 - Runa, *Mergulho no Triângulo de Coral*. 2020. ([Crónica 61](#) de Timor-Leste). Acrílico, óleo e pastel de óleo sobre papel, 29,7 x 42 cm. Coleção da artista.

O Triângulo de Coral cobre áreas dentro de seis países – Timor-Leste, Indonésia, Filipinas, Malásia, Ilhas Salomão e Papua Nova Guiné. Tem a forma de um triângulo porque os cientistas identificaram que estes são os limites que delineiam o epicentro da biodiversidade marinha no Planeta Terra. (...) É aqui que existe a maior diversidade de corais do mundo (...).

O mergulho durou 56 minutos, e descemos a 17,6 metros de profundidade. Fizemos cerca de 400 metros na horizontal.

Eu tenho lá palavras para descrever o que vi. Eu vi um mundo colorido, cheio de peixes coloridos. Água a 27 graus. (Norte, 2018)

Este excerto, como tantos outros que escrevi sobre as viagens, vão permitir-me construir de forma mais consistente e estruturada os trabalhos plásticos que posteriormente vou criando, alguns dos quais serão apresentados nesta dissertação.

Assim, e para concluir a questão da motivação na escolha deste tema: dado ser uma artista-viajante, pintando e viajando ao longo dos anos, creio poder dar uma contribuição

para o estudo e análise destas matérias, nomeadamente avaliar de que maneira estar num local peculiar afeta a produção pictórica do artista-viajante.

## 1.2. Objetivos

Existem algumas publicações que analisam o processo criativo dos artistas-viajantes, todavia referem-se sobretudo a figuras históricas, entre os séculos XVI e XIX, nas antigas viagens expedicionárias. Existem alguns estudos que abordam autores contemporâneos, e não apenas figuras históricas, mas noutras áreas das artes visuais, nomeadamente a instalação<sup>2</sup>. Efetivamente existem alguns estudos no século XXI relacionando a viagem com desenho e ilustração, com cinema, literatura, banda desenhada, mas não especificamente com pintura<sup>3</sup>.

Adicionalmente, encontram-se abordagens sobre artistas contemporâneos, mas raramente sobre artistas-viajantes com uma produção pictórica relacionada com a narrativa de viagem.

O presente estudo analisará, portanto, como nasce e se desenvolve a obra pictórica nessa circunstância – sob influência de uma viagem – análise que será feita através da literatura de viagens, da fotografia, do vídeo; e também de disciplinas como a antropologia social. Diferenciar-se-ão igualmente alguns artistas-viajantes do século XXI, e respetivas abordagens.

Deixo a nota de que o foco no século XXI deve-se ao facto de pretender afastar-me de um tema já muito abordado anteriormente, ou seja, atualmente existem prolíficos estudos que analisam autores do século XX e séculos anteriores. Optei por não seguir essa via, que efetivamente tornaria mais fácil este estudo pela abundante literatura existente, e decidi seguir um caminho talvez mais difícil, onde me concentro em autores vivos, ou

---

<sup>2</sup> Por exemplo, na FBAUL, veja-se o caso do nº 26 da Revista Estúdio, dedicado ao tema da arte e viagem, com o artigo de Rodolfo Silveira: “*O Presente Invisível: dimensão sensorial na instalação “Your blind passenger”, de Olafur Eliasson*”, ou o artigo, na mesma revista, “*Exposição ou instalação? os videomódulos de Tony Camargo*”, escrito por Yasmin Fabris e Ronaldo Corrêa. Ou na revista Croma, também da FBAUL, cujo nº 6 apresenta o artigo “*Anotações de um artista-viajante - considerações sobre o processo criativo de Marcelo Moscheta*”, escrito por Priscila Rampin. Existem igualmente dissertações de mestrado, como a de Neide Marcondes com a tese “*Amazônia : os novos viajantes, os artistas da madeira*”; ou de António Duarte com a tese “*Atlas Obscuro: nomadismo entre realidade e ficção*”.

<sup>3</sup> Neste caso temos, por exemplo, os artigos citados na bibliografia do presente estudo, artigos escritos por Mário Matos, como “*Perpetuum mobile – Algumas considerações sobre narrativas de viagem*” ou “*Narra-Grafias de Viagem*”.

que viveram no século XXI, mais especificamente nos últimos 22 anos. Uma viagem no século XXI consegue ser já bastante diferente de uma viagem no século XX, e oportunamente, num capítulo abaixo, detalharei este aspeto.

Após terminado este estudo, espera-se ter dado a compreender as várias possibilidades de produção pictórica dos artistas-viajantes, temáticas e simbólicas, bem como as questões existenciais da busca, fuga, pensamento, contemplação, e passagem para o registo plástico. Será apresentada igualmente uma coleção de obras pictóricas minhas relacionadas diretamente com episódios específicos de cada viagem realizada, e produzidas no decurso deste mestrado.

### **1.3. Metodologia**

Analisar algo tão íntimo e subjetivo como é a génese da obra pictórica no pensamento do artista-viajante, efetivamente não é uma tarefa fácil. Talvez por isso existam poucos estudos nesta área. As palavras do professor Mário Matos (2013), da Universidade do Minho, são bastante elucidativas: “São raros os estudos que consideram a importância dos meios visuais e, sobretudo, a profícua interação entre texto verbal e imagem pictórica subjacentes às estratégias de representação e mediação da viagem”. (p. 17).

A génese física, por outro lado, é algo mais concreto, ou seja – qual o suporte utilizado (tela, papel...), as cores, os media utilizados – com todas as questões físicas e palpáveis que se colocam ao analisar a obra criada. Mas a sua génese imaterial – o que está no cerne da ideia e do pensamento – requer indubitavelmente a utilização do método intuitivo, ou seja, perceber intuitivamente qual a força motriz da obra pictórica, com a conseqüente e inevitável carga subjetiva presente no processo de criação plástica. No livro “*A Inteligência da Complexidade*”, Edgar Morin e Jean-Louis le Moigne (1999) explicam, a propósito desta metodologia:

Existe sempre um princípio de incerteza entre a nossa mente e o universo externo. Não podemos traduzir a sua linguagem desconhecida a não ser atribuindo e adaptando a nossa linguagem a ele. (...) Trata-se, portanto, não de buscar leis ou de um novo sistema, mas de um método que possibilite ao mesmo tempo conectar e lidar com a incerteza. (pp. 86 e 219)

E analisam as formas tradicionais de conhecimento científico, com a sua “obsessão pela verificação” (p. 233) destacando, porém, que “o universo (...) é sempre mais fabuloso e incompreensível do que a razão acredita.” (idem). Conforme explicam, examinar as questões de um ponto de vista quantitativo, estatístico e organizacional, não é adequado quando se está a lidar com “sujeitos humanos, capazes de reações, de iniciativas, de inteligência, astúcia. Ao tratá-los como objetos, ignora-se isso, e mutila-se a realidade antropossocial que sempre possui uma componente subjetiva”. (p. 297).

\*

Será também utilizada a metodologia generativa, juntamente com os documentos de processo. Na metodologia generativa visa-se analisar como nasce a obra de arte: “Como é criada uma obra? Esta é a sua grande questão.” (Salles, 1992, p. 28). “As entrevistas e os depoimentos de artistas que falam dos bastidores da criação são facilmente encontrados. (...) o interesse pelo modo como as obras de arte são feitas não é novo, assim como os artistas sempre fizeram registos desse processo e, em muitos casos, preservaram-nos. (Salles, 1992, p. 22). Entre os elementos preservados encontram-se os documentos de processo, ou documentos de trabalho, constituídos por dados ou informações que auxiliam na concretização da obra de arte. O artista utiliza os mais diversos meios para armazenar informações. Podem ser registos verbais, visuais, sonoros ou mesmo mnemónicos. Gonçalves (2020) dá como exemplo objetos, fotografias, anotações ou lembranças que povoam ou circundam o espaço e o imaginário do artista (p. 20). Neste estudo mostrarei como os artistas aqui analisados – e eu própria, no meu processo de trabalho – fazemos uso destes documentos do passado.

Continuando com Salles (1992): “Ao acompanhar diferentes processos, observa-se, na intimidade da criação, um contínuo movimento tradutório (tradução intersemiótica), ou seja, passagem de uma linguagem para outra. (p. 44). Aplicando estas palavras de Salles ao meu projeto pessoal, e para melhor compreensão desde já da metodologia generativa e dos documentos de trabalho, apresento um segundo exemplo relativo ao meu projeto:



Figura 2 - Runa, *Na Floresta da Ilha do Príncipe*. 2020. ([Crónica 19](#) de São Tomé e Príncipe). Acrílico, óleo e pastel de óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista.



Figura 3 - Parque Natural Obô, São Tomé e Príncipe. Foto digital da autora, tirada durante o percurso de bicicleta pela floresta, na ilha do Príncipe. 4496 x 3000 píxeis. Arquivo da artista. Publicada na [Crónica 19](#) de São Tomé e Príncipe.

Segue um extrato do texto desta crónica 19 de São Tomé e Príncipe:

O melhor disto tudo é que vou constantemente a ouvir o restolhar de animais grandes, à minha volta. Bom, um humano não pode ser, não consegue andar neste emaranhado de floresta – teria de vir pela estrada. Eu bem que olho na direção do restolhar, entre os arbustos e as árvores, mas não vejo nada. Que animais são estes? Porcos selvagens? Cabras? Macacos? São grandes! Fazem tanto ou mais barulho do que eu. Isto não são lagartixas de dez centímetros. Quebram galhos na sua passagem e são rápidos. Mas aqui no Príncipe não há nada a temer, não há animais perigosos. Mil pequenos olhos observam-me, de certeza.

(...)

Eu hei de chegar ao fim do meu percurso! Se a floresta não se fechar completamente, eu hei de chegar lá!

Decididamente, já não passa aqui ninguém há anos. A floresta torna-se cada vez mais inóspita. O seu peso aumenta sobre mim. Cada vez é mais cerrada, mais escura, cada vez mais húmida. As melgas são vorazes. E a ferida arde-me no pé. Mas eu quero prosseguir, estou 100% decidida a prosseguir. (Norte, 2019a)

No exemplo acima são identificadas três linguagens: a textual, a fotográfica e a pictural. Sendo que as duas primeiras são descritivas, mas a pictural não. Aqui há uma representação mental e estética próprias, onde se revela a experiência interior e a imaginação.

Há portanto uma ênfase na interpretação dos dados e dos significados, ou seja, aplicar-se-á neste estudo uma pesquisa qualitativa que visa entender o porquê de certas coisas. Finalmente, será utilizada também a metodologia semiótica em arte.

## 2. Bimedialidade: pintura e escrita

A viagem é feita pelo artista, ou seja, é uma experiência imediata para si próprio. Coloca-se a questão: como pode o artista partilhar essa experiência? Como pode transmiti-la a um espetador que não a experienciou, que não teve possibilidade de vivenciá-la? De acordo com a análise de Lorenzo Giusti, e adaptando-a à pintura<sup>4</sup>, o uso de pinturas, textos e outros meios como a fotografia, só vem revelar a impossibilidade de capturar a experiência na sua dimensão sensorial e mental. Cada experiência produz no máximo algo residual, que é a parte destinada ao público (pinturas, textos, fotografias), porém, como residuais, estes meios têm a tarefa de transmitir a ideia do tempo, dos acontecimentos e das sensações. (Vargiu, 2018).

Podemos dizer que esta conjugação de meios – pintura e escrita, em particular, nas quais o presente estudo se foca - leva-nos à ideia de “multifocalização, de polissensorialismo”, em que todo um mundo subjetivo torna-se visível pelos sentidos. (Vilas-Boas, 2018, p. 89)<sup>5</sup>. Há um funcionamento de complementaridade ou de cumulação. “Não se trata pois de mudança de meio, mas sim uma bimedialidade, um entrecruzamento ou surgimento sequencial de meios”. (Outeirinho, 2010, pp. 568 e 575)<sup>6</sup>.

Neste capítulo será analisada a evolução da literatura de viagens, e em seguida a sua utilização feita por três artistas: Hamish Fulton; e Willy Puchner – os quais serão abordados de forma breve, na medida em que a pintura e a escrita (em simultâneo) não constituem o foco central do seu trabalho, apesar de existir residualmente e portanto interessar analisá-lo, e, finalmente, uma análise mais aprofundada de um terceiro artista, Francis Alÿs, o qual utiliza a pintura e a escrita de forma constante no seu trabalho.

---

<sup>4</sup> Lorenzo Giusti é crítico e atual diretor da GAMeC - Galeria d'Arte Moderna e Contemporânea, em Bergamo, Itália. A sua análise chega-nos através de Luca Vargiu num vídeo disponibilizado pelo Museu Coleção Berardo (Vargiu, 2018). Nesta análise, que pode ser vista entre os minutos 41'30'' e 43'14'', Giusti aborda, a título de exemplo, os dois meios utilizados por Hamish Fulton na revelação das suas experiências de viagens, ou seja: texto e fotografia.

<sup>5</sup> Gonçalo Vilas-Boas é professor catedrático jubilado, na área de literatura de expressão alemã na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Foi diretor e coordenador científico do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Uma das suas áreas de investigação tem sido a literatura de viagens.

<sup>6</sup> Maria de Fátima Outeirinho é professora associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e coordenadora científica do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Tem desenvolvido investigação sobretudo no domínio da literatura de viagens.

## 2.1. A literatura de viagens: antecedentes e estado atual

A literatura de viagens foi ganhando importância ao longo das décadas, e deixou gradualmente de representar um subgênero literário, como por vezes foi considerada<sup>7</sup>, até afirmar nos nossos dias a sua posição entre os vários gêneros literários. Existem hoje departamentos especializados em universidades, como é o caso do *Centre for Travel Writing Studies* da Nottingham Trent University, no Reino Unido, onde especialistas na matéria acompanham pós-graduações e doutoramentos nesta área. Tim Youngs, académico nesta universidade, poeta e professor de Inglês e de Estudos de Viagem, é autor de vários livros sobre a escrita de viagens, e descreve a questão política como um dos principais entraves à sua aceitação no meio académico: o autor considera que certa literatura de viagens era associada a determinados conceitos ideologicamente questionáveis decorrentes de uma literatura surgida em etapas de construções imperiais:

O "mito do explorador" (...) foi promovido pela difusão através da cultura do século XIX das aventuras e descobertas dos exploradores, por meio da literatura e da arte, exposições em museus, palestras públicas e shows populares, panoramas e dioramas, até brinquedos e utensílios domésticos decorativos. Essa mitologia servia fins ideológicos e geralmente funcionava para fomentar atitudes imperiais. Muitos relatos de exploração do século XIX são altamente etnocêntricos, com os povos não ocidentais quase invariavelmente posicionados num ponto inferior numa suposta hierarquia de desenvolvimento cultural. (Youngs, 2019, p. 117)

Os tempos evoluíram, porém, e nos finais do século XX surgem dois fatores determinantes para a mudança de mentalidade: em primeiro lugar dá-se a massificação do turismo, e em segundo lugar surge o fenómeno da internet, onde os novos criadores partilham imagens e textos com um vasto público ávido de experiências. Os viajantes já não são os tradicionais “exploradores ao serviço da Coroa”, mas sim viajantes de todas as áreas do saber, o cidadão comum; e com motivos intrinsecamente pessoais: médicos,

---

<sup>7</sup> Veja-se a descrição de Fernando Cristóvão: “«Por Literatura de Viagens entende-se o subgênero literário que se mantém vivo do século XV ao final do século XIX, cujos textos, de caráter compósito, entrecruzam Literatura com História e Antropologia, indo buscar à viagem real ou imaginária (por mar, terra e ar) temas, motivos e formas» (2002, p. 35). Ou a indicação de Álvaro Manuel Machado no Dicionário da Literatura Portuguesa de que a literatura de viagens era ainda um subgênero literário no século XIII, e que só viria a expandir-se - e adquirir maior profundidade – nos séculos seguintes. (Machado, 1996, p. 566).

arquitetos, professores, artistas, políticos, engenheiros, entre outras profissões, os quais organizam os seus tempos de lazer, ou mesmo de pausas sabáticas, e partem à descoberta do mundo, do outro e de si próprio. E gradualmente começa a haver uma partilha escrita dessas experiências, o que originou a expansão de subtipos de literatura de viagens, conforme descreve Percy Adams:

À semelhança do épico, da história e do romance, a literatura de viagens evoluiu ao longo dos séculos. Tal como eles, existe desde os primórdios da literatura oral e escrita. E também à sua semelhança, alguns dos seus autores foram maus, outros encantaram e informaram os seus leitores, e muitos, desde os primeiros tempos, foram populares, influentes e até brilhantes. Como acontece com outras formas de literatura, a sua quantidade e natureza têm variado devido a fatores políticos, religiosos, económicos e outros fatores sociais e humanos. E, como eles, inclui incontáveis subtipos que continuamente se aproximam, separam, unem, se sobrepõem e desafiam consistentemente uma classificação simples (Adams, 1983, p. 38)

Adicionalmente outra alteração importante marca a nova narrativa de viagem: o viajante já não apresenta descrições do espaço físico de terras e países desconhecidos – de facto já pouco é desconhecido no século XXI - mas foca-se sim nas suas experiências e impressões, bem como nas interações com o “outro”, o “estrangeiro”. Conforme Levinas, é a “exterioridade, no que implica de viagem no mundo e de relação com o próximo”, que se revela como o lugar mais fecundo para o pensamento (citado em Guerreiro, 2012, p. 293). Torna-se uma experiência íntima, subjetiva, sujeita à personalidade do viajante e que se reflete quer nos textos, quer na produção pictórica, no caso específico de um artista-viajante.

## **2.2. A relação entre pintura e literatura de viagens no século XXI**

O impulso dado pela escrita ao universo pictural - e vice-versa, ou seja, o impulso dado pela pintura ao universo literário – tem desde logo uma ligação etimologicamente marcada na palavra “grafia”, pois o termo grego *graphé* “significa tanto a escritura, a arte ou a ação de escrever, quanto o próprio documento escrito, ou o desenho, o quadro, a

pintura e o bordado. O adjetivo *graphikos*, entre outros sentidos, refere-se ao que pinta ou descreve fielmente”. (Arbex, 2006, p. 218). Nesta interação entre a pintura e a escrita, consideradas artes irmãs – artes da “*graphé*” (Louvel, 2006, p. 191), deparamo-nos com o que Ulrich Weisstein chama de “mútua iluminação das artes”. Weisstein especifica que “a percepção [da] separação das artes é artificial tanto na vida quanto na erudição”. (Weisstein, 1973, p. 151). Na presente dissertação veremos como o universo da pintura ganha vida interpretativa, ganha realidade, ao ser movido pelo universo literário. Conforme Roland Barthes analisa, passa a haver um texto que comenta a imagem, ou seja, “insufla nela” um ou vários significados secundários; passa a haver uma palavra que racionaliza a imagem, que lhe acrescenta peso, que lhe atribui uma cultura, uma moral, uma imaginação. (Barthes, 1986, pp. 21 e 22). É como dar uma pincelada com palavras, usando a expressão de Liliane Louvel. (Louvel, 2006, p. 202).

Analisemos a forma como Hamish Fulton, Willy Puchner e Francis Alÿs o fazem, na sua forma particular de transmitir experiências e sensações – frequentemente inefáveis.

### **2.3. Hamish Fulton - materialização dos textos de caminhadas**

Hamish Fulton (n. 1946, Inglaterra) tem sido rotulado como escultor, fotógrafo, artista conceptual e *land artist*. Fulton, no entanto, caracteriza-se como um “*walking artist*”, tendo ganhado destaque no final dos anos 1960 como um dos vários artistas - incluindo Richard Long e Gilbert & George - que exploravam novas formas de *land art* e escultura. Uma característica central da sua prática é o envolvimento físico direto com a paisagem. Enquanto estudante no St. Martin's College of Art em Londres (1966-68) e durante as suas viagens em Dakota do Sul e Montana, em 1969, sentiu-se encorajado a pensar que a arte poderia ser 'o modo de ver a vida', e não necessariamente a produção de objetos. Começou a fazer caminhadas curtas, e depois a fazer trabalhos fotográficos sobre a experiência de caminhar. (Tate, 2002). Fulton recorre maioritariamente ao registo fotográfico e à ilustração, porém contém uma parte escrita essencial ao desenvolvimento do presente estudo.

Este artista realiza obras exclusivamente baseadas na experiência de caminhadas pelo mundo, e atente-se na sua forma particular de narrar essas experiências:



Figura 4 - Hamish Fulton, *An Object cannot Compete with an Experience*. 1999-2000. Imagem retirada de Center for Contemporary Art Kitakyushu, 2000.

Hamish Fulton fez sete caminhadas de um dia em Hikosan, uma colina sagrada em Kyushu, no Japão. Para a sua exposição numa galeria japonesa, apresentou um texto de parede resultante dessa experiência. Ou seja, a imagem exposta contém a narrativa. Veja-se outro exemplo de tradução acessível, de uma outra experiência de Fulton, desta vez em Portugal:



Figura 5 - Hamish Fulton, *Touching Boulders by Hand*. 1994. Museu Coleção Berardo, CCB. Fotografia digital, 4032 x 3024 píxeis, 2022. Arquivo da artista.

O texto contido nesta imagem é o seguinte:

Touching Boulders by Hand

Frozen Ground No Paths No Talking

Seven days walking seven nights camping Serra da Estrela Portugal January 1994<sup>8</sup>

Trata-se de um texto corrido, sem pontuação, no original todo em maiúsculas, que acompanha uma fotografia, e que nos dá uma visão imediata do que foi esta caminhada - esta deslocação.

Já Michel de Certeau<sup>9</sup>, na sua obra, trata a linha criada pela formação das letras precisamente como semelhante às deslocações:

Uma série de operações articuladas (gestuais e mentais) – literalmente é isto, escrever, – vai traçando na página as trajetórias que desenham palavras, frases, e enfim, um sistema. Noutras palavras, na página em branco, uma prática itinerante, progressiva e regulamentada – uma caminhada – compõe um artefacto de um outro “mundo”, agora não recebido, mas fabricado. (de Certeau, 1994, p. 225)

Fulton manifesta-se artisticamente através de um tipo de narrativa na qual “o olho e a mão são solicitados” (Louvel, 2006, p. 191), ou seja, estamos na presença de traço e de imagem, com o objetivo de efetuar uma descrição pictural. Entenda-se aqui a palavra “pictural” no sentido amplo de “imagem”, tal como Liliane Louvel a usa: “(...) consideramos o mesmo que os anglo-saxões denominam como *pictorial*. Sabe-se que o francês aplica “*pictural*” à matéria, mais do que à forma, enquanto o inglês estende *picture* à imagem, à pintura, à fotografia. Optamos pelo sentido amplo e polissémico.” (Louvel, 2006, p. 191). Houve uma trajetória na caminhada realizada pelo artista, na Serra da Estrela, algo semelhante a uma trajetória no texto de Fulton.

---

<sup>8</sup> Tradução da autora:

“Tocando rochedos com a mão

Solo Congelado Sem Caminhos Sem Conversa

Sete dias caminhando sete noites acampando Serra da Estrela Portugal Janeiro 1994”.

<sup>9</sup> Michel de Certeau (1925-1986) foi diretor de estudos na Escola de Estudos Superiores em Ciências Sociais, em Paris, e professor visitante de Francês e Literatura Comparada na Universidade da Califórnia, San Diego. Como historiador religioso e crítico cultural francês, é especialmente conhecido pela sua crítica à historiografia e pelas análises das práticas da vida quotidiana (particularmente na sua dimensão espacial) nos seus livros: *L'Invention du quotidien 1. arts de faire*, e *L'Invention du quotidien 2. habiter, cuisiner*. (Ambos de 1980). (Oxford Reference, s.d.).

No livro aqui citado, na presente dissertação, (em português: *A invenção do quotidiano: 1. Artes de fazer*), Certeau analisa o uso que é feito das representações sociais e dos modos de comportamento social pelos indivíduos e grupos, nomeadamente a linguagem.

Para melhor compreensão da obra de Hamish Fulton, vejamos as palavras do próprio autor:

Eu faço caminhadas

e,

materializo os meus textos de caminhadas.

Esta é a ação.

Noutras palavras, se eu não fizer uma caminhada

Não consigo materializar um texto de caminhada.

A minha contribuição para a arte contemporânea é simplesmente “A Caminhada”.

(...)

Isso significa que sem uma caminhada não pode haver resultados materiais.

O peso do material (coisas)

pode variar do peso de uma página de papel num pequeno bloco de notas

a cerca de 6 ou 7 quilos de uma foto emoldurada com um texto.

Galerie Thomas Schulte (2021)



Figura 6 - Apresentação de Hamish Fulton. Imagem retirada de Center for Contemporary Art Kitakyushu, Japão, 2000.



Figura 7 - Exposição de Hamish Fulton. Imagem retirada de Galeria Thomas Schulte, Berlim, 2021.

Este artista entende o ato de caminhar como uma forma de arte, como maneira de conhecer-se a si mesmo e como uma forma de relacionar-se com o mundo. Noutro texto seu, Hamish Fulton coloca-nos a questão:

Pergunta: É, “a caminhada” – realmente – a arte?

Resposta: “A caminhada” – pode ser pensada como uma “forma de arte”

Mas, contrariamente a “um objeto de arte”  
Uma caminhada não pode ser vendida.

As minhas obras de arte equivalem a controlo  
As minhas caminhadas equivalem a liberdade.

É um facto, não uma opinião –  
Que este rio é rápido, profundo e frio.  
(Center for Contemporary Art Kitakyushu, 2000).

De acordo com uma análise feita no Museu Coleção Berardo (Vargiu, 2018) - onde estão expostas algumas obras de Fulton - e análise essa que foi disponibilizada no YouTube, Joseph Kosuth foi um dos críticos deste artista – “(...) pela presunção de que nos deva interessar a sua experiência pessoal”. Ao que Fulton respondeu:

“Se um escalador escrevesse um relato pessoal de uma escalada a solo, a mesma consideração seria válida; poderia dizer-se também – “Porquê fazer uma escalada?” A minha maneira de sentir é que eu gostaria de encorajar a criatividade, não condenar as escolhas pessoais de outros artistas. Eu sei do que eu gosto.”  
(Vargiu, 2018)

Luca Vargiu continua a analisar, neste vídeo, a resposta de Fulton, destacando o papel da narração da experiência:

Portanto o senso da arte de Fulton não consiste no conto de uma experiência pessoal, tendo em conta que, se fosse esse o caso, não seria considerado errado pelo próprio Fulton; em vez disso, a investigação de Fulton baseia-se sobre uma essência dupla (...): de um lado, um hino ao “vaguear” como forma de conhecimento de si mesmo e do mundo. Por outro lado é também uma reflexão sobre a arte através de uma análise da complexa relação entre experiência e narração. Podemos pensar que a arte é sempre uma forma de relação entre experiência e comunicação - a narração dessa experiência. Por isso o senso de Fulton é de fazer uma arte que no momento em que é feita, é também uma reflexão

sobre as condições de possibilidade do seu próprio fazer-se, e da sua maneira de ser comunicada, de ser narrada. (Vargiu, 2018)

Este artista apresenta assim um modo muito próprio de revelar as suas experiências de viagem – viagens essas que são feitas, por seu turno, de um modo também muito específico: caminhadas a pé na natureza. Conjugando imagem e escrita, Fulton coloca em questão o modo de fazer arte e o modo que esta tem de comunicar uma experiência. No capítulo seguinte veremos outro artista – Willy Puchner – o qual utiliza igualmente o texto em conjugação com a pintura, como modo de transmissão da sua experiência de viagens.

#### **2.4. Willy Puchner - diários de viagem**

O artista Willy Puchner (n. 1952, Áustria) estudou no Instituto Superior Federal de Ensino e Pesquisa Gráfica, em Viena, uma escola de fotografia e arte, onde posteriormente deu aulas de fotografia. Publicou vários livros; realizou várias exposições, nomeadamente no Museu de Arte Moderna, em Viena; publicou em revistas, e conduz workshops e palestras. Desde 1978 é fotógrafo *freelancer*. (Puchner, s.d. website oficial). Puchner recorre maioritariamente ao registo fotográfico e à ilustração, à semelhança de Hamish Fulton, porém – e também à semelhança de Hamish Fulton - contém uma parte escrita essencial ao desenvolvimento do presente estudo.

Um dos seus livros publicados, em 2006, intitula-se “*Illustriertes Fernweh*” (o qual existe apenas em versão alemã, e significa algo como “*Saudades do Longe Ilustradas*”, de acordo com a tradução do professor Mário Matos, 2013, p. 8); livro esse que inclui diários de viagens e representações pictóricas, incluindo de Portugal:



Figuras 8 e 9 - Willy Puchner, *Illustriertes Fernweh*. 2006. Imagens retiradas do website oficial de Willy Puchner, (s.d.).

Aproveitando este exemplo, no qual a bimedialidade entre escrita e pintura se encontra presente uma vez mais, no trabalho de um autor, e continuando a analisá-la (a bimedialidade), Susana Cabete<sup>10</sup> descreve a propósito disto:

Viagem e escrita tornaram-se (...) dois processos indissociáveis e que se encontram em constante dialética; o viajante converte-se frequentemente em escritor e, não raramente, o escritor viaja para escrever, sendo a viagem uma consequência e uma causa do processo de escrita ou, em alguns casos, ela é identificada com o próprio ato de escrita (e sem sentido duplo, porque identificada com o ato de leitura que lhe é correlativo). (Cabete, 2010, p. 117)

Da mera descrição do espaço físico e cultural de determinado local, o artista-viajante passa a dedicar uma maior atenção à sua própria relação com esse espaço, atribuindo uma maior valorização às suas opiniões e interpretações pessoais decorrentes da experiência. Esta experiência – bem como o modo individual de encarar a própria vida, é decisiva quer na produção pictórica, quer no tipo de relato que deriva dessa prática de viajar. A

<sup>10</sup> Susana Cabete é Investigadora no CIEC (Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos), e na sua tese de doutoramento (aqui citada) - “A narrativa de viagem em Portugal no século XIX : alteridade e identidade nacional” - centra-se no estudo da narrativa de viagem em Portugal no século XIX, do ponto de vista da formação de imagens do estrangeiro.

descrição física dos locais encontrados numa viagem, em pleno século XXI, torna-se desinteressante, como descreve Gonçalo Vilas-Boas:

Não há muitas coisas novas que possam ser ditas para informar o leitor sobre outro país, a sua paisagem, a sua geografia, história e arqueologia. Os textos de viagens tendem a repetir as informações, por vezes até à exaustão, concentrando-se em alguns estereótipos. (Vilas-Boas, 2008, p. 88)

A elaboração pictórica e conseqüente personalização dos textos, que passam a conter um caráter mais íntimo, baseados em sensações e visões pessoais, e que efetivamente tanto podem passar-se na Europa, como em África, Ásia, ou outro continente – ou seja, o leitor torna-se frequentemente alheio à localização do “outro”, como veremos num exemplo abaixo, do artista plástico Francis Alÿs - vêm transformar o tradicional relato de viagens em algo totalmente novo no século XXI. Utilizando as palavras de Susana Cabete:

[Passa a haver] “uma mise-en-scène do real em função da representação de um imaginário (do sujeito enunciador, mas também dos leitores [e espetadores] sucessivos da obra). (Cabete 2010, p. 133)

Efetivamente o espaço que rodeia o “artista-narrador-viajante” tem – e sempre teve - várias interpretações possíveis. Esta apreensão do espaço continua “mediatizada pelas representações imaginárias do grupo ou da sociedade a que pertencem” (Coutinho, 2000, p. 96)<sup>11</sup>, mas atualmente com um caráter mais pessoal e introspetivo. Passou a haver uma indiferenciação, uma certa perda do sentido geográfico. Ou seja, uma criança latino-americana pode ser uma criança norte-americana, e é isso mesmo que artistas-viajantes como Francis Alÿs fazem por demonstrar, como será analisado no capítulo seguinte.

---

<sup>11</sup> Ana Paula Coutinho é professora associada do Departamento de Estudos Portugueses e Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dedicou-se à literatura contemporânea numa perspectiva comparatista, tendo nos últimos anos desenvolvido particular investigação no domínio das interculturalidades e das representações literárias e artísticas das migrações e do exílio. (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (s.d.). Na obra aqui citada – “Imagologia literária: contornos históricos e princípios metodológicos” – Coutinho analisa como aquilo a que chamamos de identidade literária acaba sempre por revelar uma dimensão estrangeira, que é uma das manifestações do Outro. (Coutinho, 2000, p. 93). Citando ainda a página 93: “Note-se, a propósito, que em algumas das línguas europeias mediterrânicas, esta realidade de uma alteridade constituinte ou de um ser intrinsecamente heterogéneo encontra-se, desde logo, anunciada e sintetizada em sintagmas nominais como *noi altri* (italiano), *nous autres* (francês) ou *nosotros* (espanhol)”.

## 2.5. Francis Alÿs – política e poética

Foquemo-nos em Francis Alÿs (n. 1959, Bélgica) e na relação entre a representação escrita e pictórica em algumas das suas obras.

Originário da Bélgica, o flamengo Alÿs mudou-se para o México em 1986 como arquiteto com um contrato de três anos e acabou por ficar. Foi na Cidade do México que Alÿs iniciou o seu percurso artístico, principalmente como uma forma de navegar e compreender a sua nova casa, o seu povo e a sua própria condição de estrangeiro. A sua prática passou a incluir ações públicas, vídeo, pintura, textos, instalação e desenho, usados para articular as bifurcações e limites impostos pela política e pela cultura à sociedade. (Artspace Editors, 2018). Desde 1999, durante as suas muitas viagens, a câmara de Alÿs captura crianças a brincar em espaços públicos. Observar, investigar e documentar o comportamento humano na vida urbana é uma constante no seu trabalho. Os filmes de Alÿs registam tanto o poder da tradição cultural quanto as atitudes descontraídas, livres e autónomas das crianças, mesmo nas situações mais conflituosas. As brincadeiras infantis desempenham um papel importante nessas explorações e ganharam uma posição central na sua prática: Alÿs usa a sua câmara como forma de tentar entender a cultura e os padrões pelos quais as pessoas vivem. (David Zwirner, 2022).



Figura 10 - "*I Am Too Tall, Too Pale, and Too Gringo*": Francis Alÿs on Being a Belgian Artist in Mexico City". Imagem retirada de Artspace (2018).

Podemos identificar em Alÿs uma série de projetos em que política e poética se cruzam – obras relacionadas com o dia-a-dia na megalópole da Cidade do México; com a economia e modernização na América Latina; com circuitos de viagens do mundo da arte; e com as

fronteiras internacionais. As obras individuais de Francis Alÿs tomam diferentes formas materiais e podem ser mostradas de diferentes modos. Muitas obras consistem em ações e respetiva documentação em vídeo. (Godfrey, Biesenbach, & Greenberg, 2010, p. 16). São frequentemente acompanhadas por pinturas, texto, fotografia ou material gráfico. Muitos dos trabalhos foram também disseminados como postais. (Godfrey et al., 2010, p. 44). Efetivamente, um dos seus primeiros trabalhos envolvendo descrições textuais das suas viagens e experiências, foram os postais:

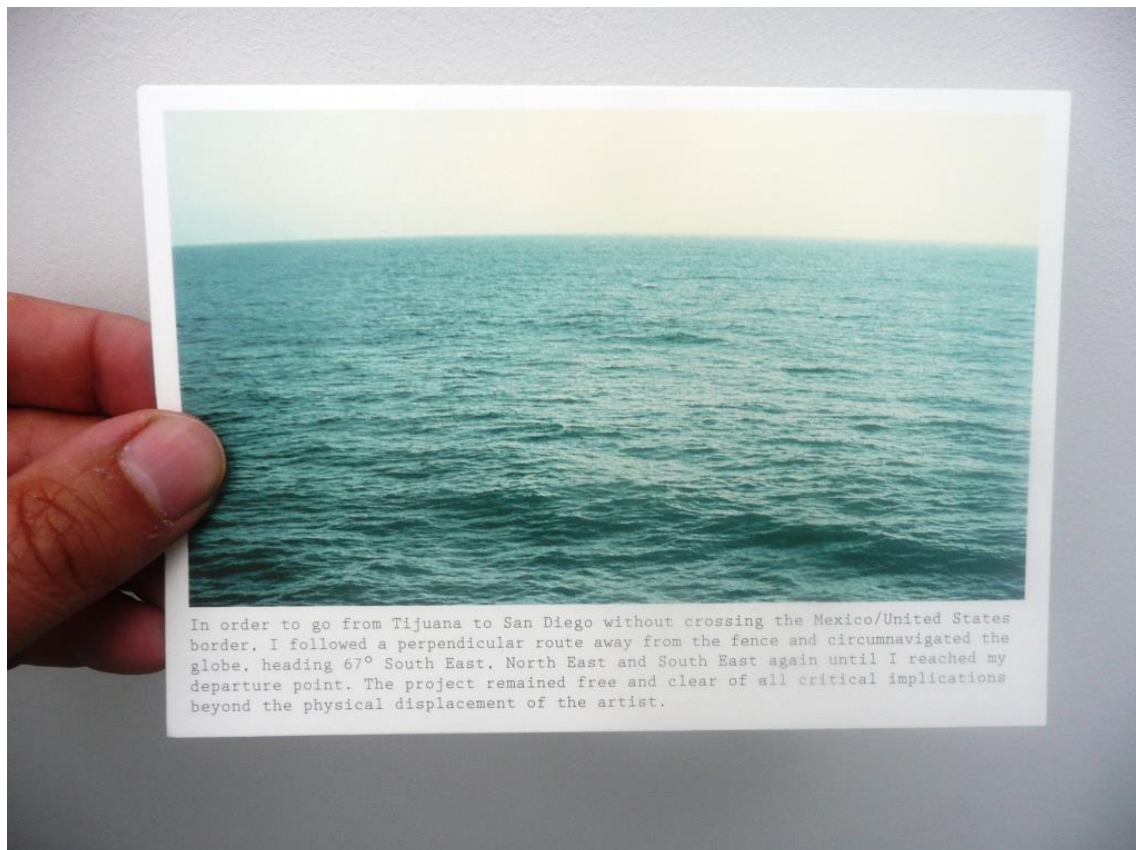


Figura 11 - Francis Alÿs, *postal* (s.d.). Imagem retirada de Piet Mondrian Online Studios (s.d.).



A walk from the North west end of Hyde Park to the south east end of Kensington Gardens, from 12:25 PM till 1:35 PM concluded with 7 stones in my right shoe and 3 stones in my left shoe.

Figura 12 - Francis Alÿs, *Pebble Walk* (1999). Imagem retirada de Tate (2016).

Alÿs entende o caminhar, passear, e vaguear como uma forma de resistência social, mas também uma disciplina poética que inspirou ideias para obras e condicionou a sua percepção urbana. Foi sempre um exercício semelhante ao pensar, com uma temporalidade parecida à da narrativa. (Godfrey et al., 2010, p. 51).

Em 1996, Francis Alÿs executa um projeto de “Narcoturismo”, no qual deambula durante sete dias pela cidade de Copenhaga, experimentando uma droga diferente em cada dia, e elaborou um relato diário<sup>12</sup>:

---

<sup>12</sup> Fica a nota, na sequência desta deambulação de Alÿs, sobre a diferenciação entre viagem, peregrinação e errância, diferenciação que é analisada por Maria Augusta Babo: na peregrinação, o lugar de destino possui uma carga simbólica, e pressupõe uma metamorfose operada no sujeito durante o seu próprio percurso até esse lugar. Já na viagem não há a sacralização do lugar. E ao contrário da errância, a viagem contém uma partida, uma chegada e um regresso. A errância possui a ambivalência de não possuir nem origem nem destino, ou pode igualmente significar um desvio no caminho, mesmo existindo um destino definido. “Desvio é o lugar que se percorre quando não se toma por opção o caminho mais direto entre dois pontos, e tem implícito o conceito de deriva como atitude do flâneur (tal como Baudelaire o concebe): aquele que vagueia pela cidade, perdido e fascinado por estar perdido; não se trata, porém, de estar perdido mas de encontrar caminhos desconhecidos.” (Babo, 2012, cit. por Prieto, 2012).

I will walk in the city\* over the course of seven days, under the influence of a different drug\*\* each day. My trip will be recorded through photographs, notes, and any other media that become relevant.

\*the project is about being physically present in a place, while mentally elsewhere.

\*\*dosage: drugs were consumed in order to maintain a continuous effect for 14 h.a. day.

- May 5 .....spirits (1)
- May 6 .....Hashish (2)
- May 7 .....Speed (3)
- May 8 .....Heroin (4)
- May 9 .....Cocaine (5)
- May 10 .....Valium (6)
- May 11 .....Ecstasy (7)
- (8)

- (1) Spirits. (due to practical problems in finding the stuff, I decide to start with local liquors and alcohol). Difficulties in connecting mentally with my physical state, inner resistance, inability to trust my reflexes or sight. I walk clumsily among many strange occurrences.
- (2) Hashish. Slow motion. Awareness of every muscle in action. Everything is enormously funny. Soundless speech. Walking with my eyes closed. A pastrami sandwich tastes heavenly.
- (3) Speed. Deambulatory paranoia. Cold feet. I fear the signs of my own presence, and avoid encounters on the street. As I walk, I always keep a familiar spot in sight.
- (4) Heroin. Feeling of inner warmth which helps me break the ice and feel attuned to the place. A sequence of frozen images as I walk along the Danube. The effects fade fast, but they return at the end of the day. Difficulty breathing at night.
- (5) Cocaine. Awareness of a change of state, but not followed by a visual echo. Auditory acuity enhanced. Appetite gone. Smoking diminished. At night, nausea and thirst.
- (6) Valium. Weariness. Aesthesia. Indifference to context. Regular smoking. Frequent pissing and occasional vomiting while walking. Bittersweet memories pop up at regular intervals.
- (7) Ecstasy. Visual brightening and erotic impulses. My shoes move and I feel the urge to walk out. Everything I turn to moves, not physically but conceptually. I feel like the epicenter of the world.
- (8) The journey was followed by a period of depression. I understood it but could not help sinking into it.

Figura 13 - Francis Alÿs, *Narcoturismo*. 1996. Imagem retirada de Godfrey et al., 2010, p. 82.

De forma bastante compreensível, esta vagueação por Copenhaga, durante uma semana, falhou, no final, em produzir qualquer documentação com o menor valor artístico. (Godfrey et al., 2010, p. 83). Fica o mérito de ter escrito umas crônicas diárias sobre uma caminhada insólita.

Os projetos de Alÿs têm imaginado maneiras de atravessar os mares que separam as nações e continentes em regiões geográficas complexas. O seu primeiro projeto ocorreu em 2006 em Havana e em Florida Keys. Sendo um artista baseado no México que fez vários projetos em Cuba e nos EUA, Alÿs sempre se mostrou interessado na relação entre estes dois países. Comentou que o excessivo foco na imigração funciona para “distrair a atenção dos seus respectivos problemas internos”. Mas o que despoletou este projeto foi uma peculiaridade da política de imigração norte-americana trazida à atenção por um evento ocorrido então. A política define que enquanto os cubanos capturados no mar são deportados, aqueles que são capturados em terra norte-americana é-lhes garantida residência. Quando, no verão de 2005 um número de cubanos foi encontrado numa ponte entre as Florida Keys, as autoridades entraram em disputa sobre se a ponte constituía terra ou mar.

Questão: e se os termos da política fossem ainda mais confundidos se barcos eles próprios formassem uma ponte? Alÿs trabalhou com pescadores em Havana e Florida coordenando a formação de duas linhas de barcos, começando cada uma em cada costa e estendendo-se pelo horizonte. Os barcos foram alinhados de forma a que quando completa, um transeunte na praia pudesse imaginar que eles se estendiam pelo horizonte, formando uma ponte até ao país oposto. A ação criaria uma imagem de conexão e diálogo numa situação em que isto geralmente é inexistente, até que as embarcações acabassem por dispersar. Este projeto “Ponte” ocorreu em março de 2006, todavia existiram alguns obstáculos logísticos. Alÿs ficou frustrado porque teve de simular as suas intenções, e apresentar o projeto dissimuladamente aos participantes como uma espécie de natação-sincronizada-com-barcos, em vez da criação da ilusão de uma ponte, na medida em que a revelação desta intenção poderia custar a necessária participação dos pescadores da Flórida, e também cairia em desgraça em relação às autoridades cubanas. (Godfrey et al., 2010, p. 25).

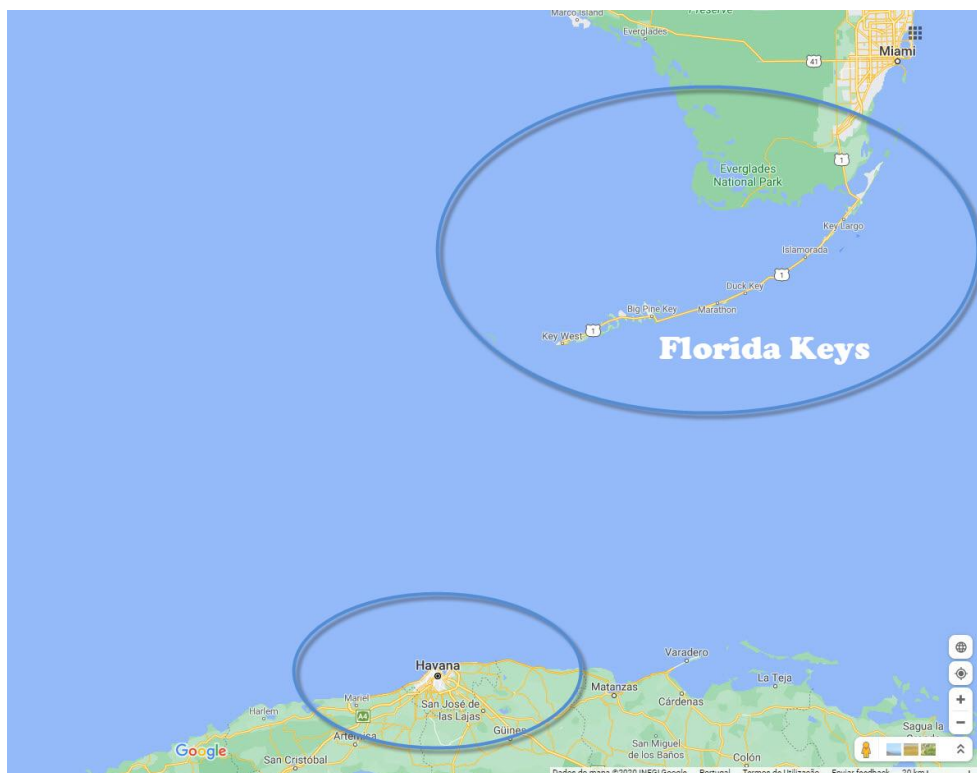


Figura 14 - Mapa mostrando a distância entre as Florida Keys e Havana. Escala: 20 km. Imagem retirada de Google Maps.

Alÿs, no seu livro “A Story of Negotiation”, faz acompanhar este projeto de um texto narrativo – de crônicas - em conjunto com pinturas suas:

**2006**

**16 de fevereiro, La Habana**

**Segunda visita a Cuba.**

Tratando de conseguir autorizações e reuniões com as três principais comunidades pesqueiras de La Habana: Jaimanitas, Santa Fe e Baracoa.

**Francis:** E como é a vida por aqui?

**Velho pescador:** Como em todo o lado, com queixas... com problemas políticos... Como em qualquer outra parte do mundo. Andei muito. Aqui o mar é algo maravilhoso, mas se me levarem a uma montanha, encantar-me-ão as montanhas, e se me levarem a um rio, pescarei no rio. Cada qual tem de sorrir para a vida e não procurar problemas; esses vêm sozinhos... (Alÿs, Cuauhtémoc e Taussig 2015, p. 77)



Figura 15 - Francis Alÿs, *Sem título*, estudo para “*Bridge / Puente*”, 2006. Óleo e papel vegetal sobre tela sobre madeira, 28,7 x 35,2 x 2 cm. Imagem retirada de Alÿs et al, 2015, p. 82.

**2006**

**22 de março, La Habana**

**Chegada de Francis.**

**Panchito:** Mobilizar 100 barcos em Cuba! É a primeira vez que isto sucede na história da Revolução.

**Alderete:** 1000 balsas com os balseiros, sim... Mas 1000 barcos não<sup>13</sup>.

**Panchito:** Os cubanos vigiam o mundo a partir de Miami, é a sua fronteira. Todos têm um primo aí. (Alÿs et al, 2015, p. 83)



Figura 16 - Francis Alÿs, *Sem título*, estudo para “*Bridge / Puente*”, 2006. Óleo e encáustica sobre madeira, 15,1 x 19,9 x 2 cm. Imagem retirada de Alÿs et al, 2015, p. 91.

---

<sup>13</sup> Na publicação original, ou seja, no livro de Alÿs, na página 83, o diálogo é assim descrito, com esta discrepância de números: o personagem Panchito refere cem barcos, e o personagem Alderete responde com mil.

### **Lo bailado nadie te lo quita**

Os pescadores ter-se-ão dado conta em algum momento do que estávamos na realidade a fazer? Durante a ação, uma vez completa a linha de barcos, não se deram conta de que cada um dos seus barcos se tinha convertido num ponto de uma linha que formava uma ponte? Quando começaram a andar de um barco ao outro em direção ao horizonte, não terá ocorrido um momento súbito de revelação entre os participantes? De uma forma ou de outra, foi o momento em que tudo se nos revelou: o que converte uma linha de barcos numa ponte é o fluxo de pessoas passando de um barco ao outro.

**Pescador cubano:** Não entendo qual foi o significado da linha.

**Francis:** O que pensaste?

**Outro pescador cubano:** Segredo, é um segredo absoluto que não se pode revelar... é um segredo.

**Primeiro pescador:** Mas é a incógnita de...

**Segundo pescador:** Não digas!

(Conversa entre pescadores cubanos à tarde, depois do evento. Baracoa, La Habana, 29 de março de 2006). (Alÿs et al, 2015, pp. 103-104)



Figura 17 - Francis Alÿs, *Sem título*, estudo para “*Don’t Cross the Bridge Before You Get to the River*”, 2006. Óleo e lápis sobre papel vegetal. 34,9 x 26,6 x 2 cm. Imagem retirada de Alÿs et al, 2015, p. 95.

Nos meses seguintes, Alÿs ponderou se seria possível transpor a ação. Escolheu para a sua próxima localização o Estreito de Gibraltar. Esta situação trouxe diferentes conotações, dado ser uma localização fortemente ligada à atual discussão acerca da imigração de África para a Europa. Existia também uma importante diferença topográfica. Cuba e Florida estão separadas por 160 km de mar, enquanto Espanha e Marrocos estão apenas a 14 km de distância. Aqui seria possível completar uma ponte de barcos, no entanto isto tornaria o projeto numa façanha de engenharia. A qualidade poética do projeto Havana/Florida emergiu da incompletude da ponte, da frustração do desejo de vê-la terminada; enquanto que numa ponte completa a atravessar o Estreito, esta ideia poética seria eliminada. (Godfrey et al., 2010, p. 25).

Com isto em mente, Alÿs resolveu fazer uma abordagem diferente. Em vez de trabalhar com barcos reais, optou por criar pequenos objetos semelhantes a brinquedos a partir de sandálias e babouches, montadas com pequenas velas de navegar. Crianças foram convidadas a entrar pelas ondas com estes barcos-sapatos, formando duas linhas que se prolongavam em direção uma à outra através dos mares.

A ação ocorreu em agosto de 2008. As crianças nadaram contra as ondas mal entraram no mar, e as suas linhas eram fragmentadas à medida em que as ondas embatiam nos seus corpos e barcos. Trabalhando da mesma forma em ambos os lados do Estreito, Alÿs filmou estas ações a partir de certos pontos vantajosos e usou câmaras subaquáticas para seguir as crianças dentro do mar. Na maior parte do tempo, estas câmaras estavam submersas, de forma a que a cena das crianças e dos barcos fosse intercalada com um turbilhão branco-azul-castanho-verde de água salgada, ondas e areia, e assim qualquer espetador perdesse o sentido geográfico das posições das respetivas ações.

Em Marraquexe, onde Alÿs apresentou algum material do projeto em 2009, desenhos relacionados foram colocados dentro de um armário no qual escreveu a questão “como podemos ao mesmo tempo promover a economia global e limitar a circulação de pessoas à volta do globo?”. A determinação do artista em resolver esta questão confirma o seu amargo ceticismo relativamente à reivindicação democrática de globalização. (Godfrey et al., 2010, p. 26).



Figuras 18 e 19 - Francis Alÿs, *Estreito de Gibraltar*, 2008. Duas imagens retiradas de Galerie Peter Kilchmann (2019).



Figuras 20 e 21 - Ambas as obras: Francis Alÿs, *Sem título (Tânger)*, estudos para “*Don’t Cross the Bridge Before You Get to the River*”, 2007. Óleo sobre tela sobre madeira.

Cada obra: 17,7 x 12,6 x 1,4 cm. Duas imagens retiradas de  
Alÿs et al, 2015, p. 123.

Francis Alÿs faz acompanhar este projeto de ligação entre Espanha e Marrocos - projeto que acabou por arrastar-se durante dois anos, entre 2006 e 2008 - por uma série de crónicas, datadas, como num diário, contando os episódios, ou mais precisamente as aventuras e desventuras do projeto. Fez igualmente acompanhá-lo por uma série de pinturas a óleo com vários estudos. Seguem dois exemplos:

**2006**

**Dezembro. Estreito de Gibraltar**

**Avaliação das primeiras complicações.**

- Descobrimos as rivalidades existentes entre as comunidades pesqueiras marroquinas e espanholas e a sua guerra por territórios.
- Apresentam-se problemas logísticos com as fortes correntes do Estreito.
- Eliminamos as amplas zonas marítimas debaixo de controlo militar.
- Resistimos a cair no “jogo de interesses” dos sindicatos, chefes políticos e sucedâneos que desejam apropriar-se do projeto em benefício da sua geopolítica local.

Cada barco é um país,  
cada país tem um rei,  
cada rei pensa diferente.  
(Alÿs et al, 2015, p. 119)

**2009**

**22 de julho, Tânger**

**A onda de Tarifa.**

Deitado na areia da praia cheia de gente observo os ferries partindo de Tânger, de hora a hora. Quando deixam a baía, as hélices dos ferries criam uma onda que continua a crescer à medida em que se aproxima da costa. Quando as pessoas na praia vêem que a onda está a aproximar-se, levantam-se e correm para o mar para

acolhê-la, saltar nela, rolar com ela e embater os seus corpos contra a onda. Para a maioria, este será o encontro mais próximo que alguma vez têm com a Europa. (Alÿs et al, 2015, p. 145)



Figuras 22 e 23 - Francis Alÿs, *Cuatro Caminos* (díptico), estudos para “*Don’t Cross the Bridge Before You Get to the River*”, 2007. Óleo sobre tela sobre madeira. Cada obra: 22,4 x 14 x 2 cm. Duas imagens retiradas de Alÿs et al, 2015, pp. 106 e 107.

Sobre o facto de Alÿs recorrer nas suas obras à pintura – e não apenas ao texto ou a outros meios como o vídeo, dois elementos aparentemente suficientes para transmitir as suas ideias e pensamento nestas ações, o próprio Alÿs explica:

“O que justifica o meu recurso à pintura é que esta constitui o caminho mais curto – ou o único caminho – para traduzir certos cenários ou situações que não podem ser faladas, filmadas ou traduzidas em performance. Trata-se de entrar numa situação que não pode existir em mais lado nenhum, só no papel ou na tela. São imagens, e quero que elas vivam como tal – como num livro para crianças”. (Godfrey, 2010, p. 38)

Entende-se portanto que só o texto não é suficiente; só o vídeo não é suficiente. É a conjugação de todos estes elementos com a pintura que finalmente transformam o desconhecido em conhecido e confirmam uma representação. Não é exatamente um olhar objetivo ou realista, é sim uma representação. E são a imaginação e a rememoração do artista-viajante que concorrem para produzir ambos: relato escrito e obra pictórica. Dá-se uma representação subjetiva das coisas, sempre dependente da mente que a articula.

Francis Alÿs escreveu ainda outros diários de viagem, nomeadamente no Afeganistão, também acompanhados de algumas pinturas:



Figura 24 - Francis Alÿs, *Sem título (Herat)*, 2012.  
Óleo sobre tela sobre madeira, 12,7 x 17,8 x 1 cm.  
Imagem retirada de Alÿs et al, 2015, p. 178.

### **Às vezes, fazer bem sai mal, e às vezes, fazer mal resulta bem**

Em junho de 2010 convidaram-me a fazer uma viagem exploratória ao Afeganistão, para a DOCUMENTA (13). Recém chegado a Cabul, encontrava-me no lobby do hotel com os meus companheiros de viagem quando nos disseram que havia uma grande *jirga* (uma assembleia tribal dos mais velhos) na cidade e que tinha sido imposto um recolher obrigatório nas próximas vinte e quatro horas. Ao dar-se conta do meu desassossego, um afegão alto separou-se do grupo e perguntou-me em voz baixa se eu queria reunir-me com ele ao amanhecer do dia seguinte para dar uma volta de automóvel pelos arredores de Cabul. Assim fizemos, e enquanto víamos o sol nascer sobre a cidade, iniciámos uma conversa que continua até hoje. Este encontro fortuito com Ajmal Mainwandi, apenas umas horas depois da minha chegada – o arquiteto que em breve iria ser o diretor da Fundação Aga Khan no Afeganistão – determinou todo o rumo da minha relação com este país. (...)

(...) semanas de viajar, observar, esperar, beber chá, ouvir, sorrir, comunicar por meio de desenhos e, sobretudo, partilhar as comidas nas casas das pessoas. Onde quer que fôssemos, Ajmal e eu, rapidamente terminávamos sentados com as pernas cruzadas, acompanhados dos nossos anfitriões, à volta de uma toalha de plástico brilhante coberta de pratos. Sinto que na ausência de uma língua comum, o ritual de mastigar substituiu a função de falar. (Alÿs et al, 2015, p. 167).

Relativamente à representação do “outro” na literatura, existe um ramo dos Estudos Literários – a Imagologia Literária - que tem por objeto o estudo das formulações caracterizadoras de mentalidade e de identidade no texto literário. Ou seja, a Imagologia Literária atende à representação literária do outro, o estrangeiro, nas literaturas nacionais. (Campinho, 2019). Aplicando estes conceitos literários ao universo pictórico, podemos também dizer que a construção pictórica está sujeita a processos imagológicos. Tal como existe uma imagologia literária, existirá uma imagologia pictórica – naturalmente presentes na escrita e na pintura de Francis Alÿs. Seria um tema para outro trabalho.

## **2.6. Considerações**

Sobre a viagem e respetiva narrativa textual - usada por Francis Alÿs e alguns outros artistas, nomeadamente Hamish Fulton ou Willy Puchner, a ligação é longa. Como afirma Maria Augusta Babo, numa conferência dada em 2012<sup>14</sup>:

A viagem como trajeto entre dois pontos coincide com a narrativa como percurso entre um antes e um depois. Por isso a narrativa de viagem colou tão bem ao percurso no espaço e ao seu próprio relato: o percurso no tempo. Na verdade, qualquer viagem é narrativa, como qualquer narrativa é no fundo uma narrativa de viagem, com um princípio, um acontecimento e um desenlace.

Ligando a expressão textual também à expressão pictural, e seguindo a ideia de Ana Paula Coutinho relativamente ao discurso literário: importa evidenciar o papel inovador da imaginação, que funciona não como reprodutora da realidade, mas sim como produtora de outra realidade. O discurso literário não é diretamente referencial, procedendo antes pela “refiguração”. (2000, p. 96).

Podemos aplicar este conceito também à expressão pictural. Ambos - discurso literário e pictórico - não são diretamente referenciais, procedendo antes pela “refiguração”, e o exemplo de Francis Alÿs é evidente. Assim, o texto de viagem - e também a produção

---

<sup>14</sup> Conferência integrada no Congresso “Dinâmicas Turísticas”, organizada pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com o tema "O Tempo e o Espaço da Viagem".

pictórica ligada à viagem - passa a organizar-se não apenas em relação a um referente geográfico, mas também em relação a um referente artístico que trabalha um imaginário.

Assentando a escrita de viagens numa experiência desde logo e grandemente visual, a bimedialidade que encontramos nas obras aqui abordadas, de Francis Alÿs,

(...) poderá então servir propósitos de eficácia de processos de representação, de construção do sentido, minorando assim, ou combatendo, a distância entre a experiência viática e a sua expressão, com vista a uma partilha com o público, leitor de texto e receptor de imagem. (Outeirinho, 2010, p. 575)

Tal como referido anteriormente, e continuando a citar Outeirinho, não se trata pois de mudança de meio, mas “entrecruzamento ou surgimento sequencial de meios”. (Idem).

Seguindo e terminando com o pensamento de Mário Matos (2013, p. 14), conclui-se assim que “narrar a viagem não se restringe à encenação textual/literária da mesma. As imagens, sejam elas gráficas ou fílmicas, analógicas, digitais [ou pictóricas!, acrescento] também narram”.

### 3. O papel da memória na construção pictórica

#### 3.1. Howard Hodgkin - conotações de emoção <sup>15</sup>

“Não posso simplesmente pintar um quadro de algo que vi. Deve possuir algum tipo de conotação emocional também.” – afirmou Howard Hodgkin numa entrevista dada durante a Bienal de Veneza de 1984, onde representou o Reino Unido. (*Speaking of Art*, 2010).



Figura 25 - Howard Hodgkin, *Black as Egypt's Night*.  
2005 - 2013, 48.9 x 56.5 cm, óleo sobre madeira.

Citando as palavras publicadas no website da galeria Gagosian, a qual representa o artista:

Um dos pintores contemporâneos mais célebres da Inglaterra, Howard Hodgkin (1932–2017) estava profundamente sintonizado com a interação entre gesto, cor e base. As suas pinceladas, apoiadas em suportes de madeira, muitas vezes continuam além do plano da imagem e na moldura, rompendo com os limites tradicionais. Abraçando o tempo como elemento composicional, o seu trabalho é testemunho da sua imersão na intangibilidade de pensamentos, sentimentos e momentos privados fugazes. (Gagosian, s.d.)

Em 1985 Hodgkin ganhou o Prémio Turner; e o seu trabalho encontra-se representado nas coleções do Museu Britânico, Museu de Arte Moderna, Tate, Phillips Collection, entre outros. Hodgkin também produziu gravuras, pôsteres, cenografia e têxteis, e

---

<sup>15</sup> Nota : todas as imagens das pinturas de Howard Hodgkin foram retiradas do website oficial: © The Estate of Howard Hodgkin.

projetou a fachada arquitetônica para os escritórios do Conselho Britânico em Nova Deli. (Artsy, s.d.).

A primeira exposição individual de Howard Hodgkin foi realizada na histórica galeria *Arthur Tooth and Sons*, em 1962 (Mellor, 1993, p. 227) galeria essa que apoiava e realizava exposições de artistas contemporâneos, e em simultâneo dedicava-se aos clássicos como William Turner ou Rembrandt.



Figura 26 - Howard Hodgkin, *Paris*. 1962, 91 x 102 cm, óleo sobre tela.

Esta obra – *Paris* - foi devolvida ao artista pela Arthur Tooth and Sons, a 31 de julho de 1964 e posteriormente destruída. Sendo que era uma pintura a cores, porém aparentemente não existe uma imagem colorida sua. (Hodgkin, website oficial). A exposição não foi um sucesso comercial, portanto. “Acho que tive a sorte de não ter nenhum sucesso até à meia-idade”, disse Hodgkin em 1981, “(...) foi necessário viver muitos momentos amargos antes de alguém querer ver sequer as minhas pinturas. ” (Hodgkin, website oficial).



Figura 27 - Howard Hodgkin em 1970, com 38 anos de idade.  
Foto retirada da revista “Glasstire” (Patterson, 2017).

### 3.2. A experiência autêntica

Hodgkin apreciava viajar, e esta vertente das viagens tornou-se um ponto essencial na sua pintura. Ao longo da sua vida e obra, foi fazendo refletir as suas experiências nas suas pinturas. Muitas destas experiências são relativas a episódios ocorridos durante as viagens, como restaurantes, paisagens, comidas, encontros, ou uma simples viagem de comboio (figura 28):



Figura 28 - Howard Hodgkin, *In the Train*. 1979 – 1981,  
44,5 x 44,5 cm, óleo sobre madeira.

Vários autores debruçaram-se sobre Howard Hodgkin, e em particular sobre este tema da projeção das viagens realizadas por este, na sua pintura. É o caso de Susan Sontag,

Enrique Juncosa, Andrew Graham-Dixon, ou também do pintor Juan Carlos Savater, entre outros. Na presente dissertação serão abordadas algumas das suas visões. Graham-Dixon escreve, a propósito disto:

Os títulos de muitas das pinturas não são apenas pistas oblíquas para os seus temas, mas também se somam a uma espécie de itinerário aleatório, o diário de uma vida encarada como uma jornada: *Small View in Venice* (1984-86), *Waking up in Naples* (1980-84), *Egyptian Night* (1983-85), *In a French Restaurant, The Terrace, Delhi, When Did We Go to Morocco?* (1988-93). A ideia de viagem está implícita em todas as pinturas, que têm a qualidade fragmentária, indefinida ou pungente de lembranças trazidas do exterior. (Graham-Dixon, 2001, p. 103)

Que Hodgkin tenha evitado uma abordagem irónica e grandiloquente na sua pintura e tenha optado por pequenas histórias, às vezes poéticas ou passionais, do seu mundo privado, narradas em modestos formatos sobre madeira encontrada e com molduras antigas, são detalhes significativos que o afastam da maioria dos pintores do seu momento. (Savater, 2006, p. 48).

Hodgkin apresenta portanto duas questões que temos de analisar: a experiência e a memória. E a partir daqui podemos distinguir dois tipos de experiência: a “experiência autêntica”, expressão usada por Enrique Juncosa ao descrever Hodgkin (Juncosa, 2006, p. 25, texto que transcreverei em breve, abaixo), autenticidade essa que se opõe à experiência imaginada, existente em vários autores e respetivas obras, como por exemplo “*Voyage Autour de ma Chambre*”, de Xavier De Maistre, ou nos célebres versos de Fernando Pessoa: Viajar! Perder países! / Ser outro constantemente, (...) / Viajar assim é viagem. / Mas faço-o sem ter de meu / Mais que o sonho da passagem.” (Pessoa, 1933).

Em *In the Bay of Naples, Still Life in a Restaurant, In a Hot Country*; o “in” de um bom número de pinturas carrega um duplo significado. Revela que o artista já esteve nesses lugares, nesses afortunados dias de festa. (...). (Sontag, 2006, p. 33)

Mas o que significa “esteve lá”? O que traz Hodgkin consigo do “ter estado lá”?

Falemos então no papel desempenhado pela memória:

Ele nunca pensou: o que realmente significa "estivemos lá"? Para onde foram essas duas semanas em França? Aquelas semanas que hoje podem resumir-se em apenas algumas memórias - o súbito início da fome junto às muralhas medievais da cidade e o crepitar da noite num café cujo telhado estava coberto de videiras. O que aconteceu com a Noruega? Tudo o que resta é o frio da água no lago naquele dia interminável e, em seguida, o deleite da cerveja comprada pouco antes da loja fechar, ou o primeiro vislumbre do fiorde. (Tokarczuk, 2007, p. 28)



Figura 29 - Susan Sontag, Annie Leibovitz e Howard Hodgkin no Egito, 1993.  
(Foto retirada de Howard Hodgkin Studio, Instagram oficial).

Neste processo do “estar, regressar e pintar” – questionamos: pintar o quê? O que pinta Howard Hodgkin das suas viagens? Porque efetivamente Hodgkin regressa sempre, este é o primeiro ponto. E depois pinta, contrariamente a outros artistas que pintam também a experiência autêntica, mas no próprio local, no momento. Na imagem acima (figura 29), Hodgkin, em ambiente informal, em viagem pelo Egito na companhia de Sontag e Leibovitz, terá mantido várias recordações. Na imagem abaixo (figura 30), uma dessas recordações é patente na sua pintura “*Mud on the Nile*”. Conforme descreve Susan Sontag: o subjetivismo destas pinturas é o oposto ao associado com o impressionismo, o qual pretende conservar a frescura visual do primeiro momento fugaz em que se viu algo. Hodgkin, pelo contrário, propõe-se reinventar a visão de algo depois do que foi visto. (Sontag, 2006, p. 34). Não é que o exótico, ou o meridional, se requeira para desencadear o impulso desta sensibilidade “setentrional” para pintar. Porém uma viagem funciona como intensificador. (Sontag, 2006, p. 37). E continua ainda Sontag, desta vez num documentário da BBC:

Pode ser que este pintor precise de viajar.

É necessário o afastamento de casa. E depois é necessário o regresso, para meditar no que acumulou.

O que merece ser pintado é o que transforma, e permanece na memória.

(Parsons, 2006).



Figura 30 - Howard Hodgkin, *Mud on the Nile*. 1993, 41,3 x 45,7 cm, óleo sobre madeira.

A pintura de Hodgkin confronta a estranheza de certas memórias, a maneira como a mente muitas vezes relembra momentos da vida, destilando o que realmente aconteceu - o que alguém disse, como era, o que parecia significar na época - em detalhes aparentemente ilógicos. (Graham-Dixon, 2001, p. 52).

As composições de Hodgkin tornam-se distintas pela maneira como evocam abstração e representação, narrativa e sensação pura, e passado e presente numa relação urgente. (Gagosian, 2017). Efetivamente, uma das críticas habituais levantadas contra Howard Hodgkin tende a tomar a forma de uma resposta descontente à sua própria insistência de que as suas pinturas não são abstratas. A realidade não se parece em nada com elas. (Graham-Dixon, 2001, p. 22). Operando numa fronteira exclusiva da sua própria invenção entre o figurativo e o abstrato, Hodgkin apresentou sólidos argumentos a favor de que se tenha sempre por figurativa a sua coreografia de manchas, listas, discos, arcos, riscas, losangos, setas e faixas ondulantes. “Sou um pintor figurativo, mas não um pintor de aparências” – é como define. “Pinto quadros figurativos de situações emocionais”. (Sontag, 2006, p. 34).

Esta, porém, é uma arte que se contrapõe à noção de que o abstrato e o representacional, a marca pictórica *como* marca e a marca pictórica como meio de fidelidade mimética são diametralmente opostos. Hodgkin é, em muitos aspectos, um pintor muito tradicional. A

sua arte coloca questões antigas. Como apreendemos o mundo? E como podem os modos como o apreendemos ser comunicados por uma imagem plana e pintada? (Graham-Dixon, 2001, p. 22) . De facto, representar é, literalmente, re-apresentar. É tentar reencarnar um momento, algo visto e sentido, que já passou. É tentar trazer de volta algo que está irremediavelmente desaparecido. E uma grande parte da luta de Hodgkin foi encontrar maneiras de expressar isto na pintura, de negociar um compromisso entre a sua ambição de ressuscitar o passado e o seu conhecimento da impossibilidade final de tal projeto. Hodgkin teve de criar uma linguagem pictórica capaz de se equilibrar neste fio da navalha, uma linguagem que o capacitasse a criar imagens que declarassem o seu duplo *status*: tanto como memórias pintadas quanto como imagens da natureza imperfeita de todas as lembranças. (Graham-Dixon, 2001, p. 61).

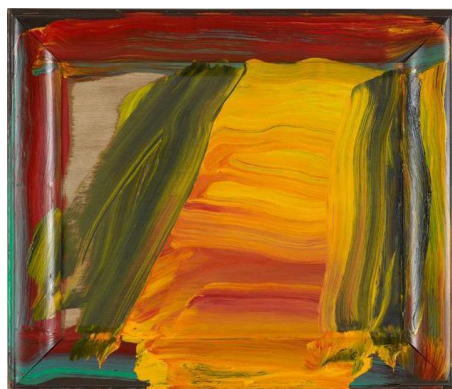


Figura 31 - Howard Hodgkin, *Arabian Sea*. 2008 – 2010, 51,1 x 59,1 cm, óleo sobre madeira.

As pinturas celebram o papel transformador da memória, que é sempre uma alteração dos factos. Cada pintura é um substituto de experiências anteriores. Mas também visa sobreviver a elas, transcendê-las. Cada pintura não é, estritamente falando, uma representação. É, antes, um *em vez de*, uma coisa com o poder de suplantar e exceder a experiência que o motivou; algo, também, que deve tornar-se independente do seu criador, deve no final libertar-se da sua vida e dos seus sentimentos. (Graham-Dixon, 2001, p. 93).

O uso de molduras – ou aliás, a pintura por cima de molduras já existentes – revela esse desejo de autonomia e independência:

O investimento nas particularidades do movimento que comanda o gesto, nas especificidades dos diferentes pincéis, tintas e suportes, e como estas se articulam com os gestos e a velocidade destes, com vista a um enriquecimento das potencialidades e qualidades de cada uma das marcas, são as “verdadeiras figuras” das suas pinturas, desenhos e gravuras. A par, ainda, de um desenvolvimento e afirmação do “objeto quadro”, tanto na extensão da sua superfície como na sua delimitação em moldura. Moldura integrada e assumida plenamente como pintura. (Jacinto, 2013, p. 154)

Conforme escreveu Enrique Juncosa, ninguém pinta como Howard Hodgkin, embora na sua obra encontremos ecos de outros artistas. Certamente poderíamos dizer que a sua pincelada é solta como a de Degas, ou mesmo como a de Willem de Kooning. Ou que ele usa a cor de forma sintática - isto é, compositiva -, assim como Henri Matisse fez. E também, que ele é capaz das mais hábeis - o que não quer dizer literais - representações de fenómenos atmosféricos, assim como os seus compatriotas Turner e Constable foram antes. (Juncosa, 2006, p. 19). Ao renunciar a outro recurso primordial da pintura, o desenho, Hodgkin explorou o repertório de cores mais criativo e sensualmente comovente de toda a pintura contemporânea; como se, ao tornar seu o velho debate entre *disegno* e *colore*, ele quisesse dar à cor uma vitória exclusiva mais sumptuosa. (Sontag, 2006, pp. 31-32).



Figura 32 - Howard Hodgkin, *Sunset*. 1990 – 1993,  
57 x 65,5 cm, óleo sobre madeira.

A ideia é pôr tanta cor, sentimento como seja possível em cada pintura. Como se as pinturas requeressem margens amplas para conter tantos sentimentos. (Sontag, 2006, p.

39). Na realidade, deve dizer-se que muito do considerável poder visceral das suas pinturas deriva do brilho da luz refletida através de sucessivas camadas de tinta a óleo, e a fisicalidade das superfícies pintadas de Hodgkin é uma parte importante do seu impacto. (Maine, 2004, p. 40). Hodgkin transforma a sua pintura numa espécie de organismo vivo, pois precisa que o observador se foque e detenha a imagem de acordo com as suas experiências particulares. (Juncosa, 2006, p. 21).

De acordo com a análise de Graham-Dixon, no livro que tem vindo a ser citado até aqui - "*Howard Hodgkin*", da editora Thames & Hudson - nenhum pintor pode existir fora da estrutura da sua própria época; e Graham-Dixon evidencia, neste sentido, que a arte de Hodgkin pode ser vista como apenas uma das muitas respostas para o grande problema que os pintores enfrentam no período moderno. De acordo com as palavras deste autor, isso pode ser chamado de "crise de representação na arte ocidental". (Graham-Dixon, 2001, p. 25). Citando: "O século XX testemunhou o colapso de um antigo conluio entre artista e público, o rompimento de um antigo acordo de cavalheiros sobre como a imagem pintada do mundo poderia, idealmente, ser." (idem).

A ideia de que a arte pode alcançar ou pelo menos deveria ser a mimese perfeita está profundamente enraizada. De acordo com a Bíblia, diz-se que somos o seu primeiro exemplo ("E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança"). Os próprios anais da arte ocidental começam com um mito de semelhança, uma fantasia originária de mimese perfeita: Plínio diz-nos que Zêuxis pintou uma videira com uma aparência tão enganosamente real que os pássaros voaram das árvores para comer na sua imagem. (Graham-Dixon, 2001, p. 25). No entanto, a descrição fiel, mimética, das coisas, e sobretudo de locais geográficos - locais de viagem - ou de experiências em viagem, é colocada em causa não apenas por Hodgkin, mas por outros autores noutras artes, como é o caso da Nobel de Literatura Olga Tokarczuk:

Descrever algo é como usá-lo - destrói; as cores desgastam-se, os cantos perdem a definição e, no final, o que foi descrito começa a desbotar, a desaparecer. Isto aplica-se principalmente a lugares. Danos enormes foram feitos pela literatura de viagens - um verdadeiro flagelo, uma epidemia. Os guias de viagem arruinaram definitivamente a maior parte do planeta; publicados em edições na casa dos milhões, em muitas línguas, contêm lugares debilitados, prendendo-os e nomeando-os, borrando os seus contornos. Até eu, na minha ingenuidade juvenil,

uma vez tentei descrever lugares. Mas quando eu voltava a essas descrições, mais tarde, quando eu tentava respirar fundo e permitir que a sua presença intensa me sufocasse novamente, quando eu tentava ouvir os seus murmúrios, tinha sempre um choque. A verdade é terrível: descrever é destruir. (Tokarczuk, 2007, p. 69)



Figura 33 - Howard Hodgkin, *The Last Time I Saw Paris*.  
1988 – 1991, 113 x 127 cm. Óleo sobre madeira.



Figura 34 - Howard Hodgkin, *In Paris With You*.  
1995 – 1996, 71 x 88,9 cm, óleo sobre madeira.

Alguns títulos que são frases, *Like an Open Book*, *Haven't We Met?*, *Counting the Days*, parecem tirados da história de uma vida amorosa. *In Central Park, Egipt*, *On the Riviera*, *Venetian Night*: muitos títulos evocam um mundo muito preciso, o mundo que se conhece pelas viagens do olhar e da degustação. (Ouvimos falar de muitas comidas). Alguns títulos sugerem uma história secreta, da qual temos a

certeza que não ouviremos falar (...). Mas está presente tanto o impulso de reduzir como o de revelar a carga de algumas pinturas.” (...). Naturalmente, o facto de uma pessoa ou lugar ser nomeado não indica que ele esteja representado. (...) E que, seja o espaço denominado interior ou exterior, a pintura em si mesma é uma espécie de interior. Olha-se dentro da pintura, algo que está tão revelado como oculto. (Sontag, 2006, pp. 32-33)

O que estas pinturas dizem é que o mundo não pode ser representado objetivamente, porque a objetividade é um mito. São obras de arte decididamente pessoais, desafiadoramente excêntricas, que substituem a mimese com equivalências e metáforas pintadas. (Graham-Dixon, 2001, p. 30).

Graham-Dixon continua a analisar esta questão (2001, p. 89), mostrando como as memórias em si não são importantes, no final, e que a arte reconhece isso tornando muitas vezes impossível de descobrir as suas especificidades a partir do que ela apresenta aos olhos. O que sobrevive é uma percepção delas, um vislumbre do seu significado que pode (espera o pintor) atingir um ponto de reconhecimento naqueles que olham para elas. As pinturas de Hodgkin sugerem que ele não tem ilusões sobre o poder da pintura. Estas não são pinturas que irão descrever e explicar o mundo, muito menos mudá-lo. Mas o instante, a experiência fortuita, o súbito vislumbre de algo (qualquer coisa, uma folhagem verde ou um traço azul do mar), “pode tornar-se numa obra de arte que fala, modestamente, sobre coisas maiores do que a vida de apenas uma pessoa.” (Graham-Dixon, 2001, p. 89). Viajar é ver coisas diferentes e também ver as coisas de forma diferente. É aventurarmos fora de nós mesmos. Quando viajamos para um lugar estrangeiro, os nossos hábitos e rotinas são perturbados e a nossa experiência do mundo altera-se. Percebemos coisas que muitas vezes damos por certas em casa: as cores de uma paisagem, as formas da sua vegetação, novos sons e cheiros; a arquitetura, a forma como o café é servido, a maneira como as pessoas se vestem e o tipo de lixo que deixam na rua; o calor ou a luz. Viajando, analisamos o mundo de forma mais inquisitiva e alerta do que o normal. Olhamos para ele tão atentamente como se fosse arte. (Graham-Dixon, 2001, p 103).

As referências frequentes a viagens na arte de Hodgkin, as incontáveis alusões a lugares que são estrangeiros e estranhos e desconhecidos, registam os movimentos do pintor, mas apenas de forma imprecisa. Eles também representam uma declaração de ambição para as próprias pinturas. Dizem que olhar uma pintura em

si deveria significar viajar, ser transportado, ser levado para outro lugar. Cada pintura é o seu próprio mundo autossuficiente, para ser experimentado como experimentaríamos um lugar no estrangeiro visitado pela primeira vez: radiante, misterioso, estranho, visto com mais urgência e com mais frescura do que os lugares que conhecemos demasiadamente bem. (Graham-Dixon, 2001, pp. 103-104)



Figura 35 - Howard Hodgkin na Índia, *still* retirado do documentário da BBC sobre o artista. (Parsons, 2006).

Transcrevendo parte deste documentário:

Esta é a sua 28ª visita à Índia. Está sentado a observar. Não faz esboços, não tira fotos, não faz nada óbvio para manter uma cena na memória, no entanto está a absorver tudo.

E questionamo-nos: qual destas visões e sons aparecerão um dia? Não como filme, mas como pinceladas de cor (...) (Parsons, 2006)

Atente-se, de seguida, num testemunho de um seu amigo – o escritor Julian Barnes:

Quando viajo com H.H., ele e eu costumamos fazer uma piada. Às vezes, quando vamos relaxar a um bar, a um restaurante, quando admiramos um entardecer, uma praça, ele diz num tom deliberadamente sereno entre sátira e verdadeira felicidade: “Sinto que me vem uma pintura”. Eu simplesmente respondo-lhe: “Sinto que me vem um livro”. Ele di-lo com mais convicção do que eu (eu na realidade não estou nada convicto) e pergunto-me nesse momento o que estará a ocorrer dentro da sua cabeça. Maxime Du Camp, que viajou ao Egipto com Flaubert, que não deixava de tomar notas, disse depois queixando-se com admiração: “Não olhava nada, recordava tudo”. H.H. olha sempre com intensidade, mas quando diz que sente

que lhe vem uma pintura, parece que olha de outra maneira e parece estar a digerir, a ponderar. E sei que recordará tudo, tudo o que necessita e tudo o que necessitará. (Barnes, 2006, p. 47)



Figura 36 - (Descrição das fotos no texto abaixo).  
Fotos retiradas de Howard Hodgkin Studio, Instagram oficial.

"Eu ansiava por visitar a Índia, mas só consegui fazê-lo aos meus 20 anos. Foi uma revelação. Mudou a minha maneira de pensar e, provavelmente, a maneira como pinto." (Hodgkin cit. em BBC News, 2017).

Howard visitou a Índia durante mais de 50 anos e realizou mais de cem pinturas sobre as suas experiências ali. Conheceu o pintor indiano Bhupen Khakhar em 1975 e tornaram-se amigos para toda a vida.

A fotografia de cima foi tirada no final dos anos 1980. Howard está sentado em sua casa em Wiltshire, em Inglaterra, em frente ao "*The De-Luxe Tailors*" de Bhupen Khakhar, 1972. A foto que se encontra por baixo é dos dois no estúdio de Bhupen. (Fotos e texto retirados de Howard Hodgkin Studio, Instagram oficial).

Adicionalmente, Hodgkin colecionava pinturas e desenhos indianos, coleção essa que foi reconhecida como uma das melhores do seu género. Compreende mais de 115 obras, incluindo muitas do período Mughal (c. 1550–1850). (Howard Hodgkin, website oficial).



Figura 37 - Howard Hodgkin, *Indian Veg.* 2013 – 2014. Total: 23,5 x 104,8 cm.  
Esquerda: 23,5 x 33 cm; Centro: 22,2 x 35 cm. Óleo sobre madeira.

Ao descrever a obra de Howard Hodgkin, muitas vezes deparamo-nos com a impossibilidade de explicar por palavras o que acontece nas pinturas. Sendo as suas imagens maioritariamente abstratas ou ambíguas, a sua contemplação permite-nos interpretações abertas, embora tenham a beleza autónoma das melhores obras abstratas:

Parece que vemos algo nas suas pinturas: uma escultura de Henry Moore em *A Henry Moore the Bottom of the Garden* (1975 -77), uma bandeira francesa em (...) *In a French Restaurant* (1977-79), um homem com barba a ler no *Second Portrait of Terence McInerney* (1981), fogo em *Clean Sheets* (1982-84), joias no *Mr. and Mrs James Kirkman* (1980-84) ou corpos nus em *Waking up in Naples* (1980-84) e em *None but the Brave deserves the Fair*, é claro que este não se deve a uma busca realista de verosimilhança. Trata-se de percepção e memória, mas também, claro, de pintura. De alguma forma, vemos como a emoção e a memória se tornam ornamentos. (Juncosa, 2006, p. 24)

Representar a memória na pintura é uma atividade profundamente difícil, pois a memória está fechada na visão interna. Quaisquer que sejam as suas origens no mundo externo, as memórias emocionalmente significativas são armazenadas como notações abreviadas pessoais para experiências complexas. (Arnold, 2007, p. 42). Mas uma coisa é certa: Hodgkin descreve o poder enigmático e universal da pintura sem álibis externos à sua linguagem e sustentando-se apenas em experiências autênticas – voltamos à expressão de Enrique Juncosa. (Juncosa, 2006, p. 25). Conforme este descreve: essas experiências podem ser encontros com amigos, certos estados de espírito, paisagens e climas - com preferência por Itália ou Índia, mas também Marrocos, Egipto, Estados Unidos, Escócia, Alemanha, França; situações eróticas, retratos, memórias de emoções e homenagens às pinturas de outros artistas, como é o exemplo de “*Une Baignade à Asnières*” (pintura conhecida em português como “*Os Banhistas*”), de Seurat, do qual Hodgkin pintou uma

versão sua. Apenas em algumas ocasiões os títulos das obras sugerem, especialmente a partir da primeira década de 2000, possibilidades mais herméticas. E nos últimos anos de vida, o trabalho de Hodgkin tornar-se-á diferente, menos privado.

Alguém definiu as suas pinturas, e cito de memória sem recordar a fonte, como *haikus* visuais, o que me parece especialmente acertado, pensando na intensidade das obras e na sua pequena escala. Dos anos 90, porém, com obras como "*When did we go to Morocco?*" (1988-1993), Hodgkin começa a explorar a possibilidade de formatos maiores, o que lhe permitirá usar pinceladas mais expressivas. (Juncosa, 2006, p. 25)



Figura 38 - Howard Hodgkin, *From the Terrace, Bombay*.  
2015 – 2016, 41,9 x 52,7 cm, óleo sobre madeira.

Os lugares criados na pintura são sempre fantasias. São como as descrições de lugares em livros ou no verso de postais, pois são mediados, inevitavelmente, pela personalidade de outra pessoa. A fantasia causa prazer, mas a consciência de que é fantasia permanece. A pintura pode levar a lugares que, na realidade, nunca se poderiam visitar. A pintura pode levar à lua. *Dark Moon* (1983-84), um pequeno círculo de madeira pintada de 31,4 centímetros de diâmetro, explora a lacuna entre a realidade e a pintura: esta não é uma lua brilhante numa noite agradável, aparenta algo como a consciência do fracasso, a infelicidade ou a rejeição dos outros. Os outros mundos criados na pintura podem falar do que acontece neste aqui, de apuros e dilemas reais e decepções. (Graham-Dixon, 2001, p. 110).



Figura 39 - Howard Hodgkin, *Dark Moon*.  
1982 – 1984, 31,4 cm (diâmetro) , óleo sobre madeira.

Como afirma Enrique Juncosa:

“Penso que todas as pinturas de Howard Hodgkin contêm um segredo (...) embora claro que nem sempre é um segredo passional e doloroso. Esse segredo pode ser, de facto parece muitas vezes, algo jubiloso ou comemorativo. (...) as pinturas de Howard Hodgkin (...) causam-nos um grande impacto emocional e reconhecemos a sua majestade e beleza, mesmo sem conhecer os detalhes concretos dos significados de cada um deles (...) Este mistério outorga às pinturas uma grande força expressiva que nos convida a projetar neles momentos emocionais da nossa própria vida (...). A pintura de Hodgkin fala-nos sobre a transitoriedade da vida e a impossibilidade de parar o tempo. Apenas alguns momentos memoráveis parecem dar sentido a esta passagem imparável.” (Juncosa, 2006, p. 26)

Títulos como *After Visiting David Hockney* ou *Sunday in Berlin* ou *Hello Bombay* poderiam parecer enganos se o pintor nunca tivesse conhecido David Hockney, se nunca tivesse visitado Berlim ou Bombaim. Supõe-se, nesse sentido, que todas as pinturas são autobiográficas, apesar de apenas alguns destes títulos o explicitarem. Contudo, poucos fazem alusão a si mesmo em sentido estrito. O que se expõe não é o estado emocional do artista. E as pinturas oferecem a homenagem mais fervente e enfática ao mundo exterior, aos seus objetos entesouráveis e às suas belezas e oportunidades. De facto, a qualidade sublime da cor nas pinturas de Hodgkin pode ser considerada, sobretudo, como uma expressão de gratidão: ao mundo que suporta e subsiste ao ego e às suas lamentações. As duas paixões que associamos a este pintor, a viagem e o colecionismo, são ambas expressão de um sentimento ardente e deferente pelo que não é si próprio”. (Sontag, 2006, pp. 34-35).



Figura 40 - Howard Hodgkin, *Miami*.  
1996, 43,2 x 48,2 cm, óleo sobre madeira.

Os locais revelam um olho ávido e um gosto pelo domesticado; jardins e terraços, e não propriamente florestas e montanhas. A evocação de um turismo sensual e agradável – jantares, passeios noturnos, arte valorizada, visitas memoráveis – afirma com desdém a ideia do prazer. (Sontag, 2006, p. 35). No entanto, apesar deste gosto pelo “domesticado”, conforme refere Sontag, os lugares de Hodgkin são principalmente, para um inglês, lugares exóticos. Índia, África e Mediterrâneo estão associados ao calor e à cor, bem como a uma radiância não inglesa. São lugares que estão definitivamente noutra local. Todavia este “outro local” é mais do que uma questão de topografia. É, como sugerem as pinturas inspiradas nos lugares, uma questão de temperamento e de estética e talvez também uma questão de autodefinição. (Graham-Dixon, 2001, p. 110). *Miami* (1996), ou *Bombay* (2015-16), ou *Arabian Sea* (2008-10) são assertiva e agressivamente não ingleses na vibração repentina das suas cores, no brilho do sol. Podem não ser imagens diretamente representacionais dos lugares sugeridos pelos seus títulos - embora *Bombay* (figura 41) possa conter uma sensação de descoberta das cores violentas da paisagem indiana - mas são definitivamente imagens de lugares que não se parecem em nada com a Grã-Bretanha, local de origem do artista.

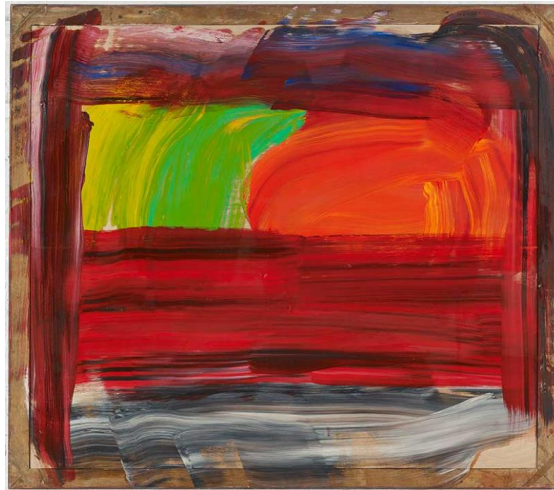


Figura 41 - Howard Hodgkin, *Bombay*. 2015 – 2016,  
148,6 x 168,3 cm, óleo sobre madeira.

Porém os títulos também insinuam outra relação com o prazer, quando nomeiam o tempo, as estações e as horas do dia. O tempo mais comum é o chuvoso; a estação é invariavelmente o outono; se se refere uma hora do dia, geralmente é o entardecer; o qual, além de ser o maior acontecimento colorido na existência diária da maioria das pessoas, ocupa um lugar importante no tesouro da melancolia. Todos estes títulos com “entardecer”, “outono”, “chuva”, “depois...”, “adeus a...”, “a última vez...” supõem uma sombra meditativa projetada sobre todos os prazeres quando se marcam, dramatizam inclusivamente, como atos da memória. Hodgkin pode frequentemente estar em *voyage*, mas não como uma testemunha (o projeto impressionista). Em vez de uma testemunha, há um recordador. E ambas as atividades, a do viajante e também a do colecionador - vertente referida anteriormente, estão imersas num sentimento elegíaco. (Sontag, 2006, p. 36).



Figura 42 - Howard Hodgkin, *Venice Sunset*.  
1989, 26 x 30 cm, óleo sobre madeira.

O fascínio de Hodgkin por Veneza, por exemplo, resultou numa série de pinturas. “*Venice Sunset*” e “*Venice Evening*” captam a mudança de iluminação da cidade com uma extraordinária precisão. Ao longo dos anos, Hodgkin foi registando uma vasta gama de condições atmosféricas. De pores do sol radiantes a névoas etéreas e nuvens de tempestade sinistras, o seu trabalho demonstra como a luz e o clima podem moldar o nosso humor e definir as nossas memórias. (Tate, s.d.).

Em princípio, o pintor poderia realizar pinturas sobre tudo o que viveu, fez e viu. Isso cria uma insuportável e intensa pressão para pintar, e uma igualmente aguda sensação de ansiedade. (Sontag, 2006, p. 37). Talvez por isso Hodgkin tenha sempre dito, nas várias entrevistas que deu, que pintar era para si um sofrimento.



Figura 43 - Howard Hodgkin, *Venice Evening*.  
1984 – 1985, 37 x 44,5 cm, óleo sobre madeira.

*Venice Evening* (1984-85), é uma pintura suspensa entre a lembrança e a perda. Pode ser interpretada literalmente, como uma representação impressionista de um facto meteorológico: uma imagem da escuridão tornada visível, do crepúsculo caindo na cidade de névoa e humidade em alguma tarde sombria de inverno. Mas, metaforicamente, *Venice Evening* troça de si mesma, declara-se uma mera substituta pintada para uma experiência que nunca pode ser recapturada. Claro que um momento vivido nunca pode ser transformado numa coisa, e esta pequena placa de madeira pintada é um triste testemunho disso. É uma imagem que se abre para um vácuo, uma imagem com um centro vazio. Mas também extrai pungência da sua própria inadequação desprotegida. Sugere a violência que a arte necessariamente faz à experiência ao refazê-la como *arte*, mas conjura *páthos* disso. (Graham-Dixon, 2001, p. 61)

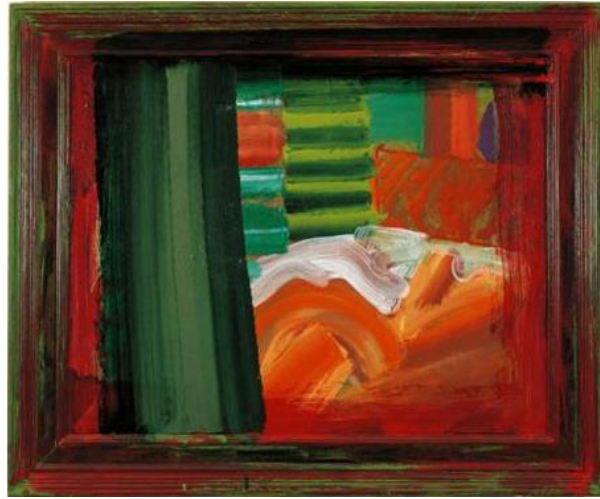


Figura 44 - Howard Hodgkin, *In Bed in Venice*.  
1984 – 1988, 98,2 x 119,1 cm, óleo sobre madeira.

Cada uma das imagens tenta reencarnar a experiência passada, para transformar uma partícula do tempo passado num objeto sólido, presente, algo ali palpável, algo que se pode ver, com dimensões fixas. No entanto, as pinturas simultaneamente declaram um conhecimento doloroso de que a imagem única e estática nunca pode aspirar a representar o modo como as coisas são ou foram. O televisor da memória não é facilmente sintonizado. O écran apresenta interferências. O que é passado só pode tornar-se presente de forma imperfeita. (Graham-Dixon, 2001, p. 71).



Figura 45 - Howard Hodgkin, *Into the Woods, Summer*.  
2001 – 2002, 203,2 x 133,3 cm, gravura.

Efetivamente, na memória afastamo-nos de uma confusão esmagadora de impressões, de elementos imprecisos, e encontramos o mundo reapresentado como percepções digeridas. Filtrado, ordenado e reordenado, o passado rememorado adquire uma nova ordem. As pinturas de Hodgkin, profundamente sentidas, compreendem pinceladas que são o resultado de uma longa deliberação, finalmente aplicadas espontaneamente num suporte, habitualmente de madeira. (Moorhouse, 2017, p. 10). As pinturas desse processo - o processo de lembrar (ou tentar lembrar) algo visto – tornam-se deste modo inteiramente coerentes: fragmentam uma experiência e transformam-se elas próprias na totalidade de uma pintura, de uma obra de arte. (Graham-Dixon, 2001, p. 93).

No caso da gravura acima - “*Into the Woods, Summer*”, esta não apenas representa uma ação - uma incursão no bosque, no verão - mas substitui essa ação, representa essa experiência. A pintura consegue mostrar-nos assim um mundo alternativo, e transporta-nos para outro lugar, de repente e de forma simples.

[Consegue mostrar] (...) o impacto repentino que a estranheza de um lugar pode ter sobre a mente e os olhos. Mas as pinturas também substituem essas experiências completa e implacavelmente e divertem-se com o seu próprio artifício abrupto. (...) A arte pode compensar a transitoriedade das coisas. A arte pode fixar a experiência, pode fazer dela algo sólido, verdadeiro, duradouro. (Graham-Dixon, 2001, p 104)



Figura 46 - Howard Hodgkin, *Coast*.  
2015 – 2016, 36 × 42 cm, gravura.

### 3.3. Considerações

O papel da memória, a expressão da emoção e a exploração das relações entre pessoas e lugares são tudo preocupações na pintura de Howard Hodgkin (veja-se o website da National Portrait Gallery<sup>16</sup>, relativo à exposição temporária realizada em 2017). Neste sentido, os seus quadros são coisas que aspiram a ser mais do que coisas, são objetos que procuram encarnar esperanças e sentimentos, aspirações e emoções, mas são também e inevitavelmente apenas objetos. (Graham-Dixon, 2001, p. 152). A linguagem pictórica de Hodgkin é extremamente prática, feita de marcas que nunca começam por fingir que são outra coisa senão marcas feitas numa superfície plana usando um pincel. As pinturas podem procurar representar sentimentos, evocar memórias de pessoas ou lugares ou coisas, mas são absoluta e francamente honestas sobre as imponderabilidades do empreendimento que é pintar, da maneira como substitui códigos por realidades (Graham-Dixon, 2001, p. 161) e também vice-versa, como substitui realidades por códigos. Se a representação codifica a realidade, é também pela correta utilização de um código de representação que se procura representar a realidade (ou fugir a ela).

Poderemos sempre questionar qual a verdadeira ligação entre a pintura e a experiência autêntica de Howard Hodgkin, e as palavras de Tom Lubbock, crítico de arte, entretanto falecido, no jornal “*The Independent*”, são claras sobre isto. Citando:

Howard Hodgkin é um artista conceptual? Bom, como todos os amantes de Hodgkin aprendem, as suas pinturas encapsulam episódios intensos da sua vida pessoal. Porém, como todos os amantes de Hodgkin descobrem, a tradução da pintura de volta à vida não é direta. Há uma lacuna entre a pintura para a qual olhamos e a experiência que ela supostamente contém.

Como sabemos que o próprio Hodgkin não adiciona os seus títulos depois das pinturas serem feitas? O assunto, a experiência, deveriam estar lá desde o início, mas como sabemos que não mudaram a meio da pintura? Como sabemos que já houve uma experiência real? Porque tal intensidade só poderia ser fundamentada em factos? Vá lá. Uma coisa é dizer que as pinturas têm um forte conteúdo

---

<sup>16</sup> National Portrait Gallery (2017). “Howard Hodgkin – Absent Friends”. Página consultada a 22 de novembro 2021. Disponível em: <https://www.npg.org.uk/whatson/howard-hodgkin-absent-friends/home/>

emocional. Sim, têm. Mas a experiência da vida real é uma espécie de jogo conceptual em que entramos. (Lubbock, 2011)

Se aparentemente as palavras de Lubbock revelam um certo descrédito, é apenas aparente, pois Lubbock era declarado apreciador do trabalho de Hodgkin, tendo-o acompanhado ao longo dos anos e publicado vários artigos sobre o artista.

Hodgkin influenciou as novas gerações de pintores, e as palavras do artista Richard Patterson são exemplificativas. Richard Patterson mantém uma revista de arte online e aqui escreveu um artigo, tocando precisamente na questão da experiência autêntica: “As pinturas de Howard (...) foram e são a experiência direta. Estou tão feliz por tê-lo conhecido - apenas brevemente, e apenas algumas vezes. Estou feliz porque me ajudou a saber o que é verdade”. (Patterson, 2017).

Estabelecer uma ligação direta entre a arte de Hodgkin e a arte dos seus contemporâneos parece ser particularmente difícil. Hodgkin não pertence a nenhuma escola ou movimento específico, e o tipo de ancestrais que podem ser construídos para si (foram feitas uma ou duas tentativas anteriormente) tendem necessariamente a uma certa imprecisão. São ancestrais de intenção, de sentimento, ao invés de ancestrais de estilo. (Graham-Dixon, 2001, p. 122). Intenção essa que Hodgkin explorou acentuadamente após as suas viagens, ao pintar as suas memórias. Viajar - sobretudo em locais exóticos - é uma espécie de assalto aos sentidos, diz Alan Yentob, o apresentador do documentário da BBC sobre Howard Hodgkin. Um assalto aos sentidos pela estranheza que provoca. Ao que Hodgkin responde: “Mas uma coisa sobre ser um artista é que se é sempre um estranho. Portanto, é bom encontrar um lugar onde seja natural ser um estranho. Não é natural ser um estranho em Inglaterra”. (Parsons, 2006).

Esta experiência pessoal de Hodgkin – esta experiência da estranheza - foi transformada numa declaração pública, conforme a expressão de Graham-Dixon (2001, p. 207). Usando uma linguagem pictórica tão particular - com as suas pinceladas gestuais, as suas cores vibrantes – conseguiu exteriorizar a estranheza e a experiência autêntica.

## 4. Projeto pictórico - fantasia ou realidade?

Na quarta e última parte desta dissertação serão abordados os aspectos analisados até aqui, ou seja, o contexto plurimedial, a memória e a experiência autêntica, aplicando-os ao meu trabalho artístico, no qual existe um entrecruzamento destes vários conceitos patentados nos quatro autores analisados.

Falar do próprio projeto artístico é sempre uma tarefa delicada, conforme Paul Klee já o tinha feito notar:

Minhas senhoras e meus senhores!

Fico um pouco apreensivo quando tomo a palavra com as minhas obras à vista, já que estas têm a sua linguagem própria, e pergunto-me a mim próprio se conseguirei reunir argumentos suficientes e se o farei de forma correta. (Klee, 2014, p. 18)

Começamos pela apresentação da triangulação habitualmente patente no meu trabalho, entre pinturas, textos e fotografias, nessa trimedialidade referida no capítulo dedicado a Francis Alÿs. À semelhança do que é feito por este artista, no meu trabalho uma história vai sendo contada. As palavras de Picasso são bem ilustrativas disto: “A obra de um artista é uma espécie de diário”<sup>17</sup>. (Richardson, 2007, pp. 465-6). As minhas pinturas vão refletindo episódios que passam. São vidas e vivências expressas em tela, com tintas e pincéis. Neste sentido, tanto podem remeter para um episódio ocorrido numa viagem – uma memória – como podem falar de comidas, ou do gato que apareceu no telhado (figura 47). Ou serem simples ideias e conceitos que passam no momento.

---

<sup>17</sup> A versão original, no livro de Richardson, é: “One's work is a way of keeping a diary”. Esta frase foi proferida no decurso de uma entrevista dada por Picasso a Tériade, um crítico de arte parisiense nascido na Grécia, para o jornal “*L'Intransigeant*”, a 15 de junho de 1932, entrevista essa que é citada por Richardson.



Figura 47 - Runa, *Gato a Dormir Comigo Debaixo dos Cobertores*. 2021  
Acrílico sobre papel, 40,7 x 29,7 cm. Coleção da artista.



Figura 48 - Runa, *Autorretrato (Homenagem a Howard Hodgkin)*. 2021  
Acrílico, óleo e barra de óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista.

É importante referir que o meu projeto pictórico está longe de incidir exclusivamente no tema das viagens, como são exemplo as duas obras acima (figuras 47 e 48), e como se verão noutros exemplos nos capítulos seguintes. No entanto, para efeitos do presente estudo, o principal tema abordado é o das viagens. Recordo que a autoria é apresentada sob o pseudónimo artístico Runa - as primeiras sílabas de Rute Norte convertidas para o feminino.

Na minha vertente de artista-viajante, em que escrevo crónicas de viagem acompanhadas de fotos, conto uma história através desta trimedialidade: pintura, texto e fotografia. Retomemos a exemplificação:

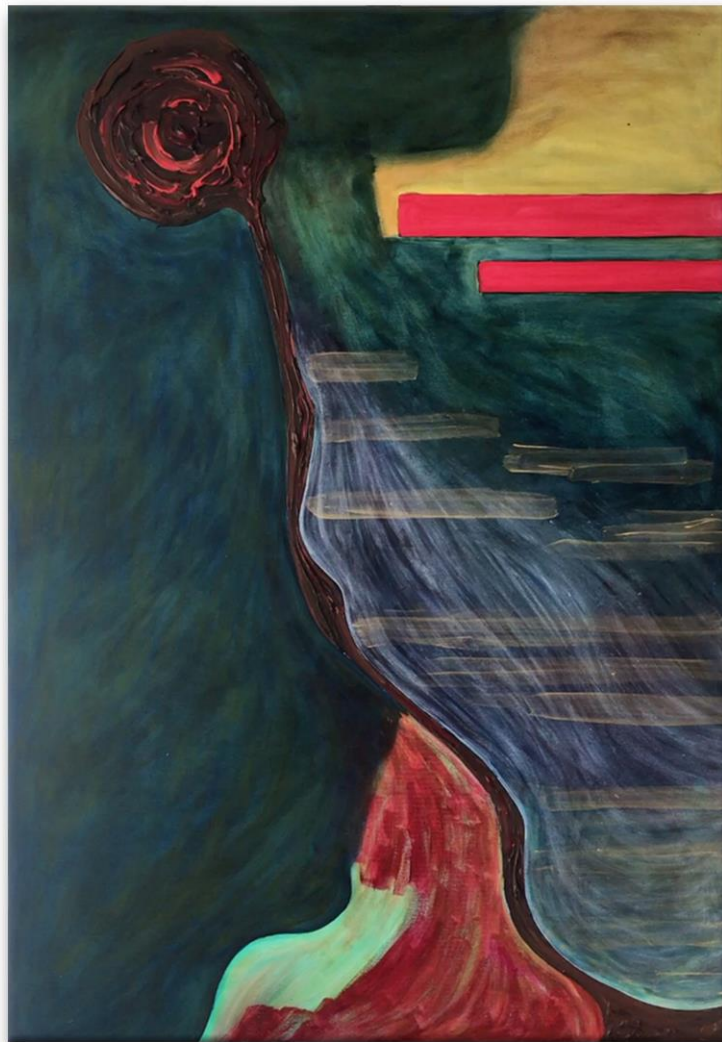


Figura 49 - Runa, *A Ilha*. 2020. ([Crónica 50](#) dos Açores). Acrílico e óleo sobre tela, 116 x 81 cm. Coleção da artista.

A foto abaixo, entre outras existentes na crónica 50 dos Açores, bem como um extrato do texto desta, acompanham esta pintura:



Figura 50 - Selfie na ilha do Corvo, Açores.

Fotografia digital, 5827 x 4082 píxeis. Arquivo da artista.

Publicada em [Crónica 50](#) dos Açores.

Estive aqui sentada algum tempo. O vento é tão violento. Parece tudo tão tranquilo, tão verde, e no entanto a natureza é tão impetuosa e tumultuosa. Como somos pequenos e insignificantes - tomo consciência. Como tudo é tão pequeno perante tamanha magnificência. (Norte, 2020a)

São três meios e formas de narrar a viagem, existindo uma espécie de intertextualidade entre os três tipos de narrativa de viagem: a textual, a fotográfica e a pictórica. Ou seja, dá-se um processo migratório da literatura de viagens – que é onde efetivamente começa o meu trabalho dado que as crónicas são escritas em primeiro lugar – processo esse que assegura a continuidade do género num contexto medial específico (Matos, 2013, p. 9), no meu caso a pintura.

Neste exemplo abaixo, a trimedialidade está igualmente presente, desta vez num episódio ocorrido na floresta aquática da Amazónia:



Figura 51 - Runa, *Passeio de Canoa num Igapó*. 2020.  
([Crónica 55](#) da Amazônia). Acrílico, óleo e pastel de óleo  
sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista.

Segue a foto e o excerto da crónica 55 da Amazônia, os quais acompanham esta pintura:



Figura 52 – Foto digital da autora, tirada na Amazônia.  
2048 x 1360 píxeis. Arquivo da artista. Publicada na [Crónica 55](#) da Amazônia.

Um igapó é uma mata que é alagada frequentemente, a ponto da sua vegetação habituar-se e adaptar-se. É característico da Amazônia.

Nestes igapós existem anacondas, escondem-se no fundo da água, entre as plantas. A população deixou de ter patos porque as anacondas os comiam, explicaram-nos.

A anaconda – ou sucuri – não é venenosa, ela mata as vítimas por constrição, ou seja, apertando-as. Aproxima-se com cuidado, lentamente, e a partir do momento em que consegue rodear e enrolar-se na vítima, em poucos segundos aperta-a até esmagá-la. A anaconda tem uma força poderosíssima. (...).

Também existem jacarés, e o Luizinho contou-nos um episódio em que um ficou preso nos ramos, tiveram de vir os bombeiros salvá-lo, tendo sido necessário amarrar-lhe a boca e laçá-lo. (Norte, 2013)

Se a escrita mostra o trajeto do corpo; a pintura mostra o trajeto do espírito. Desta forma piso um território simultaneamente real e inventado, cruzando várias fronteiras entre as linguagens. Este território é um mundo íntimo, onde a interpretação da realidade é feita de forma subjetiva, pessoal e única. Não existem regras e é a experiência que vale. Trata-se de uma experiência autêntica, uma experiência *in loco*. Esta experiência é física e palpável - é real, quando narrada através de fotografias e palavras, nas crônicas de viagem. Mas converte-se em total imaginação no discurso plástico. Aqui revela-se a experiência interior, o autoconhecimento, um mundo mágico. Nesta nova existência pictórica, a realidade é repensada e convertida, e cruzam-se dois mundos, o exterior e o interior, imbuídos de memória:

Toda a forma de representação retoma um método e uma memória como algo de “portátil” que se pretende designar. A própria “portabilidade” da memória, *a posteriori*, realiza uma acentuação da essencialidade intensiva do que nos marcou, da sua fundamental importância, a reter. (Guerreiro, 2012, p. 287)

Houve portanto uma experiência - em primeiro lugar. A qual é fotografada. A fotografia decorre em simultâneo, dado que o registo fotográfico é feito no momento da experiência. Em segundo lugar, já depois do regresso da viagem, são escritos os textos, durante cerca de seis meses. E finalmente, ao longo dos anos, revela-se a memória e o conseqüente registo plástico.

As pinturas são um resíduo, portanto. São reminiscências, são o que resta:

A ideia de resíduo que assiste aos produtos de criação, nomeadamente aos artísticos, diz respeito a um conjunto, a uma trama de elementos que funcionam como portas demonstradoras da entrada num espaço; nesse sentido, toda a obra de

arte é uma realidade sobran­te de um processo, e cada obra de arte pode ser entendida como uma tentativa de fechar a fenda, a fissura entre os dois mundos, num exercício de desejo e de continuidade. (Guerreiro, 2012, p. 288)

A viagem traz consigo inúmeras percepções e sensações que servem de matéria-prima para um novo universo – o plástico. Nela, na viagem, dão-se pequenas fissuras do quotidiano, fissuras essas que levam à descoberta de um território estrangeiro interno, sempre recriado e alargado pela realidade externa. (Rodrigues & Gondar, 2018).

\*

Algumas pinturas não são acompanhadas de um texto específico. Por vezes reportam-se a um episódio de um dia inteiro, ou mais dias, como é o caso deste trabalho abaixo, referente à chegada - e conhecimento - da Vila do Corvo, a única povoação existente na pequena ilha do Corvo:



Figura 53 - Runa, *Vila do Corvo*. 2020. ([Crónica 44](#) dos Açores).  
Acrílico e óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista.

A ilha do Corvo, onde passei seis dias, revelou-se um lugar mágico, nesta viagem pelas 9 ilhas dos Açores, em bicicleta, e isso repercutiu-se posteriormente nesta e noutras pinturas. Conforme revelado em entrevista ao jornal “Diário dos Açores”:

A minha ilha preferida foi o Corvo. Pelo seu isolamento, por ser tão pequena e grandiosa. Um rochedo no mar. Fustigado pelas ondas e pelo vento.

Foi onde me senti em total liberdade, sem restrições, sem receios. Por outro lado foi também onde consegui ter maior aproximação às pessoas – à sua população – precisamente por ser um ambiente tão pequeno. Será a ilha mais segura do arquipélago dos Açores, como me apontaram exatamente os corvinos, e conforme comentei nas crónicas. São cenários tão selvagens, tão à mercê das intempéries da natureza, que remetem uma pessoa ao silêncio, ao pensamento, à introspeção. (Norte, 2021)

A representação de um local mágico e introspetivo é efetuada através do uso de cores brilhantes e de um pontilhado inspirando cenários mágicos. É apresentada igualmente a oposição entre mar e casas - estas num extremo isolamento – sendo este isolamento uma vertente histórica analisada no texto das crónicas, sobretudo através de conversas com a população local, tema que interessa referir aqui para melhor compreensão da minha perspetiva e consequentes pinturas:

O Pedro mergulhava para apanhar algas, as quais vendia para São Miguel, e daqui iam para o continente. Várias pessoas vendiam algas para medicamentos. Fazia-se muito dinheiro com isso, conta-me. Agora terão arranjado alternativas mais baratas, pois já não se faz isto. (...)

E agora indicou-me que também fez caça à baleia. O Pedro era um caçador de baleias! (...)

Aqui na ilha do Corvo há uma veterinária, com cerca de 40 anos de idade, que veio do continente, explica-me o Pedro. Antes só havia um rapaz, que era mais entendido e ia desenrascando as coisas. (...)

O Pedro continua a explicar-me uma série de coisas, enquanto o tanque vai enchendo de água:

Hoje a ilha do Corvo tem um dentista; um médico que veio da ilha de São Jorge e mora cá; e também há uma enfermeira. Antes não havia nada disto.

(Norte, 2020 b&c)

Seguem-se dois exemplos de pinturas ligadas ao tema do mágico e do fantástico sentidos durante a viagem, em particular na ilha do Corvo:



Figura 54 - Runa, *Grande Senhor do Reino dos Pássaros*. 2020.  
Acrílico e óleo sobre tela não esticada, 26,5 x 63,5 cm. Coleção da artista.



Figura 55 - Runa, *Melro, o Mensageiro*. 2020.

Acrílico e óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista.

Durante a viagem existem momentos de uma intensidade irrepresentável que ganham forma na produção artística. Sendo que é sempre um desafio “conseguir demonstrar materialmente as (...) sensações de espanto e arrebatamento”. (Serra, 2013, p. 360). Neste desafio, a exibição dos documentos (textos e fotos), conjuntamente às obras pictóricas, “não visa explicar e reduzir os sentidos das exposições; pelo contrário, possibilita ao espectador traçar novas relações de significação ao mesmo tempo em que o aproxima do arcabouço constitutivo do processo de produção”. (Corona, 2010, p. 1242).

\*

Continuando com pinturas não acompanhadas de um texto específico, das crônicas, veja-se este exemplo abaixo, desta vez referente à viagem de bicicleta feita ao longo do rio Danúbio, em 2016. Nesta viagem fui acompanhada pelo meu namorado e foram ao todo 838 km de bicicleta pela Alemanha, Áustria, Eslováquia e Hungria, ao longo de 24 dias:



Figura 56 - Runa, *Serpenteando entre as Grandes Montanhas Verdes da Áustria*. 2020.

([Crónica 1](#) - De bicicleta ao longo do rio Danúbio)

Acrílico e óleo sobre papel, 40,7 x 29,7 cm. Coleção da artista.

Esta pintura evoca uma experiência ao longo do tempo, uma passagem de bicicleta pelas enormes montanhas verdejantes do norte da Europa, num país – a Áustria – no qual a indústria madeireira é um dos maiores empregadores. As linhas, não tendo arestas, são ondulantes e suaves, tal como foi o percurso, maioritariamente plano, ao longo do rio.

De acordo com as palavras de Manuel Botelho sobre Philip Guston, e adaptando-as ao meu projeto: as formas parecem sugerir árvores, ou plantas, ou organismos vivos de misteriosa identidade. Com estas personagens de um mundo paralelo, é intensificada a sensação de gerir uma peça de teatro, a minha própria peça de teatro, o meu palco, povoado por figuras/formas tornadas realidades vivas, atores de tragédias, ou farsas, sem um sentido narrativo preciso. (Botelho, 2013, p. 495).

Numa entrevista de 1960 para a BBC de Londres, [Guston] afirmaria: “Bem, eu vejo as minhas pinturas como uma espécie de figuração. Obviamente não se parecem com pessoas sentadas em cadeiras ou a descer pela rua fora (...)”.

Embora sem poder falar de figuração no sentido estrito do termo (não há nos seus trabalhos qualquer referência direta e reconhecível à realidade), o universo alusivo destas obras desviava-se em definitivo dos princípios redutores da pura abstração. Eram cada vez mais evidentes as duas pulsões complementares do seu projeto artístico: por um lado, uma teimosa fidelidade à abstração; por outro, um desejo crescente de lidar com o mundo físico, o mundo tangível dos objetos. (Botelho, 2013, p. 497)

Esta questão do “real versus fantasia” está, por conseguinte, patente numa série de autores, e a afirmação de Paul Klee tornou-se célebre e um axioma: “A arte não reproduz o visível, torna visível.” (Klee, 2014, p. 38) e explica:

Antes, descrevíamos coisas que eram visíveis sobre a terra (...). Agora, a relatividade das coisas visíveis torna-se evidente e com isso manifesta-se a crença

de que o visível é apenas um exemplo isolado em relação a todo o universo, e de que existem outras verdades em latência e em grande número. As coisas manifestam-se em sentido alargado e complexo, muitas vezes contrariando, aparentemente, a experiência racional de ontem. (Klee, 2014, p. 8)

Efetivamente, e tal como abordado no ponto 2.3., eu, - e agora vou adaptar as palavras de Mário Matos (2014, p. 247), num estudo sobre viagens mais lentas: a pé, de burro ou de trotinete; adapto aqui as suas palavras ao meu caso - eu, como artista-viajante, estou mais focada em perceber como o *modus* do meu périplo – ou seja, de bicicleta - determina a minha perceção pessoal da realidade que me rodeia do que em descrevê-la em si mesma. O epicentro da minha narrativa – pictórica e textual - é constituído pela transposição das minhas fronteiras interiores, e não tanto das geográficas. Mário Matos fornece de seguida, nesse estudo, um exemplo de um dos seus autores analisados, Lorenz Schröter, o qual publicou em 2002 um relato de uma viagem realizada por si, de burro, numa província alemã, com a duração de quatro semanas e 700 km: “Ao transpor o rio Reno, transpus também uma outra fronteira. Estou a transformar-me num caminhante que já não conhece nem terças-feiras nem quintas-feiras. Os dias de semana esvanecem-se”. (Schröter cit. em Matos, 2014, p. 247). E eu transcrevo, aproveitando a mecha, um texto meu passado na Índia, em 2009, numa viagem de bicicleta, sozinha, com um carro de apoio:

Entramos hoje no 25º dia. Ou 26º, se contarmos com o dia da viagem de avião. O fim aproxima-se. Se bem que ainda faltam quatro dias - ainda há algumas coisas para ver e para acontecer. Ainda falta por exemplo uma noite num barco de bambu. Ainda falta o parque natural de Periyar, com mais um dia de trekking e passeio em jangadas.

Por esta altura eu já me esqueci da minha casa em Lisboa; do meu quarto. Apontei estes pensamentos no meu pequeno bloco: já nem me lembro bem de como é a disposição dos móveis. Quando acordo, para que lado me viro para acender a luz? Dei por mim a pensar nisto e a ter dificuldade em recordar-me com rapidez. Há 25 dias que mudo quase diariamente de quartos, já não sei para que lado estão as luzes. De facto uso sempre uma lanterna – não para alumiar-los, mas precisamente para encontrar os interruptores das luzes. A aventura de cada dia começa logo aí, ao despertar: em que quarto estou?, em que hotel estou?, em que país estou?... E onde estão as luzes?!...

E o mesmo se passa com o inglês: há quase um mês que falo inglês todo o dia. Também já penso em inglês; gradualmente o português vai desaparecendo. Neste último dia em Munnar pensei: You must pack your things, Rute. Porque não pensei: "Tens de fazer as malas, Rute"? Pensei em inglês. Já pensava tudo em inglês. Imaginava-me a contar as peripécias da viagem, em Portugal, esforçando-me por encontrar as palavras. Mas porque estou eu a descrever a viagem em inglês?, dei por mim a perguntar.

E não estou cansada nem desejando de regressar. Esta vida é demasiado boa para querer regressar. Bons hotéis, motorista particular, refeições sempre prontas, todos os confortos possíveis aliados à descoberta permanente de um país distante. Quem é que se cansa de uma vida destas? Pelo contrário, é com bastante apreensão que encaro os últimos dias de viagem. (Norte, 2009)



Figura 57 - Runa, *Nights in Udaipur, India*. 2021  
Acrílico, óleo, cera e barra de óleo sobre tela não esticada.  
126 x 91 cm. Coleção da artista.

Em suma – e continuando com a análise de Mário Matos – o interesse principal da viagem não é portanto o que vivencio, mas o modo, o ponto de vista e o meio pelos quais experiencio determinado espaço (natural e/ou cultural):

Estamos aqui perante uma mudança de paradigma do substancial para o processual, do extensivo para o intensivo, que subjaz (...) à maioria deste género de périplos que poderíamos denominar de viagens em "slow motion with lots of

emotion" consubstanciando (...) um enfático elogio da lentidão. (Matos, 2014, pp. 247-48)

Naturalmente que estas visões - intensamente pessoais e subjetivas, são discutíveis. Mas não o foram sempre? Regressemos a Howard Hodgkin e recordemos as palavras de Tom Lubbock, citado no ponto 3.3., onde este se questionava se teria havido mesmo uma experiência real por detrás das pinturas de Hodgkin, se o artista não teria mudado os assuntos ou os títulos a meio das pinturas; e, adicionalmente, afirmava que as pinturas de Hodgkin possuem um forte conteúdo emocional, sim, mas que a experiência da vida real é uma espécie de jogo conceptual em que entramos. (Lubbock, 2011).

Já Paul Klee, no seu livro “Escritos sobre Arte”, de 1956, apelava à “paciência” – assim, literalmente, no estilo simples e direto que caracteriza esta publicação:

Devemos dizer a cada dimensão temporal: “Estás a transformar-te em passado, mas vamos talvez ao encontro de um lugar feliz na nova dimensão que te restitua o teu presente”. E quando esta pluralidade de dimensões nos torna cada vez mais difícil trazer ao presente as diferentes partes desta estrutura, é preciso ter muita paciência.

(...) Então, aquelas coisas estranhas tornam-se realidades, realidades da arte que alargam os limites da vida para além da sua aparência comum. Porque já não reproduzem, com mais ou menos temperamento, aquilo que se viu, mas antes tornam visível uma visão secreta.” (Klee, 2014, pp. 21, 22, 35)

Esta discussão sobre a representação fidedigna da realidade já era inclusivamente tida nos séculos XIX e XX por artistas “de grande prestígio e influência” (Tuan, 1990, p. 438). Veja-se o caso de Picasso:

Certos artistas modernos (...) continuaram a prestar homenagem ao realismo, embora as suas obras, aos olhos de um crítico hostil, pareçam mostrar distorções óbvias. Picasso, quando acusado por um crítico de pintar quadros “monstruosos” e “desumanos”, responde em entrevista em 1945: “Essa [crítica] surpreende-me porque, pelo contrário, procuro sempre observar a natureza. Como pode ver, coloquei nesta natureza-morta uma caixa de alho-francês... queria que a minha

tela cheirasse a alho-francês. Eu insisto na semelhança, uma semelhança mais profunda, mais real do que o real.” (Tuan, 1990, p. 438)

Ou de Rodin:

Rodin também desejava proteger-se da acusação de afastamento da natureza, isto é, de fantasia. Mesmo quando está a trabalhar numa escultura que mostra distorções nítidas, ele afirma: “Em tudo, obedeço à Natureza e nunca me atrevo a dar-lhe ordens. A minha única ambição é a fidelidade servil a ela.” (Tuan, 1990, p. 438)

Esta questão foi, portanto, – e continua a ser – controversa. Efetivamente eu também vejo as minhas pinturas como uma espécie de figuração, como se verificou. A realidade é pintada tal como é vista durante as viagens. Creio que, exatamente como disse Picasso, o meu universo plástico é mais real do que o real.

Continuando e terminando com uma análise de Charles Peirce, autor do livro intitulado “Semiótica”, a propósito da abordagem semiótica que aqui faço:

O facto de isto ser ou não realmente assim é uma questão de realidade, e nada tem a ver com o modo pelo qual estamos inclinados a pensar. Se uma dada pessoa é incapaz de ver a conexão, mesmo assim o argumento é válido, desde que essa relação de factos reais realmente subsista. Se toda a raça humana fosse incapaz de ver a conexão, mesmo assim o argumento seria sólido, embora não fosse humanamente claro. (Peirce, 2005, p. 215)

Como disse Gerhard Richter, “O primeiro impulso para a pintura, ou para a arte em geral, advém da necessidade de comunicar, do esforço de fixar a visão, de lidar com as aparências (que são estranhas e devem receber nomes e significados).” (Richter, 1995, p. 11). Se eu traduzo na pintura estas aparências de forma não perceptível, isto poderá ser encarado como uma vantagem: “(Vantagens de se ser pintor. Permitam-nos a insistência na convicção de que os pintores, como Guston afirmou, não têm de ter razão. Nem têm de ser claros.)”. (Jacinto, 2013, p. 68).

#### 4.1. – Aspetos técnicos

Sobre o meu processo de trabalho, e conforme já referido, durante as viagens eu não pinto. Recordemos que Howard Hodgkin também regressava a casa e depois pintava. Ou, em oposição, o caso de Francis Alÿs, que pinta durante as viagens. Eu não pinto durante as viagens pela simples razão de que não há tempo. Porventura se a viagem durasse um ano, e eu permanecesse algum tempo no mesmo local, teria condições para pintar. No entanto as viagens duram cerca de um mês, têm sido feitas em bicicleta, por vezes mudando de alojamento diariamente de forma a percorrer o país – e assim não se proporciona o exercício da atividade plástica. Não é esse mesmo o meu objetivo. O foco durante a viagem é conhecer as terras e as gentes. Depois, mais tarde, tranquilamente, no sossego do atelier, pinto.



Figura 58 - Runa, Autorretrato no atelier. 2021.

Fotografia digital, 6000 x 4000 píxeis. Lisboa, Portugal. Arquivo da artista.

Também não parto de uma fotografia. Daí não querer atribuir particular destaque à fotografia no presente estudo; deixo essa tarefa com os meus colegas que usam a fotografia como fonte de referência para as suas pinturas. A fotografia, no meu caso, é usada para registo documental da viagem, registo esse ao qual eu poderia dedicar um outro estudo, que não este. E efetivamente também não parto do texto, se bem que este

tenha indiscutivelmente uma maior relevância no processo pictórico. Perante uma mesma fotografia, o leitor pode interpretar: está a ser aprazível / ou está a ser agreste. É o meu texto que orienta a perspetiva, e conseqüentemente orienta a composição plástica, como é o caso da pintura “*Serpenteando entre as Grandes Montanhas Verdes da Áustria*”, mostrada e explicada no subcapítulo anterior (figura 56).

Por outro lado, as pinturas devem ser independentes de qualquer história. Têm de viver por si. Pelo que, desde sempre e com continuação nas experiências recentes, quando expostas em alguma galeria ou espaço cultural, de facto eu não tenho dado informação sobre as crónicas e textos. Talvez um dia o venha a fazer, mas será enquadrado num objetivo específico e expressamente planeado – o de coadunar ambos: viagens e pintura. A informação sobre as pinturas, de qualquer forma, encontra-se disponível nas redes sociais ou no meu website, para algum público mais curioso, pelo que não tem sido relevante divulgar esta matéria durante as exposições.

Relativamente à técnica, uso habitualmente acrílico no primeiro *layer* – ou eventualmente em *layers* seguintes - e óleo, posteriormente, para finalizar o trabalho, normalmente com vários *layers* também. Complemento com pastel de óleo e barra de óleo. Costumo partir de uma velatura inicial branca.

Houve uma alteração recente, na minha forma de pintar, e é importante referi-la:

Antes de 2021, habitualmente desenhava a lápis diretamente na tela, antes de iniciar a pintura. Até agora nunca (sem exceção) desenhei em papel, ou seja, nos papéis não desenho previamente, pelo menos até à data em que apresento esta dissertação.

Nas telas mais recentes (a partir de finais de 2021) comecei a reduzir a quantidade do desenho, ou seja, se antes efetuava a delimitação das formas, previamente, com lápis ou outro meio, e de seguida as pintava, a partir dessa data comecei a reduzir os tracejados prévios, nas telas, até os eliminar completamente, e passei então a fazer uso de pinceladas diretas – à semelhança do que já fazia nos papéis, aplicando tinta, com pincel, sem qualquer esboço prévio. Raramente uso espátulas.

Ou seja, à medida em que fui começando a pintar sobre papel, a partir de inícios de 2020, a técnica utilizada neste suporte – técnica essa que é caracterizada por uma maior espontaneidade e expressividade do gesto, sem qualquer desenho prévio – acabou por alastrar-se às telas. Sendo que as telas têm normalmente mais de um metro, num dos lados, e os papéis obedecem a formatos mais pequenos, nomeadamente A3 e A2. No decorrer deste mestrado (o qual teve início em setembro de 2020), e sob forte influência

dos tutoriais, expandi largamente esta técnica, que deixou assim de ser exclusiva dos pequenos papéis, e passou a ser aplicada nas telas também, de maiores dimensões. Talvez tenha sido um treino, apoiado e incentivado pelos meus professores durante o mestrado, treino esse que efetivamente continua a decorrer. O percurso está longe de estar terminado. É um esforço constante e progressivo.

Independentemente de existir um desenho prévio ou não, a pintura vai sendo construída com *layers* sucessivos. Ocasionalmente um primeiro e único *layer* basta. Os trabalhos *a la prima* são raros, mas acontecem; foi o caso da pintura apresentada no início deste 4º capítulo (figura 47): “*Gato a Dormir Comigo Debaixo dos Cobertores*”.

Trabalho também de forma desigual na superfície das pinturas, com algumas áreas a receberem uma camada de tinta, em contraste com as várias camadas em outras áreas.



Figura 59 - Runa, *Ilha de Ataúro, Timor-Leste*. 2021.  
([Crónica 61](#) de Timor-Leste). Acrílico, óleo, cera, pastel de óleo e barra de óleo sobre tela, 126 x 91 cm. Coleção da artista.

Nesta tela acima (figura 59), por exemplo, que repete o texto da crónica 61 apresentado no ponto 1.1. (ou seja, refere o mergulho realizado na ilha de Ataúro, na zona denominada pelos cientistas como “Triângulo de Coral” – o qual efetivamente representa um episódio marcante entre todas as viagens por mim realizadas, e existem três pinturas, ao todo, que o referem - até à data); nesta tela, como ia a dizer, não foi feito qualquer desenho prévio. Deixei o acaso tomar posse do gesto. Este acaso é um dos “segredos psicológicos” evocados por Rui Serra no seu trabalho:

O outro grande ‘segredo psicológico’ reside no ter descoberto a importância, dentro do meu percurso, do inconsciente, muitas das vezes visto como acaso processual. Jung também destaca a sua relevância na atividade criativa: “O inconsciente limita-se não apenas aos processos dos instintos e reflexos dos centros sub-cortais, mas também ultrapassa a consciência, antecipando com os seus símbolos futuros processos da consciência”. (...) Daí a importância dada ao inconsciente nesta investigação, nomeadamente quando são apresentadas e constatadas coincidências na elaboração do projeto pictórico, na concretização das pinturas, nos resultados obtidos, e nas relações estabelecidas com outras obras e outros autores. (Serra, 2013, p. 359)

Vejamos outro exemplo, sem desenho prévio, onde existe a referida desigualdade na superfície da pintura, com algumas áreas a receberem uma camada de tinta, ao passo que outras áreas possuem vários *layers*:



Figura 60 - Runa, *Going Far*. 2021. ([Crônicas da Patagônia](#)). Acrílico, óleo e barra de óleo sobre tela não esticada, 91 x 126 cm. Coleção da artista.

Nesta obra acima é apresentada uma forma branca – a qual contém um único *layer*. É uma característica presente em alguns dos meus trabalhos, este jogo com o fundo branco, jogo esse que pode ser visto claramente nesta pintura:



Figura 61 - Runa, *Cocktail at Sunset*. 2021.  
Acrílico, óleo e barra de óleo sobre papel,  
40,7 x 29,7 cm. Coleção da artista.

Conforme referido, normalmente a pintura é iniciada com uma velatura branca, de acrílico, e jogando com o acaso – com o inconsciente – as formas vão-se completando e coadunando entre si. Citando, a propósito disto, o pintor norte-americano Chris Martin (n. 1954):

De alguma maneira, a minha prática é baseada em desenhos inconscientes, em rabiscos. Há momentos em que se rabiscam muito as espirais, outras vezes fazem-

se coisas desalinhadas, e noutras vezes coisas com pontos ”, disse. “Poder-se-ia dizer que estou a pensar em caracóis ou em galáxias. Ou que, talvez, não esteja a pensar em nada e apenas goste de fazer espirais.” (Artnet, s.d.)

Nestas duas imagens abaixo, pode observar-se a evolução da pintura feita nestas circunstâncias, jogando com o acaso e com o inconsciente:



Figuras 62 e 63 - Runa, fotografias de estúdio de “*Going Far*”, em progresso. 2021.

Fotografias digitais, dimensões variáveis. Arquivo da artista.

Nestes casos a pincelada direta vai construindo formas, processo já presente em alguns autores - numa certa tradição norte-americana, onde se inclui Philip Guston (1913 – 1980):

Trabalhando com grande liberdade, as imagens surgiam e eram obliteradas, dando lugar a outras (...) “Estamos a pintar um sapato; começamos a pintar a sola e ela transforma-se numa lua; estamos a pintar a lua e ela torna-se num pedaço de pão”. À medida em que as obras eram pintadas e raspadas, e os elementos base reconfigurados em diferentes combinações e inseridos em novos contextos (abrindo espaço a múltiplas e contraditórias leituras), oscilava livremente entre o real e o fantástico, o tangível e o imaginário (...). (Botelho, 2013, p. 503)

Todavia, durante as pinturas posso realizar abundantes estudos antes de avançar - antes de dar algum passo decisivo, e utilizo meios digitais para planeamento. Não é o caso de “*Cocktail at Sunset*”, mas foi o caso da pintura “*Going Far*”, por exemplo. Nestas imagens abaixo podem ser vistos os estudos realizados digitalmente para decidir um ponto apenas: o tracejado, o qual foi posteriormente feito com barra de óleo.

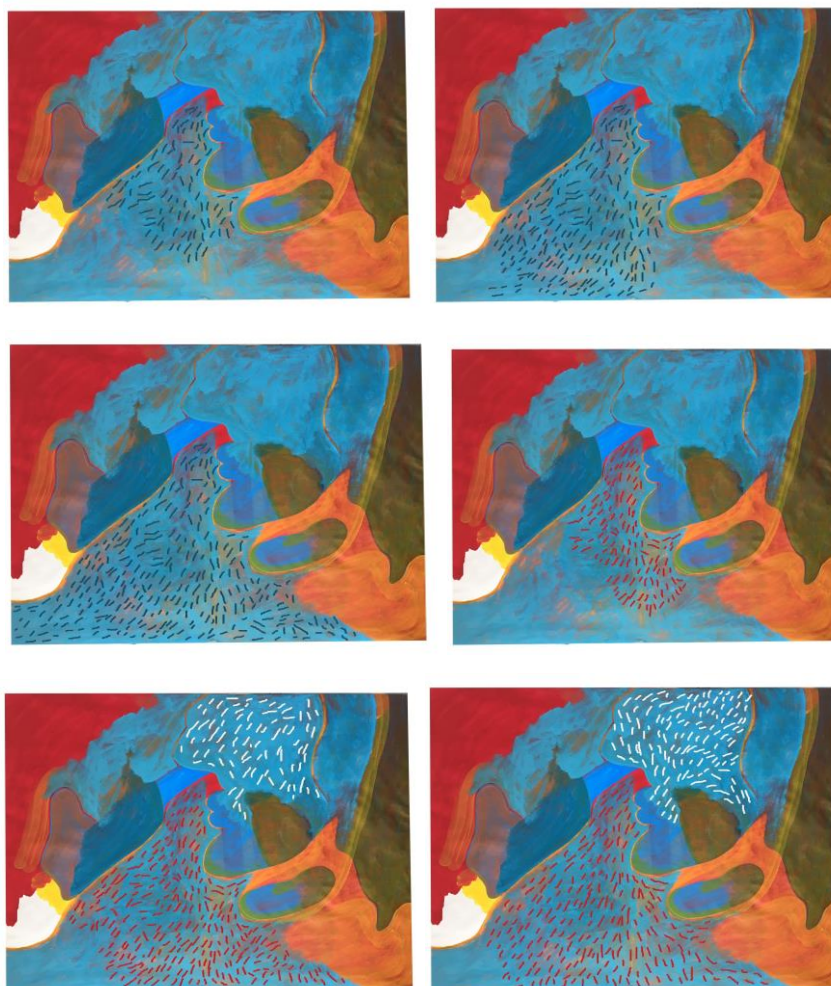


Figura 64 - Runa, exemplos de estudos digitais para “Going Far”, 2021.

Dimensões variáveis, arquivo da artista.

Continuando ainda na parte técnica, antes de nos debruçarmos sobre a questão do sentido e significado do meu projeto artístico. Nem sempre escolho as cores. Sem olhar, agarro num tubo de tinta ao acaso, dentro da caixa de tintas. A cor que vier, é a que será usada. Mas a cor que vier define qual a zona que é pintada. Se vier a cor azul, talvez pinte a parte de cima. Se vier a cor amarela, talvez pinte a parte de baixo. Aqui é um processo intuitivo. Todas as cores têm a sua beleza, e entendem-se entre si, é o olho humano que lhe dá mais valor ou não. E há muitos olhos humanos – além de existir um público sem ser exatamente o humano. Já Xavier de Maistre, em “*Voyage autour de ma chambre*”, escrito em 1794, referia, de forma divertida, o seu variado público, o qual incluía animais:

Por isso, quando concedo a um amador o prazer de viajar comigo, sempre o guardo até ao fim como um luxo especial, e desde a primeira vez que apresentei este

quadro sublime a conhecedores e ignorantes, a homens do mundo, aos artistas, às mulheres, às crianças, aos animais até, sempre achei que os espetadores, sejam eles quem forem, mostram, cada um a seu modo, sinais de prazer e surpresa, tão admiravelmente a natureza neles se traduz.

E que quadro poderia ser-vos apresentado, senhores; que espetáculo, senhoras, poderia ser colocado diante dos vossos olhos com mais certeza de obter aprovação do que o vosso retrato fiel? A imagem de que falo é um espelho e ninguém se aventurou ainda a criticá-la. (Maistre, 2020, p. 47)

#### **4.2. – O estranhamento**

Interessa debruçarmo-nos sobre o tema da viagem – do viajar – como absorção de estímulos e como autoconhecimento, e refletir sobre o seu impacto na atividade artística. O primeiro ponto que eventualmente se coloca é o “porquê”. Porquê viajar? Porque gostam algumas pessoas de viajar e outras não?

Não pretendo debruçar-me em particular sobre este ponto, dado não ser o foco deste estudo. Efetivamente trata-se de uma questão psicológica, de uma questão de personalidade. Remeto para as áreas científicas desta matéria: psicologia, eventualmente as ciências sociais. Ou, em alternativa, numa vertente metafísica, poderia entregar a questão a Fernando Pessoa, e às suas análises astrológicas.

Isto, claro, excluindo os impedimentos de ordem financeira que poderão impossibilitar um eventual apreciador de viagens – de viajar. Colocando o ser humano numa plataforma de igualdade (financeira e cultural), sempre houve diferenças de gostos, de personalidades, de maneiras de ser. Não nos compete aqui, neste estudo, entrar nesta diferenciação. Irei sim abordar, no meu caso específico, o que sucede durante a viagem, e que irá desembocar no meu projeto artístico:

Como é que a prática da viagem e a deslocação a um país estrangeiro – descoberto ou redescoberto – orientam a perceção do artista? Como é que esta experiência do saber de si e do mundo se prolonga no plano artístico, e quais são, por sua vez, os efeitos produzidos pela obra criada a partir dessa experiência? (Cardoso, 2012, p. 183)

Fica a nota de que a autora, Isabel Lopes Cardoso, refere apenas “país estrangeiro” – e não viagens pelo interior de Portugal, dado estar a analisar no seu texto um autor específico: Cyril Pedrosa, francês, autor de banda desenhada, neto de emigrantes portugueses. Na presente dissertação, e aplicando estas análises de Cardoso e de outros autores, uma viagem tanto pode ser feita ao estrangeiro como dentro de Portugal, como é o caso da minha recente viagem aos Açores, ou de outras viagens sobre as quais também publiquei crónicas, nomeadamente ao Porto. E muitas outras, em que não escrevi crónicas.

Mas regressemos à questão colocada por Isabel Cardoso: como é que a prática da viagem orienta a perceção do artista? Para analisar isto, o segundo e imediato ponto que se coloca, já no decorrer da viagem, é a questão do estranhamento:

A ideia de viagem promove sempre um estranhamento. (...) Por ser um corte, uma ideia de mudança (no nosso ritmo mais ou menos sedentarizado, ocidentalizado), a proposta de viagem é alteração, uma mudança mais ou menos temporária de habitat. É o sair de casa, o mudar de paisagem, o alterar talvez violentamente o estar, o “ir pela estrada fora”, na senda e sede de viagem e das suas descobertas e consequências (...). (Guerreiro, 2012, p. 283-4)

É daqui que temos de partir. Do estranhamento ligado às viagens. Talvez eu venha, porém, a contrariar esta afirmação.

Relembremos o capítulo 3.3. dedicado a Howard Hodgkin, e as palavras do apresentador Alan Yentob, quando afirma que viajar em locais exóticos é um assalto aos sentidos pela estranheza que provoca. Ao que Hodgkin respondeu que ser artista é ser estranho, e como tal é bom encontrar um lugar onde seja natural ser um estranho. (Parsons, 2006). Hodgkin referia-se à Índia, um dos locais mais exóticos que visitou. Recordemos que Hodgkin apreciava cenários domesticados; jardins e terraços, não propriamente florestas, desertos e montanhas.

Talvez seja aqui que se manifeste a diferença. Sendo eu apreciadora de florestas, desertos e montanhas (além dos cenários domesticados, pelos quais nutro igualmente grande afeição – nomeadamente cidades como Nova Iorque, Sydney, ou capitais europeias, que, utilizando um termo dito “viajante”, me provocam grande vibração), sendo eu

apreciadora de cenários selvagens, não posso dizer que me sinta uma estranha neles. Pelo contrário. Estou em casa. Como um peixe na água. Finalmente sinto-me parte. Parte do quê? Do mundo? Da natureza? Do universo? Creio que o estranhamento está no dia a dia, na segunda casa. A segunda casa é onde eu habito: em Lisboa, em Portugal, na Europa. O estranhamento desaparece durante as viagens, nas florestas, desertos e montanhas. Esta sim, é a primeira casa.

O conceito Yi-Fu Tuan de “duplo geográfico” é bem explicativo disto:

O Vale da Morte é uma atração turística. Muitos vão lá pela sua novidade visual – pela sua estranheza. Para mim, sempre foi muito mais. No meu primeiro encontro com o deserto, senti como se tivesse conhecido o meu duplo geográfico - o correlativo objetivo da pessoa que sou, ausente a fachada social. Não aproveitei muito a experiência na época, mas com o passar dos anos, comecei a questionar-me sobre como ela se comparava aos meus encontros com obras de arte. De forma mais geral, eu questionei-me sobre o parentesco entre o lugar e as artes - não tanto como certos lugares parecem encorajar a arte, ou como as artes influenciaram a maneira como percebemos o lugar, mas como as próprias artes são lugares - lugares virtuais. (Tuan, 2004, pp. 19-20)

E continua:

Além de fornecer alimento, o lugar é uma fonte importante da nossa identidade - a chave de quem somos. À pergunta: "Que tipo de pessoa é você?" Posso imaginar o poeta W. H. Auden a apontar para o calcário como resposta. Abordado de forma semelhante, eu apontaria para o deserto. O deserto e eu somos um. Nele, vejo lineamentos da minha natureza psicológica. As artes são igualmente emblemáticas e reveladoras. As que gosto e não gosto muito me expõem, fazem com que eu me sinta despido aos olhos do público, por isso sou cauteloso nas minhas confissões. (Tuan, 2004, p. 21)



Figura 65 - Runa, *A Minha Cabana no Amazonas*. 2020.  
([Crônica 67](#) da Amazônia). Acrílico, óleo e pastel de óleo  
sobre papel, 29,5 x 41,6 cm. Coleção da artista.

Ao ler as palavras de Yi-Fu Tuan ponderei de imediato sobre qual seria o meu duplo geográfico. Creio que todos os seus leitores se questionarão sobre isto. Haverá quem tenha um duplo geográfico no sofá em casa. Esta pintura acima, sobre a Amazônia, não significa que seja esse o meu duplo geográfico, apresento-a nesta análise por se ajustar ao tema: a minha cabana – ou a minha casa – no Amazonas. O meu duplo geográfico, porém, não sei ao certo se serão as florestas tropicais de África, as escarpadas montanhas da América Latina, os cenários brancos da Gronelândia, ou os vulcões dos Açores. Porventura ficome por cenários mais próximos: talvez o meu duplo geográfico sejam mesmo as silenciosas e vastas planícies alentejanas, local de origem materna, e onde toda esta história de viagens, liberdade, introspeção e bicicleta começou.



Figura 66 - Runa, *Segredo*. 2020.

Acrílico e óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista.

Esta questão do duplo geográfico é importante pelo que tem de revelador do carácter. Todavia, antes de entrarmos nesta matéria – a da revelação do carácter - é necessário ainda regressar ao tema do estranhamento, e desenvolvê-lo. Efetivamente, numa viagem, nem tudo são florestas ou cenários selvagens. Há povoações. Aeroportos. Autocarros e táxis. Hotéis. Dizer que nunca há estranhamento creio que seria anormal, nem que seja da primeira vez em que se viaja para um local com culturas e etnias diferentes. Nem que seja estranhar coisas básicas, como a cama em que se dorme, num alojamento. Veja-se o meu primeiro dia na China, numa zona rural:

Faz frio, talvez uns 18 graus de manhã. Choveu toda a noite, e de manhã também. (...) Aqui em Lijiang faz fresco, daqui a uns dias é que vai chegar o calor a sério. Eu acordei às 5 da manhã (que para mim são sete horas a menos, ou seja, 10 da noite em Portugal); (dormir até às 10 da noite é obra, mas consegui) e antes do pequeno-almoço, às 8.30h, fui espreitar fora do hotel. Vamos ver o que se passa por aqui. Eu estou em plena fase de ambientação – tudo é estranho. Não conheço nada, cheguei à noite, atordoada com tantas horas de voos e aeroportos. À porta do hotel tenho duas opções: virar à esquerda ou virar à direita. Bom, começemos pela direita, vejo mais árvores. Eu de chapéu de chuva aberto (disponível na

receção do pequeno hotel, onde não se via viva alma) a dar os primeiros passos em Yunnan, terra onde viria a sentir-me tão bem, tão segura. Mas agora ainda a titubear. Vi uma família com uma criança a sair de casa, não sei para onde iriam. Estamos na época de férias escolares. Fixaram-me, curiosos, e eu nem disse adeus. Tantos olás e adeus que vou dizer nesta viagem, mas hoje é o primeiro dia, é a primeira manhã, estou em fase de reconhecimento do terreno. Não falámos, mas eles foram acompanhando com o olhar os meus passos sondadores. (Norte, 2017a)

A questão do estranhamento é relativa, portanto. Ou sendo mais exata nas palavras, é temporária. Na Índia, após dezenas de viagens a este país, Hodgkin já não se sentiria um estranho. Sentir-se-ia em casa, e pelo que descreveu, nomeadamente no vídeo citado da BBC, considerá-la-ia, provavelmente, como uma primeira casa até. O estranhamento poderá estar no “outro” em relação a nós. É significativo que aquela família chinesa, com uma criança pela mão, me seguisse, curiosa, com o olhar. Não fui eu que os segui a eles, portanto. Foram eles que me seguiram a mim. Nesta viagem rapidamente me habituei à enorme curiosidade do povo chinês, e aprendi a responder. Aprendi que gostam de tirar *selfies* na minha companhia e foram inúmeras as vezes em que fui fotografada pelos seus telemóveis, com as próprias pessoas, ou no meio de grupos, ou até com crianças chinesas pela mão, como aconteceu na Praça Tiananmen, na [crónica 116](#). Não pude deixar de refletir em tudo o que se passou ali, naquela praça, naquele chão – coberto de sangue - e eis que agora – eu, europeia - estou ali de mão dada com uma criança chinesa, com a sua mãe a tirar-nos fotografias de recordação.

Neste caso, há um estranhamento relativo a acontecimentos do passado. De facto, não me senti estranha, de todo, naquela praça, sobretudo havendo bastantes turistas, e também porque estava no 21º dia da viagem, ou seja, plenamente habituada e integrada.

Para terminar esta questão do estranhamento – e mantendo este caso específico da China - volto a citar uma das últimas crónicas desta viagem:

Hoje é o 24º dia da viagem. Os meus passos, titubeantes no primeiro dia em Yunnan, a sondar caminhos, converteram-se entretanto em passos seguros. Firmes e confiantes. Estas ruas passaram a ser minhas. Este mundo passou a fazer parte

de mim. É com tristeza que chego ao último dia desta magnífica viagem, tão plena, tão cheia de descobertas, de divertimentos e de aventuras. (Norte, 2017b)



Figura 67 - Pequim, China. Foto digital com a autora, tirada por um anónimo, no 24º dia da viagem. 2048 x 1360 píxeis. Arquivo da artista.

Publicada na [crónica 128](#) da China.

Manuel João Ramos, antropólogo, desenhador e professor no ISCTE, no seu livro “Traços de Viagem” (2009), escreve:

Escrevo e desenho para lembrar o que é desaparecer do meu mundo habitual e continuar ainda assim vivo, podendo ver, ouvir, cheirar e falar. Faço-o para criar um testemunho gráfico do que sinto como viagens de ida e volta a um mundo ao contrário. (...) quando regresso a casa, (...) o desenho torna-se um precioso catalisador da memória e do imaginário. (Ramos, 2009, p. 31)

Este texto, tendo sido escrito por um artista-viajante, neste caso ligado ao desenho, é facilmente adaptado à pintura. Efetivamente, quando regresso da viagem, a pintura torna-se um precioso catalisador da memória e do imaginário.



Figura 68 - Runa, *Gruta do Natal - ilha Terceira, Açores*. 2021.  
([Crónica 105](#) dos Açores). Óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm.  
Coleção da artista.



Figura 69 - Runa, *Algar do Carvão, ilha Terceira, Açores*. 2021  
([Crónica 97](#) dos Açores). Óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm  
Coleção da artista.

Se o registo da viagem é feito através de texto e fotografia, a pintura vem no final - em diferido, ou seja, após o regresso, colmatar uma certa incompletude destes. Há a

memorização de um momento - ou de um elemento - da experiência da viagem, funcionando o texto, a fotografia e a pintura como “formas mediais distintas de atualização artística deste processo de memória” (Outeirinho, 2010, p. 575). Adaptando as palavras de Mário Matos, no seu estudo sobre a representação gráfica da viagem (2011, p. 4), ao meu caso particular da pintura: não são, por conseguinte, meios artísticos fechados sobre si mesmos, mas, pelo contrário, são formas e modos - apesar de baseados em códigos distintos - funcionalmente complementares. Isto é, devemos entender ambos, quer a narrativa textual e fotográfica quer a representação pictórica da viagem, como meios por via dos quais tento dar forma a uma visão e imagem – ótica e mental – do mundo, como formas e modos de registar e expressar as experiências e percepções associadas à mobilidade intercultural.



Figura 70 - Runa, *Uba Budo Velho*. 2021.

([Crónica 78](#) de São Tomé e Príncipe).

Acrílico, óleo, barra de óleo e pastel de óleo sobre papel,

40,7 x 29,7 cm. Coleção da artista.

O caso da pintura “*Uba Budo Velho*”, mostrada acima (topónimo de uma povoação existente em São Tomé e Príncipe), integra-se num “período verde”, por exemplo, período curto, mas intenso, durante o qual realizei várias pinturas sempre intensamente verdes, sob influência das duas últimas viagens efetuadas: uma às vibrantes florestas tropicais de São Tomé e Príncipe (2019), outra aos cenários deslumbrantes e verdejantes dos Açores (2020). Revendo as pinturas de anos anteriores, nunca a cor verde tinha sido usada como cor principal, ou mesmo com particular destaque. Fazendo a contagem de obras com uma presença maioritária da cor verde, realizadas no decurso dos dois anos deste mestrado (ou seja, logo após aquelas duas grandes viagens), contam-se vinte e duas ao todo. A maioria está ligada ao tema das viagens e remete para uma crónica específica (São Tomé e Príncipe, Açores, e também Amazónia – com duas obras mostradas nos capítulos anteriores, nomeadamente nos pontos 4. e 4.2. – figuras 51 e 65), mas não só: intercaladamente fui usando o verde noutros temas não ligados a viagens, como são exemplo os três casos abaixo:



Figura 71 - Runa, *Pulsão*. 2021.  
Acrílico e barra de óleo sobre papel,  
29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista.



Figura 72 - Runa, *Jardim do Torel*. 2020.

Acrílico e óleo sobre papel, 39,8 x 55,4 cm. Coleção da artista.



Figura 73 - Runa, *The Secret Hideout*. 2022

Acrílico, óleo, barra de óleo e pastel de óleo sobre tela não esticada, 210 x 170 cm

Todas as pinturas verdes são reveladoras da influência que estas duas últimas viagens exerceram, sendo que a presença intensa da cor verde ativa todo um conjunto de

memórias, sensações e sentidos. Não se tratou de ver imagens na internet, ou de ler livros: são vivências, cheiros, trilhos verdes percorridos. Experiências autênticas. De facto, ver – ver apenas - não envolve profundamente as emoções, e torna-se, como tal, algo distante. Podemos ver na televisão a Amazónia, mas só “(...) o gosto do limão, a textura de uma pele quente, e o som do farfalhar das folhas, nos atingem como sensações”. (Tuan, 1980, p. 12). Na mediação, essas sensações são materializadas, são tornadas reais. Há uma história que não pode ser apagada e que é incorporada num objeto: o quadro, materializando desta forma o volátil, o passageiro e o passado. Porém, tal como afirma Hamish Fulton, um objeto não consegue competir com uma experiência. Um objeto é uma ínfima parte de uma experiência:

(...) um objeto, ou uma imagem, que procure reter uma experiência, corresponderá à suspensão de uma ação – será, invariavelmente, apenas uma redução ou simplificação da mesma. Será uma forma de condensar numa dimensão material algo irrecuperável, deixando-nos desse modo perante uma pequena e simbólica parte de um complexo todo – um pouco como um *souvenir* comprado durante uma viagem. (Alves, 2012, p.248)

Ou seja, a experiência não pode ser recuperada, passou a fazer parte da memória. Mas o objeto – a dimensão material da obra – tem o poder de despertar memórias, de transportar para um passado, permitindo reencontrar um tempo perdido. Citando Yi-Fu Tuan:

Claro, lugar e arte também diferem. Uma diferença é que, enquanto na vida não posso voltar para casa, na arte muitas vezes posso.

O lar atual, uma casa, bairro, vila ou cidade - provavelmente será alterada pelos ocupantes subsequentes e seus construtores. Até mesmo o deserto perderá a sua integridade física à medida em que a população continua a aumentar. Em contraste, uma pintura ou escultura, além das manchas ou cicatrizes do tempo, permanece praticamente a mesma. Para estas, posso voltar. (Tuan, 2004, p. 22)



Figura 74 - Runa, *Gruta das Torres, ilha do Pico, Açores*. 2021. ([Crónica 83](#) dos Açores). Acrílico, óleo, barra de óleo e pastel de óleo sobre papel, 40,7 x 29,7 cm. Coleção da artista.

\*

O estranhamento é relativo, portanto. Com o hábito de viajar acaba por desaparecer mesmo. O próprio conceito de “estranhamento” - como algo inesperado, pouco habitual, eventualmente desconfortável - passa a evocar uma rotina, após uma série de viagens a destinos exóticos. Quando não há nada a estranhar, é que passa a ser estranho.

#### **4.3. – A incerteza**

Durante a viagem só há uma certeza: a de que tudo é incerto. A vida depende do acaso. Até mesmo nas viagens puramente turísticas, organizadas por agências de viagens, com programas e horários definidos, surge a cláusula: “As condições climáticas poderão

alterar o programa”. No nosso dia a dia, há uma maior certeza das coisas, apenas abalada por grandes acontecimentos, como uma pandemia. Mas numa viagem, a dose de incerteza é permanente. Quando faz nevoeiro não deixamos de ir trabalhar. Mas se fizer nevoeiro no dia em que é suposto ver uma extensa paisagem, no topo de uma montanha, pois deixaremos de fazer essa excursão. Da mesma forma, andar de bicicleta nas montanhas de Timor-Leste, ou nas florestas da Austrália, apresenta imprevistos constantes. E normalmente são bem-vindos. Se não falarmos de um furo no pneu da bicicleta, por exemplo, serão bem-vindos<sup>18</sup>. Os próprios caminhos são incertos. Viajar de carro, ou mesmo numa bicicleta de estrada (por estradas de alcatrão, portanto) é uma experiência diferente de seguir caminhos rurais, pelo meio dos campos, por vezes caminhos pedestres, onde a bicicleta – de montanha - poderá inclusivamente não passar, pelo menos comigo a pedalar. O caminho pode ter deixado de existir, tendo as silvas apoderado-se dele. É frequente isto acontecer.

Adicionalmente há outro ponto fulcral: com quem irei deparar-me, pelo caminho? Estou sozinha. Apenas com uma bicicleta. No meio da floresta ou do campo.

Acordar de manhã e dar início ao passeio do dia, é uma aventura incógnita.

Considero que este é um dos grandes desafios da viagem. Aceitar com serenidade a incerteza e o imprevisto. Com desejo, até. Surpreende-me, terra. Surpreende-me, pessoa. Ou animal. Estou aqui à tua mercê. Cara a cara.

A vertente facial – ou seja, do “cara a cara” - é essencial pela comunicação que proporciona, como explica Ana Santos Guerreiro:

(...) há quem viaje sozinho. Quem escolha a solidão. E leve consigo, além da essencial e muito bem selecionada bagagem, aquilo a que Pedro Rosa Mendes um dia referiu como sendo um dos valores mais preciosos e universais de troca e de comunicação essencial: o valor facial. A universalidade do valor facial, da capacidade do entender a face, e do dar a face, o rosto, como uma moeda única, incrementa uma outra economia que apenas quem viaja de certa maneira entende. Ao se nos abstratizarem as nossas autorreferências em outras terras, em outras culturas longínquas, o rosto é o índice, o ícone e o símbolo daquilo que

---

<sup>18</sup> Fica a nota, porém, de que eu passei a viajar com uma espuma própria, nos pneus da bicicleta, que anula os furos; ou seja, o furo existe – o furo é feito – todavia essa espuma fecha-o automaticamente. Quer isto dizer que efetivamente os pneus da bicicleta podem estar perfurados por vários pregos, por exemplo, que eu não tenho conhecimento. Esta espuma tem que ser renovada periodicamente, cerca de uma vez por ano.

significamos, território de troca e de impressão entre o nosso mundo e o desconhecido, as suas gentes e cultura. (Guerreiro, 2012, p. 285)

M. A. Michael, no livro *“Traveller's Quest - Original Contributions Towards a Philosophy of Travel”*, publicado em 1950, considera que a verdadeira viagem se faz a pé, sem intervenção de aparelhos mecânicos. O contacto com aquilo de que um país é feito, paisagens e gentes, só é realmente profundo quando o viajante se encontra a pé, cara a cara com os seus interlocutores, pisando o mesmo chão. Esta é para si a genuína viagem, sem a velocidade e o ruído dos meios mecânicos de locomoção, e acrescenta: “A única concessão é, talvez, a bicicleta. Depende de um homem para a sua força motriz, as restrições que impõe à sua liberdade não são extensas e, sendo uma coisa de pouco valor, pode ser abandonada sem grandes perdas.” (Michael, 1950, p. 18).

Há vários pontos discutíveis nesta afirmação. O primeiro, de imediato, é a questão de ser um homem a pedalar. Em 1950 porventura as mulheres ainda não pedalavam. Em segundo lugar, temos a “coisa de pouco valor”. Efetivamente a minha bicicleta está longe de ser um objeto valioso, exatamente devido a essa questão de poder abandoná-la e prosseguir o meu caminho, como tantas vezes faço<sup>19</sup>; mas também pelo transporte nos aviões e veículos automóveis, onde está sujeita a danos. Mas enfim, não é propriamente algo a abandonar e deitar fora, como Michael sugere. Nem que seja pelo facto da viagem continuar, e de a bicicleta continuar a fazer falta. Sobre a questão dos meios mecânicos, nomeadamente das viagens de avião, Michael esclarece ainda:

Pode haver perigo também em chegar ao ponto de partida das suas viagens. Os caminhos de ferro nem sempre são seguros, o automóvel é uma arma letal, o avião um desafio à providência. Use-os, se quiser correr o risco, como meio de chegar

---

<sup>19</sup> A propósito disto, deixo novamente uma nota:

“É importante referir que a bicicleta está artilhada com um sistema de segurança anti-roubo. Além do cadeado de 2 kg que parece uma bateria, tem também um sistema nas duas rodas e no assento, que impede de roubá-los. Toda a gente sabe que a bicicleta pode ficar presa a uma árvore, mas que as rodas ou o assento podem ser roubados. Pois na minha não. Tem um sistema de segurança que não permite retirá-los. Tem um segredo: só quando a bicicleta está deitada no chão é que podem ser retirados (rodas e assento). Ora se estiver presa com o cadeado a uma árvore, têm que serrar a árvore ou o cadeado, para conseguir deitá-la no chão e finalmente retirarem as rodas ou o selim. Por isso eu deitei imediatamente a bicicleta no chão do aeroporto para retirar-lhe as rodas. Tenho esta pequena complicação pelo meio, que exige algum jeito e conhecimento.

Leve-leve, Rute. Leve-leve tudo se faz.” (Norte, 2019b).

rapidamente ao local de onde pretende partir; mas a sua viagem, se for uma verdadeira viagem, será uma questão de pés (...).” (Michael, 1950, p. 18)

E continua, analisando a conseqüente necessidade de tempo, neste tipo de viagem lenta, para parar, olhar, investigar, e permanecer demoradamente nos locais “onde está o deleite” (Michael, 1950, p. 5):

(...) como pode você discernir e descobrir a menos que (...) obedecendo imediatamente a todos os estímulos da intuição e da curiosidade? (...) Como pode você viajar se não consegue parar quando uma lebre ou raposa salta para fora da berma, ou quando vê um pássaro ou animal a estacar a alguns metros de distância? Como pode você viajar se não consegue sentir o cheiro das sebes e das árvores, a fragrância que vem no ar ou se não consegue sentir o clima? Como pode você viajar se não há silêncio e solidão? Não pode. (Michael, 1950, p. 19)

É importante referir – antes de regressarmos ao tema da incerteza e do desconhecido - que a lentidão na viagem reflete-se igualmente no modo artístico do fazer. Ou seja: a pintura. Porque não me dedico ao vídeo, por exemplo? É o modo sobejamente usado para relatar viagens. A pintura tem sido inclusivamente posta em causa face aos novos meios tecnológicos que entretanto vão surgindo, pelo maior interesse que poderão despertar, no atual mundo em que vivemos. No entanto “(...) a imagem pintada resiste, pela sua inapetência para responder precisamente aos princípios que a condenam e que são típicos da imagem catódica: a velocidade e o consumo. Porque é exatamente isso que lhe atribui um potencial espaço criativo próprio.” (Sabino, 2000, p. 225). Mantenho as modalidades da pintura, escrita, e fotografia como base do meu trabalho – admitindo que não é propriamente uma escolha voluntária, será uma questão de índole, propensão e personalidade<sup>20</sup>. A propósito disto, e para terminar a questão da lentidão da viagem - e do meio artístico -, cito novamente as palavras de Isabel Sabino:

---

<sup>20</sup> Investi inclusivamente em equipamentos sofisticados de vídeo, fiz formações de vídeo numa escola de jornalismo, e preparei-me para relatar as viagens com vídeos.

Nada.

Não usei nada. Não é o meu caminho. E tratei de vender os equipamentos sofisticados.

Um quadro tem semelhanças com as páginas de um livro, como estrutura delimitada que cria um espaço próprio e que não só se vê como se lê, e ambos, quadro e livro, se ressentem de alguma forma desta época de declínio do textual mais estrito, o verbal, em favor da visualidade plena de imediaticidade, rapidez e movimento. (Sabino, 2000, p. 226)

\*

Regressemos ao tema específico deste subcapítulo: a incerteza. Estar sozinha, cara a cara com o desconhecido, numa viagem lenta, potencia a incerteza. Nesta reverência prestada ao desconhecido – e conseqüentemente ao incerto e ao acaso – ambos surgem com um papel preponderante durante a viagem. Contudo, surgem posteriormente também, como força motriz da obra pictórica. No capítulo 4.1. foi revelado este papel do acaso na construção pictural. O princípio da incerteza torna-se assim base do processo – a todos os níveis. A magia do desconhecido, o fascínio pelo incógnito, a incursão rumo ao imprevisível, o contrariar da segurança e a recuperação do espanto, o lançar-me aos acasos na sede pela indeterminação – tudo isto se revela nos vários aspetos quer da viagem, quer da arte. “Trata-se de roçar o perigo muito de perto sem se deixar tragar pela face perigosa do desconhecido (...). É um exercício de equilíbrio, é o equilibrar-se no ombro do monstro” (Faria, 2014, p. 98).



Figura 75 - Runa, *O Limite*. 2021.

([Crónica 7](#) da Gronelândia).

Acrílico sobre papel, 35 x 35 cm. Coleção da artista.

Esta pintura – “*O Limite*” – evoca uma caminhada solitária nos cenários gelados da Gronelândia, uma das experiências mais marcantes entre todas as minhas viagens, onde efetivamente houve algum risco. Posso dizer que todas as minhas viagens são feitas sob segurança – andar pelas aldeias da China apresenta o mesmo risco de andar pelas aldeias de Portugal – mas esta caminhada, que durou seis horas, apresentou riscos pelo facto de encontrar-me sob baixas temperaturas, de eu desconhecer o caminho (que, na realidade, não era possível vê-lo, por estar coberto de neve e gelo), e adicionalmente não haver rede de telemóvel. Foi inesperado: o caminho através das montanhas apresentou-se subitamente à minha frente; e eu não quis voltar para trás. Segui em frente. Considerei-o bastante fácil até (tão fácil que eu o fiz) e desafiei os alertas que surgiram, de avisos com letras garrafais, recomendando o regresso, alertando inclusivamente para o facto das despesas de salvamento serem pagas por mim.

Mas se eu não conseguir fazer uma caminhada – linda como esta, branca, silenciosa – o que conseguirei fazer na vida?

Prossegui, portanto. Em espantosos cenários gelados. Silenciosos.

E provavelmente mudei nesse dia.

Há, por conseguinte, uma experiência transformadora do carácter, durante a viagem, através destes elementos que a constituem - do estranhamento, da incerteza, do acaso, do risco; experiência essa que é potenciada posteriormente no processo de trabalho plástico. Irrompe e revela-se algo novo e desconhecido, durante a viagem, e o mesmo sucede posteriormente nas pinturas. No próximo capítulo será analisada a relação entre esta experiência transformadora e a sua articulação com a arte.

#### **4.4. – Articulação entre arte e viagem**

Expostas estas várias facetas da viagem, podemos começar a articular a relação entre arte e viagem, e uma das formas de fazê-lo, como ponto de partida, será analisar a transformação que a ação de viajar realiza em cada viajante, transformação essa que:

(...) fomenta uma componente de reflexividade que, na procura de uma atribuição de um significado à sua ação, se consubstancia na procura da sua mediação simbólica: assim, a escrita de viagens [e acrescento eu – a pintura] é também por si criação e mediação, sendo esta atitude, caracteristicamente cultural e simbólica, a que realiza a especificidade e universalidade da ação humana face ao que poderia ser considerado de domínio puramente instintivo. (Guerreiro, 2012, p. 286)

A mediação da viagem, porém, não detém a exclusividade na revelação da componente cultural e civilizacional do ser humano: a própria viagem já é em si a revelação deste aspeto: “Fluidez, mobilidade, ilusoriedade - estas são precisamente as qualidades que nos tornam civilizados. Os bárbaros não viajam. Simplesmente vão para destinos ou conduzem raides”. (Tokarczuk, 2007, p. 53).

Mas foquemo-nos na relação entre arte e viagem. O ato de viajar vai transformando o viajante ao longo do tempo. Falo do viajante em geral, e, no presente estudo, do artista-viajante em particular.

Regressando ao tema iniciado atrás, no ponto 4.2., sobre o duplo geográfico e a revelação do carácter, e continuando a seguir a análise de Yi-Fu Tuan: o facto de viajar e de conhecer novos locais faz com que se revelem aspetos meus, para mim própria, que de outra forma

permaneceriam ocultos (2004, p.18). O ser humano não é uma entidade estática, fixa no tempo, sem evolução. Se o “lugar” define em grande medida quem somos (nascer e ser criado no Uzbequistão define modos de vida e de pensamento diferentes de alguém nascido e criado na Noruega), se o “lugar” define em grande medida quem somos, como ia a dizer, em condição de liberdade não estamos, todavia, limitados ao lugar em que nascemos:

“Quem eu sou é muito mais do que a forma como o lugar me define” é a ideia básica. Por exemplo, se eu nunca tivesse deixado a minha cidade natal no húmido leste da China, nunca teria conhecido a minha personalidade do deserto, nunca teria descoberto que o deserto - seja no Vale da Morte ou nas terras de Acoma Pueblo - é meu verdadeiro lar. (Tuan, 2004, p. 42)

Tuan continua a sua análise fazendo a comparação entre os lugares geográficos – físicos, portanto; e as obras de arte – como lugares virtuais. Ambos os lugares, físicos e virtuais, alimentam o “eu”. Nutrem-no. Se nos lugares físicos (vilas e cidades e paisagens em que vivemos ou visitamos) descansamos e somos nutridos por elas, o mesmo sucede em relação às obras de arte: “Não é verdade que paramos diante delas, descansamos nelas e somos, num sentido ou outro, nutridos por elas?” (2004, p. 3). Tuan relaciona esta questão do “nutrir” com o lugar e a arte, bem como com a questão do “partir e regressar”:

A palavra “nutrir” diz duas coisas sobre nós: que nos “alimentamos” de lugares e obras de arte, e que, assim alimentados, crescemos. O eu, noutras palavras, não é fixo. Continuamos a descobrir quem somos à medida em que nos abrimos para novas fontes de nutrição e experiência.

(...) Um eu coerente e firme, mas capaz de crescer, parece exigir uma alternância de imobilidade e movimento, estabilidade e mudança, lugar e espaço, sendo a duração de cada um calibrada pela cultura e pelo temperamento individual. (...) esse puxão bipolar é comum. É, de facto, humano. (2004, p. 4 e 7)

Há o ímpeto para partir e viajar, mas também há o ímpeto para regressar. Daí o regresso a casa de Howard Hodgkin, para então pintar. Ou o meu regresso também. Efetivamente, pensando em todos os destinos onde estive até hoje, não me recordo de querer permanecer o resto da minha vida em algum deles. Mas porventura não me foi dada essa hipótese

sequer (hipótese dada pelo Aladino, da lamparina mágica, ou por mim própria). Se pudesse escolher, se decidisse viver permanentemente em algum lugar geográfico visitado por mim, eventualmente viria a escolher algum (ou alguns); seria uma questão a refletir. Até agora tem sido inevitável o regresso a Lisboa – e sejamos pragmáticos, regresso esse que também é condicionado por questões financeiras, ou seja, de sustento numa nova zona geográfica do planeta. De qualquer forma, o sol, as pequenas casas e ruelas de Lisboa, as belíssimas praias a poucos minutos de distância, e a minha própria casa, puxam-me. Mas uma coisa é certa – e regressemos à questão do caráter e da evolução do “eu”:

Lar é uma casa e, num sentido mais amplo, um bairro, uma cidade natal, um país - e, em última análise, a terra. A nossa identidade expande-se e enriquece à medida que se multiplicam os lugares em que nos sentimos em casa - mesmo que temporariamente. Isto parece dizer que a identidade muda com o tempo, que somos um tipo de pessoa quando jovens e outro quando maduros ou velhos. (Tuan, 2004, pp 12-13)

O “eu” vai evoluindo no tempo e no espaço, ou seja, vai percorrendo um caminho – em ambos: tempo e espaço. Vai-se fortalecendo com o conhecimento de novos duplos geográficos. Vai adquirindo novas formas de ser, de pensar, e de agir, à medida em que experimenta novos lugares – novos lares – mesmo que temporários. E naturalmente, isso reflete-se no seu trabalho, e em particular no tipo de mediação que realiza, da viagem. No meu caso, através da pintura, da escrita e da fotografia, e voltando a citar a frase acima de Ana Santos Guerreiro: “como uma atitude, caracteristicamente cultural e simbólica”.

É através da mediação, ou seja, através da dimensão material da obra – e conforme referido no capítulo 4.2.: dimensão essa que permite transportar-nos ao passado – que se torna possível “ultrapassar limitações espaço-temporais”, conforme palavras de Margarida Brito Alves (2012, p. 248), e a qual cita Duchamp:

Foi neste sentido que Marcel Duchamp, que tanto questionou a natureza e a legitimidade da obra de arte, afirmou, surpreendentemente, numa entrevista de 1956, que apenas através da arte o homem poderia transcender um estado animal,

dado a arte consistir numa via de acesso a territórios que não estão regulados pelo espaço e pelo tempo. (Alves, 2012, p. 248-9)

Desta forma, é a arte que permite que uma experiência se mantenha ativa, que não desapareça realmente, que não passe a ser simplesmente um passado. É através desta produção de objetos e de imagens que a experiência permanece no regime da visibilidade. Contudo, sendo a experiência representada, tornada presente, essa representação corresponde sempre a uma prova de perda, e funciona como um testemunho que evidencia a passagem do tempo, como o resto de uma história que como que reaparece de um mundo espectral. (Alves, 2012, p. 249). Cada uma das pinturas aqui apresentadas, pinturas essas que revivem um momento de determinada viagem, apenas provam que a perdi, que pertence ao passado, que não passa de uma memória. No entanto é possível reviver a experiência cada vez que regresso a esse lugar virtual. Mais até do que uma experiência, “(...) o que vemos não é apenas a captação de uma memória mais ou menos rarefeita, (...) o que vemos constitui-se também como elemento privilegiado para ver para lá da experiência que serviu de referente”. (Alves, 2012, p. 249). Voltamos ao ponto 4: no meu projeto, a mediação pictórica da viagem não se limita a representar; e voltamos a Klee: “não reproduz o visível; antes, torna visível.”:

O que está assim em causa não é uma substituição, ou representação, mas um ato de interpretação, criação e projeção. No limite, a dimensão material de uma obra de arte deixa apenas visível uma pequena parte de um complexo todo que apenas podemos imaginar. Exatamente como um iceberg. (Alves, 2012, p. 250)

A pintura já não consiste apenas numa memória, então. Ou algo que restou. Passa a ser um objeto artístico, válido por si próprio, com “interpretação, criação e projeção”: há um processo de subjetivação que a torna independente e autónoma - algo novo.



Figura 76 - Runa, At Treetops Kenya, 2021.

([Crónica 3](#) do Quénia).

Acrílico e óleo sobre papel, 42 x 58 cm. Coleção da artista.

#### **4.5. – Sentido e significado: o destino**

Uma viagem tem um início e um fim. É feita uma jornada no espaço e no tempo. Mas se no espaço existe uma partida e um regresso, a jornada no tempo é diferente. Não tem regresso. O caminho é feito apenas num sentido, e não há retorno. Todas as pequenas viagens tornam-se ensaios perante a grande viagem da vida:

Se sentimos certo fascínio pelos exploradores e pela exploração, pode ser porque todos nós embarcamos na jornada da vida. Estamos em movimento, que é aliviado por pausas, cada uma das quais produz um mundo um tanto familiar - um lugar, mesmo que seja apenas um acampamento nas selvas do Ártico; as pausas mais longas produzem casas ou lugares semelhantes a lares. Embora esta seja uma caracterização boa o suficiente da nossa jornada através do espaço, ela não se encaixa bem na nossa jornada no tempo. Na jornada no tempo, não há pausa, nem

mesmo no sono. Nós envelhecemos a cada segundo e movemo-nos inexoravelmente para o nosso destino final - a morte. (Tuan, 2004, p. 11)



Figura 77 - Runa, *Riding the Bike (In Putrefaction)*. 2021.  
Acrílico sobre cartão, 37,5 x 37,5 cm. Coleção da artista.

Podemos comparar a deslocação, de um início para um fim, com a própria passagem do tempo, desde o nascimento até à morte (Babo, 2012, p. 13). Esta é uma ideia omnipresente em todo o meu trabalho: o implacável caminho em direção à morte. Cada dia que passa, cada viagem que é feita, apenas traduz esta realidade à qual não podemos escapar. Há uma “preparação instintiva para a morte, como meta última” (Serra, 2013, p. 358). Nesta pintura acima, “*Riding the Bike (In Putrefaction)*”, tal como na pintura “*O Limite*”, mostrada no capítulo 4.3., brinco descaradamente com o tema da morte – da minha morte:

Na arte, ao contrário do que se pratica na vida do “homem civilizado”, a morte entra na “conta da vida”, a arte inclui aquilo que um tal homem tende a excluir durante a sua vida ou, dito de maneira mais condensada, a arte é a compreensibilidade (a capacidade de inclusão) do incompreensível (da exterioridade absoluta).”

Neste sentido rigoroso, a imagem artística é a imaginação do inimaginável: só na arte – diz em suma Freud – “encontramos homens que sabem morrer (...)”. (Maia, 2009, p. 56)

Homens e mulheres.

As metas – ou os destinos – das viagens são meros pretextos. Tentativa de compreensão do destino final:

Viagens são também peregrinações. A caminho em busca do espírito. Fugir à condição, procurar mais alcance, discernir, compreender. Aceitar a determinação. A peregrinação é viagem e metáfora da duração da vida: começa, dura e acaba. Se há proveito, se há fatalidade, se há sentido. (Queiroz, 2019, p. 13)

A viagem torna-se assim uma busca de experiências, de vivências – de intensidade – uma fuga ao “autoritarismo do tempo” (Sabino, 2014, p. 266), para que este não se limite a arrastar-me até à morte. Quando a minha obra não versa especificamente sobre a temática da morte, ela está sempre implícita.



Figura 78 - Runa, *Memento Mori - Lembra-te que vais morrer.* 2022.

Acrílico, óleo e barra de óleo sobre tela não esticada, 160 x 210 cm. Coleção da artista.

E isto sucede não apenas no discurso plástico, mas igualmente durante as viagens: é prioritária a visita aos cemitérios dos países por onde passo, por exemplo, bem como o conhecimento dos hábitos e rituais fúnebres das várias culturas. A forma como um país – uma determinada sociedade e cultura – encara a morte, e cumpre rituais fúnebres, varia sobremaneira de país para país, e eu tenho tido oportunidade de observar isso, pela Europa, América, Ásia, África, Austrália. Um cemitério em Timor-Leste, por exemplo, é ricamente colorido. As campas apresentam tons claros: azuis, verdes, amarelos. Nos verdejantes cemitérios em Viena de Áustria, as pessoas andam de bicicleta no seu interior, sentam-se e lêem um livro. Aqui passei de bicicleta entre os túmulos de Beethoven, Mozart e outros. Alguns cemitérios possuem vastas planícies de relvados. Outros, densa vegetação, que praticamente impede a passagem de quem os visita (e não é por abandono). Outros cemitérios ostentam orgulhosamente os seus túmulos para quem passa na estrada – é o caso da Hungria (ao longo de quilómetros, os túmulos saudavam-me, à

minha passagem na bicicleta). Outros países – como é o caso de Portugal – por seu turno escondem-nos atrás de muros.

Mas este seria um tema para outra dissertação de mestrado. Aqui, interessa-nos saber que a morte é um tema omnipresente no meu projeto artístico – como mero reflexo de tratar-se de um tema omnipresente nas viagens, e nestas, por seu turno, como reflexo do dia a dia. Neste sentido, a pintura torna-se:

(...) um lugar onde se vive pacificamente com os fantasmas, começando por ignorá-los, num processo de silenciamento e introspeção que possibilita depois conviver normalmente com eles. (Sabino, 2014, p. 266)

A vida é ela própria um “exercício de morte” – constantes ensaios do caminho final - mas é precisamente esta exposição à mortalidade que a intensifica, que a torna vívida. (Maia, 2009, pp. 92 e 108).

Trata-se então de aceitar tranquilamente a determinação - a condição trágica de pertencer à raça dos mortais, e de brincar com isso. Ensaiar, rondar, desafiar a morte. Sondá-la de perto.

## 5. Conclusão

Ao longo do presente estudo foram sendo analisados vários aspetos patentes no trabalho de alguns artistas-viajantes, os quais são reflexo das suas viagens, da sua maneira de ser, e do seu carácter; carácter este que é definido e/ou acentuado pela experiência da viagem. Feita a introdução no capítulo 1, onde foram explicadas três questões essenciais: a motivação, ou seja, o que me levou a escolher este tema; os objetivos a que me propunha; e finalmente a metodologia que segui; após esta introdução, no capítulo 2 comecei por analisar brevemente alguns autores – artistas-viajantes – que utilizam a escrita de viagens na sua obra artística, nomeadamente Hamish Fulton e Willy Puchner. Ambos recorrem maioritariamente ao registo fotográfico e à ilustração, porém a análise da vertente escrita presente nestes dois autores serviu como introdução ao autor seguinte: Francis Alÿs, o qual possui uma forte componente pictórica e escrita, simultânea, no seu trabalho, ou seja, pinta e faz acompanhar as suas pinturas por crónicas de viagem, e como tal foi analisado com maior profundidade relativamente aos dois autores anteriores.

De seguida, numa outra vertente – agora combinando memória e experiência autêntica, sem utilização de narrativa escrita – no capítulo 3 foi analisado um quarto autor, Howard Hodgkin, e a projeção emocional que este efetua, das suas experiências de viagem, na sua pintura.

No 4º capítulo fiz então então a transposição para o meu próprio trabalho. Efetivamente creio que nunca há propriamente algo único na experiência humana. Há sempre alguém que já viveu situações e experiências idênticas, pelo que é possível trocar impressões, analisar algo que já sucedeu (com outrem) – o que ajuda à análise do meu próprio modo de agir, da minha posição perante a vida, e consequentemente do meu projeto artístico.

Relativamente a este – o meu projeto artístico, vimos que a imaginação e o inconsciente são fatores criativos essenciais, e que desvinculei a produção pictórica da imposição de buscar a verosimilitude. Por seu turno, vimos também que a exibição de documentos (textos e fotos), conjuntamente às obras pictóricas, não limita os sentidos das exposições, mas que, pelo contrário, ajuda à análise e discernimento das obras, e contribui igualmente para compreender o seu processo constitutivo.

Para a construção de um discurso plástico, mostrei como penso a realidade e a transformo em imagens, sendo a criação impulsionada pelas minhas memórias e vivências prévias. Neste sentido, foi também analisado o papel da experiência autêntica no processo de

criação, através da viagem, a qual gera breves, porém profundas, ruturas no tempo e no espaço, e força a novas relações perceptivas físicas, psicológicas e culturais.

A grande realidade, porém, dado que a experiência não é partilhável, ou seja, não é possível reproduzi-la na totalidade (pelo menos até agora, no século XXI – e mais exatamente nos primeiros 22 anos deste século), o que resta – a obra – é uma mera tradução mental do que vi e senti; e sujeita a grande incompletude e subjetividade. Esta tentativa de revelar a experiência, e de lidar materialmente com as aparências, nem sempre se traduz de forma perceptível na pintura, e foram apresentados exemplos de alguns artistas, que, de forma idêntica, mostram que talvez isso seja uma vantagem de ser pintor. Ou seja, a realidade é vista de forma subjetiva – e também apresentada materialmente, através de uma mediação, de forma subjetiva.

Mostrei como faço uso de uma variedade de meios para transmitir memórias e emoções; e estes meios incluem cor, forma abstrata, linha, padrão, marcas de pincel, geometria, transparências, impasto e relevo, ou planicidade, e mesmo as margens do papel ou da tela são ocasionalmente pintadas. A margem, quando existe, faz parte da pintura, ou seja, é um elemento trabalhado e cuidado por mim. É feita a combinação destes diferentes elementos pictóricos entre si de forma a transmitir simbolicamente a percepção de uma experiência.

A minha composição plástica incorpora assim um universo de referências visuais, sensoriais e culturais, através da memória e do olhar, nesta trajetória pelo mundo – e acima de tudo, pelo eu-interior.



## Bibliografia

Adams, P. G. (1983). *Travel Literature and the Evolution of the Novel*. Lexington: Kentucky University Press.

Alÿs, F., Cuauhtémoc, M. & Taussig, M. (2015). *A Story of Negotiation*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Alves, M. B. (2012). *Dos Icebergs. Viagem, Experiência e Memória na Arte Contemporânea*. In Colóquio Arte & Viagem, coord. Margarida Acciaiuoli e Ana Duarte Rodrigues, pp. 241-250. Lisboa, Portugal: Instituto de História de Arte - Estudos de Arte Contemporânea.

Arbex, M. (2006) *Poéticas do visível - ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Arnold, M. (2007, *Sem título*). The Art Book - volume 14, issue 3, august. Journal Compilation, BPL/AAH.

Babo, M.A. (2012). *Deambulações em Torno da Viagem*. In *Colóquio Arte & Viagem*, coord. Margarida Acciaiuoli e Ana Duarte Rodrigues, pp. 13-22. Lisboa, Portugal: Instituto de História de Arte - Estudos de Arte Contemporânea.

Barnes, J. (2006). *Unas palabras para HH*. Revista “Arte y Parte”, nº 65. Cantabria, Espanha: Archivo Lafuente S.L.U.

Barthes, R. (1986). *Lo Obvio y lo Obtuso*. Barcelona: Edições Paidós Ibérica, S.A., e Buenos Aires: Editorial Paidós.

Botelho, M. (2013). *Projeto artístico: Philip Guston*. In: *Com ou sem tintas : composição, ainda?*, coord. Isabel Sabino, pp. 486-509. Lisboa, Portugal, CIEBA-FBAUL. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/11525>

Cabete, S. M. C. (2010). *A Narrativa de Viagem em Portugal no Século XIX: Alteridade e Identidade Nacional*. (Tese de Doutoramento em Literatura Comparada. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa / Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle, Portugal / Paris).

Cardoso, I. L. (2012). *Quando a viagem artística se cruza com a história pessoal*. In *Colóquio Arte & Viagem*, coord. Margarida Acciaiuoli e Ana Duarte Rodrigues, pp. 183-194. Lisboa, Portugal: Instituto de História de Arte - Estudos de Arte Contemporânea.

Corona, M. V., (2010). *Pintura e documentos de trabalho: considerações sobre uma relação dinâmica*. Anais do XXX Colóquio do Comité Brasileiro de História da Arte. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

Coutinho, A. P. (2000). *Imagologia literária: contornos históricos e princípios metodológicos*. Cadernos de Literatura Comparada, nº 1. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Cristóvão, F. (org.) (2002). *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens: Estudos e Bibliografias*. Coimbra, Portugal: Almedina.

de Certeau, M. (1994). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. (3ª ed) Petrópolis, Brasil: Edições Vozes.

Faria, P. (2014). *Travessias praticadas: a viagem como ensaio*. (Dissertação de Mestrado, Centro de Educação e Humanidades: Instituto de Artes. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil). Disponível em: <https://www.bdtu.uerj.br:8443/handle/1/7492>

Godfrey, M., Biesenbach, K. & Greenberg, K. (2010). *Francis Alÿs, A Story of Deception*. Londres, Reino Unido: Tate Publishing.

Gonçalves G., (2020). *Documentos de Trabalho: Percursos Metodológicos*. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 9, n. 16, ano 9, dezembro de 2020. Rio Grande do Sul, Brasil: Instituto de Artes da Universidade Federal.

Graham-Dixon, A. (2001) *Howard Hodgkin*. Londres, Reino Unido: Thames & Hudson

Guerreiro, A. S. (2012). *Deslocamento e Estranheza. Poéticas de Translação e de Imobilismo*. In *Colóquio Arte & Viagem*, coord. Margarida Acciaiuoli e Ana Duarte Rodrigues, pp. 283-294. Lisboa, Portugal: Instituto de História de Arte - Estudos de Arte Contemporânea.

Jacinto, J. (2013) *Arder de Mão*. (Tese de Doutoramento em Desenho, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal). Disponível em:  
<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8940>

Juncosa, E. (2006). *Angkor Watt*. Revista “Arte y Parte”, nº 65. Cantabria, Espanha: Archivo Lafuente S.L.U.

Klee, P. (2014). *Escritos sobre Arte*. 3ª edição. Lisboa, Portugal: Cotovia. (Obra original publicada em 1956).

Louvel, L. (1997). *A “descrição pictural”: por uma poética do iconotexto*. In Márcia Arbex (org.) (2006). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Machado, A. (1996). *Literatura de viagens*. In *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Portugal: Editorial Presença.

Maia, T. (2009). *Assombra – Ensaio sobre a Origem da Imagem*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.

Maine, S. (2004) *Howard Hodgkin Prints: a Catalogue Raisonné*. The Art Book, volume 11 issue 2, march. BPL/AAH

Maistre, X. de (2020) *A Journey Round My Room*. Project Gutenberg. (Obra original publicada em 1794).

Matos, M. (2011). “*Narra-Grafiyas*” de Viagem. In Clara, F., Sanches, M.R., Matos, M. (org.), *Várias Viagens. Estudos oferecidos a Alfred Opitz*. V.N. Famalicão, Portugal: Húmus.

Matos, M. (2013) *Perpetuum mobile – Algumas considerações sobre narrativas de viagem*, pp. 17-34. Publicado in Álvares, M. C., Curado, A. L., de Sousa, S.P.G., (org.), *O Imaginário das Viagens. Literatura, Cinema, Banda Desenhada*. Vila Nova de Famalicão, Portugal: Húmus.

Matos, M. (2014) *De volta à terra: viagens desaceleradas a pé, de burro e de trotinete*. Cadernos de Literatura Comparada, nº 30, pp. 237-255. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Mellor, D. (1993). *The Sixties – Art scene in London*. Londres, Reino Unido: Barbican Art Gallery and Phaidon Press Limited.

Michael, M.A. (1950). *Traveller's Quest - Original Contributions Towards a Philosophy of Travel*. Coord. M.A. Michael, pp. 1-19. Londres, Reino Unido: William Hodge.

Moorhouse, P. (2017). *Howard Hodgkin : Absent Friends*. Londres, Reino Unido: National Portrait Gallery.

Morin, E., Le Moigne, J.L., (1999). *L'Intelligence de la Complexité*. Paris, França: L'Harmattan.

Norte, R. (2009). *25º Dia, Adeus Munnar*. Crónica 174 da Índia. Documentação da autora.

Outeirinho, M.F. (2010). *Experiências viáticas entre texto e imagem: livros de ler-ver*. Universidade do Porto, Portugal: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Peirce, C. (2005). *Semiótica*. 3ª edição. São Paulo, Brasil: Perspectiva. (Obra original escrita entre 1860 e 1910).

Pessoa, F. (1942). *Viajar! Perder países!* Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995).

Queiroz, J.P. (2019). *Um bilhete rasgado*. Revista Estúdio, Vol. 10, nº 26 - pp. 12-17. Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/38721>

Ramos, M. J. (2009). *Traços de Viagem*. Lisboa, Portugal: Bertrand.

Richardson, J. (2007). *A Life of Picasso - The Triumphant Years, 1917-1932*. New York, Alfred A. Knopf.

Richter, G. (1995) *The daily practice of painting: writings and interviews: 1962-1993-1993*. Londres, Reino Unido: Thames and Hudson.

Rodrigues, A., & Gondar, J. (2018). *Elementos para repensar a sublimação: pulsão de morte e plasticidade psíquica*. Revista Tempo Psicanalítico. 50 (1). Rio de Janeiro, Brasil: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle.

Sabino, I. (2000). *A Pintura Depois da Pintura*. Lisboa, Portugal: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Sabino, I. (2014). *A pintura que falta*. In: *And painting?*. Coord. Isabel Sabino. Lisboa, Portugal: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/15901>

Salles, C.A., (1992). *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. (3ª ed). São Paulo, Brasil: EDUC – Pontifícia Universidade Católica.

Savater, J.C. (2006). *Metáforas de la Emoción*. Revista “Arte y Parte”, nº 65. Cantabria, Espanha: Archivo Lafuente S.L.U.

Serra, R. (2013) *VOX DEI - Metáfora(s) da Espiritualidade*. (Tese de Doutoramento em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal). Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/10543>

Sontag, S. (2006). *Sobre Hodgkin*. Revista “Arte y Parte”, nº 65. Cantabria, Espanha: Archivo Lafuente S.L.U.

Speaking of Art - *Four decades of art in conversation*. (2010). Londres, Reino Unido: Phaidon Press Limited.

Tokarczuk, O. (2007) *Flights*. Edição de 2017. Melbourne, Australia: Text Publishing.

Tuan, Y. (1980). *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo, Brasil: Difel.

Tuan, Y. (1990). *Realism and Fantasy in Art, History, and Geography*. In Annals of the Association of American Geographers, Vol. 80, No. 3 (Sep., 1990), pp. 435-446. Published by Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Association of American Geographers.

Tuan, Y. (2004). *Place, Art & Self*. Santa Fe, New Mexico, U.S.A.: Center for American Places.

Vilas-Boas, G. (2008). *Picturing Ayatollahs’ Iran: Laurence Deonna and Higinio Polo*. Cadernos de Literatura Comparada, nº 18. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/23354>

Vilas-Boas, G. (2018) *Relatos de viagens de escritores europeus a Persópolis: Vita Sackville-West, Robert Byron, Annemarie Schwarzenbach, Nicolas Bouvier e Higinio Polo*. Cadernos de Literatura Comparada, nº 38. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Disponível em: <https://www.ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/download/464/519>

Weisstein, U. (1973). *Comparative Literature and Literary Theory*. Londres: Indiana University Press.

Youngs, T. (2019). *The Cambridge History of Travel Writing*. Reino Unido: Cambridge University Press.

## Webgrafia

Artnet (s.d.). *Chris Martin*. Página consultada a 1 de fevereiro de 2022. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/chris-martin/>

Artspace Editors (2018, 21 junho). “*I Am Too Tall, Too Pale, and Too Gringo*”: *Francis Alÿs on Being a Belgian Artist in Mexico City*. Artspace. Consultado a 2 de setembro de 2021. Disponível em:

[https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/book\\_report/i-am-too-tall-too-pale-and-too-gringo-looking-francis-Alÿs-on-being-a-belgian-artist-in-mexico-55490](https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/i-am-too-tall-too-pale-and-too-gringo-looking-francis-Alÿs-on-being-a-belgian-artist-in-mexico-55490)

Artsy (s.d.) *Howard Hodgkin - British, 1932–2017*. Página consultada a 29 de abril de 2022. Disponível em:

<https://www.artsy.net/artist/howard-hodgkin>

BBC News (9 março 2017) *Sir Howard Hodgkin: Turner winner who 'hated painting' dies at 84*. Página consultada a 4 de outubro de 2021. Disponível em:

<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-39219709>

Canada (2021). *#VayaConDios, Katherine Bernhardt*. Página consultada a 19 de abril de 2022. Disponível em: <https://canadaonlinevr.com/ovr/vayacondios>

Campinho, J.M.C (2019). *Imagologia Literária*. E-Dicionário de Termos Literários, de Carlos Ceia. Consultado a 6 de setembro de 2021. Disponível em:

<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/imagologia-literaria/>

Center for Contemporary Art Kitakyushu (2000). *Hamish Fulton*. Página consultada a 18 de novembro 2021. Disponível em:

[https://cca-islands.org/archives/gallery/19991215\\_fulton/?lang=en](https://cca-islands.org/archives/gallery/19991215_fulton/?lang=en)

David Zwirner (2021). *Marcel Dzama: Who Loves the Sun*. Página consultada a 19 de abril de 2022. Disponível em:

<https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2021/marcel-dzama>

David Zwirner (2022). *Francis Alÿs to represent Belgium at the 59th Venice Biennale*. Página consultada a 29 de abril de 2022. Disponível em:

<https://www.davidzwirner.com/artists/francis-aly>

Gagosian Gallery (s.d.) *Howard Hodgkin – About*. Página consultada a 29 de abril 2022. Disponível em:

<https://gagosian.com/artists/howard-hodgkin/>

Gagosian Gallery (2017) *Howard Hodgkin – In the Pink*. Página consultada a 1 de outubro 2021. Disponível em:

<https://gagosian.com/exhibitions/2017/howard-hodgkin-in-the-pink/>

Galerie Peter Kilchmann, Zurique (2019). Press release: “*Francis Alÿs – The Private View: Werke aus deutschen Sammlungen*”, Museum Morsbroich, Leverkusen, Alemanha. Consultado a 18 de setembro 2021. Disponível em:

<http://www.peterkilchmann.com/artists/francis-Alÿs/overview/museum-morsbroich-leverkusen-2019>

Galerie Thomas Schulte (2021). *Hamish Fulton – Walking Into the Distance Beyond Imagination*. Página consultada a 9 de outubro de 2021. Disponível em:

[https://www.galeriethomasschulte.de/wp-content/uploads/2021/03/Statement\\_Hamish-Fulton\\_Galerie-Thomas-Schulte\\_2021.pdf](https://www.galeriethomasschulte.de/wp-content/uploads/2021/03/Statement_Hamish-Fulton_Galerie-Thomas-Schulte_2021.pdf)

Howard Hodgkin Studio, Instagram oficial. © The Estate of Howard Hodgkin. Página consultada a 28 de dezembro 2021. Disponível em:

<https://www.instagram.com/howardhodgkin/>

Howard Hodgkin, website oficial (s.d.). © The Estate of Howard Hodgkin. Página consultada a 2 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://howard-hodgkin.com/>

Lubbock, T. (23 outubro 2011) *Howard Hodgkin: What's in a name?* The Independent. Página consultada a 18 de novembro de 2021. Disponível em:  
<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/howard-hodgkin-what-s-in-a-name-805372.html>

Norte, R. (2013). *Passeio de Canoa num Igapó*. Crónica 55 da Amazônia. Página consultada a 1 de fevereiro de 2022. Disponível em:  
<https://rutenorte.com/cronicas-de-viagens/amazonia/#toggle-id-55>

Norte, R. (2017a). *O Primeiro Dia*. Crónica 3 da China. Página consultada a 4 de fevereiro de 2022. Disponível em:  
<https://rutenorte.com/china/600-km-by-bike-alone-25-days-003/>

Norte, R. (2017b). *E Assim Termina o Último Dia em Pequim*. Crónica 128 da China. Página consultada a 4 de fevereiro de 2022. Disponível em:  
<https://rutenorte.com/china/600-km-by-bike-alone-25-days-128/>

Norte, R. (2018). *O Fenomenal Mergulho no Triângulo de Coral*. Crónica 61 de Timor-Leste. Página consultada a 3 de janeiro de 2022. Disponível em:  
<https://rutenorte.com/timor/831-km-by-bike-alone-26-days-061/>

Norte, R. (2019a). *Príncipe – Infante D. Henrique, Parque Natural Obô*. Crónica 19 de São Tomé e Príncipe. Página consultada a 3 de janeiro de 2022. Disponível em:  
<https://rutenorte.com/sao-tome-e-principe/550-km-de-bicicleta-sozinha-29-dias-019/>

Norte, R. (2019b). *Chegada à Ilha de São Tomé*. Crónica 2 de São Tomé e Príncipe. Página consultada a 29 de janeiro de 2022. Disponível em:  
<https://rutenorte.com/sao-tome-e-principe/550-km-de-bicicleta-sozinha-29-dias-002/>

Norte, R. (2020a). *Corvo – Reserva Natural*. Crónica 50 dos Açores. Página consultada a 16 de janeiro de 2022. Disponível em:  
<https://rutenorte.com/9-islands-azores/050/>

Norte, R. (2020b). *Corvo, 14º dia – Nas Terras do Pedro*. Crónica 46 dos Açores. Página consultada a 16 de janeiro de 2022. Disponível em:

<https://rutenorte.com/9-islands-azores/046/>

Norte, R. (2020c). *Corvo – Nas Lides do Campo com Pedro (II)*. Crónica 56 dos Açores. Página consultada a 16 de janeiro de 2022. Disponível em:

<https://rutenorte.com/9-islands-azores/056/>

Norte, R. (21 março 2021). *Viagem aos Açores: Epílogo*. Diário dos Açores. Página disponível em:

<https://rutenorte.com/wp-content/uploads/2021/03/Di%C3%A1rio-dos-A%C3%A7ores-Ep%C3%ADlogo-2021.pdf>

Oxford Reference (s.d.). *Michel de Certeau overview*. Página consultada a 6 de maio de 2022. Disponível em:

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110810104555453>

Patterson, R. (10 março 2017) *Reflections on Howard Hodgkin*. Glasstire – Texas Visual Art. Página consultada a 14 de novembro de 2021. Disponível em:

<https://glasstire.com/2017/03/10/reflections-on-howard-hodgkin/>

Piet Mondrian Online Studios (s.d.). *Francis Alys*. Página consultada a 26 de setembro de 2021. Disponível em: <http://pietmondriaan.com/tag/francis-aly/>

Puchner, W. (s.d.). *Biography*. Website oficial. Página consultada a 25 de abril de 2022. Disponível em: <http://www.wilypuchner.com/en/biografie.htm>

Puchner, W. (s.d.). *Illustriertes Fernweh*. Website oficial. Página consultada a 2 de dezembro de 2021. Disponível em:

<http://www.wilypuchner.com/de/illustriertesfernweh/materialbuecher/portugal/1portugal.htm>

Tate Britain (2002). *Hamish Fulton, Walking Journey*. Página consultada a 25 de abril de 2022. Disponível em:

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/hamish-fulton-walking-journey>

Tate (2016) *Francis Alys, Pebble Walk, 1999*. Página consultada a 29 de novembro de 2021. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/alys-pebble-walk-t12193>

Tate (s.d.) *Howard Hodgkin: Room Guide: Room 6*. Página consultada a 10 de dezembro de 2021. Disponível em:

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/howard-hodgkin/howard-hodgkin-room-guide-room-6>

*The Independent*. (16 janeiro 2009). *Howard Hodgkin: 'I want to set things straight'*. Página consultada a 18 de dezembro de 2021. Disponível em:

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/interviews/howard-hodgkin-i-want-set-things-straight-1379925.html>

## Videografia

Babo, M.A. (12 maio 2012). *O Tempo e o Espaço da Viagem*. [YouTube]. Conferência integrada no Congresso “Dinâmicas Turísticas”. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa. Publicado em 2012 por Lbtavares Tavares. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9KRp-FZUON4>

Parsons, R. (Produtor e Realizador), Yentob, A., (Produtor Executivo e Apresentador). (2006). *A Picture of the Painter Howard Hodgkin*. [YouTube]. Documentário BBC, Inglaterra. Publicado em 2016 por C & C Art & Design Gallery. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FvRtznZ3m1M>

Vargiu, L. (29 setembro 2018). *As escolhas dos críticos: Hamish Fulton por Luca Vargiu*. [YouTube] Publicado em 2021 por Museu Coleção Berardo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=atV\\_GGE--SE](https://www.youtube.com/watch?v=atV_GGE--SE)

## Índice de Imagens

Figura 1 - Runa, *Mergulho no Triângulo de Coral*. 2020. (Crónica 61 de Timor-Leste). Acrílico, óleo e pastel de óleo sobre papel, 29,7 x 42 cm. Coleção da artista. [Página 11].

Figura 2 - Runa, *Na Floresta da Ilha do Príncipe*. 2020. (Crónica 19 de São Tomé e Príncipe). Acrílico, óleo e pastel de óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista. [Página 15].

Figura 3 - Parque Natural Obô, São Tomé e Príncipe. Foto digital da autora, tirada durante o percurso de bicicleta pela floresta, na ilha do Príncipe. 4496 x 3000 píxeis. Arquivo da artista. (Norte, 2019a). [Página 15].

Figura 4 - Hamish Fulton, *An Object cannot Compete with an Experience*. 1999-2000. Imagem retirada de Center for Contemporary Art Kitakyushu, 2000. [Página 21].

Figura 5 - Hamish Fulton, *Touching Boulders by Hand*. 1994. Museu Coleção Berardo, CCB. Fotografia digital, 4032 x 3024 píxeis, 2022. Arquivo da artista. [Página 21].

Figura 6 - Apresentação de Hamish Fulton. Imagem retirada de Center for Contemporary Art Kitakyushu, Japão, 2000. [Página 23].

Figura 7 - Exposição de Hamish Fulton. Imagem retirada de Galeria Thomas Schulte, Berlim, 2021. [Página 23].

Figuras 8 e 9 - Willy Puchner, *Illustriertes Fernweh*. 2006. Imagens retiradas do website oficial de Willy Puchner, (s.d.). [Página 26].

Figura 10 - "*I Am Too Tall, Too Pale, and Too Gringo*": Francis Alÿs on Being a Belgian Artist in Mexico City". Imagem retirada de Artspace (2018). [Página 28].

Figura 11 - Francis Alÿs, postal (s.d.). Imagem retirada de Piet Mondrian Online Studios (s.d.). [Página 29].

Figura 12 - Francis Alÿs, *Pebble Walk* (1999). Imagem retirada de Tate (2016). [Página 30].

Figura 13 - Francis Alÿs, *Narcoturismo*. 1996. Imagem retirada de Godfrey et al., 2010, p. 82. [Página 31].

Figura 14 - Mapa mostrando a distância entre as Florida Keys e Havana. Escala: 20 km. Imagem retirada de Google Maps. [Página 33].

Figura 15 - Francis Alÿs, *Sem título*, estudo para “*Bridge / Puente*”, 2006. Óleo e papel vegetal sobre tela sobre madeira, 28,7 x 35,2 x 2 cm. Imagem retirada de Alÿs et al, 2015, p. 82. [Página 34].

Figura 16 - Francis Alÿs, *Sem título*, estudo para “*Bridge / Puente*”, 2006. Óleo e encáustica sobre madeira, 15,1 x 19,9 x 2 cm. Imagem retirada de Alÿs et al, 2015, p. 91. [Página 34].

Figura 17 - Francis Alÿs, *Sem título*, estudo para “*Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*”, 2006. Óleo e lápis sobre papel vegetal. 34,9 x 26,6 x 2 cm. Imagem retirada de Alÿs et al, 2015, p. 95. [Página 35].

Figuras 18 e 19 - Francis Alÿs, *Estreito de Gibraltar*, 2008. Duas imagens retiradas de Galerie Peter Kilchmann (2019). [Página 37].

Figuras 20 e 21 - Ambas as obras: Francis Alÿs, *Sem título (Tânger)*, estudos para “*Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*”, 2007. Óleo sobre tela sobre madeira. Cada obra: 17,7 x 12,6 x 1,4 cm. Duas imagens retiradas de Alÿs et al, 2015, p. 123. [Página 37].

Figuras 22 e 23 - Francis Alÿs, *Cuatro Caminos* (díptico), estudos para “*Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*”, 2007. Óleo sobre tela sobre madeira. Cada obra: 22,4 x 14 x 2 cm. Duas imagens retiradas de Alÿs et al, 2015, pp. 106 e 107. [Página 39].

Figura 24 - Francis Alÿs, *Sem título (Herat)*, 2012. Óleo sobre tela sobre madeira, 12,7 x 17,8 x 1 cm. Imagem retirada de Alÿs et al, 2015, p. 178. [Página 40].

Figura 25 - Howard Hodgkin, *Black as Egypt's Night*. 2005 - 2013, 48.9 x 56.5 cm, óleo sobre madeira. [Página 43].

Figura 26 - Howard Hodgkin, *Paris*. 1962, 91 x 102 cm, óleo sobre tela. [Página 44].

Figura 27 - Howard Hodgkin em 1970, com 38 anos de idade. Foto retirada da revista "Glasstire" (Patterson, 2017). [Página 45].

Figura 28 - Howard Hodgkin, *In the Train*. 1979 – 1981, 44,5 x 44,5 cm, óleo sobre madeira. [Página 45].

Figura 29 - Susan Sontag, Annie Leibovitz e Howard Hodgkin no Egito, 1993. (Foto retirada de Howard Hodgkin Studio, Instagram oficial). [Página 47].

Figura 30 - Howard Hodgkin, *Mud on the Nile*. 1993, 41,3 x 45,7 cm, óleo sobre madeira. [Página 48].

Figura 31 - Howard Hodgkin, *Arabian Sea*. 2008 – 2010, 51,1 x 59,1 cm, óleo sobre madeira. [Página 46].

Figura 32 - Howard Hodgkin, *Sunset*. 1990 – 1993, 57 x 65,5 cm, óleo sobre madeira. [Página 50].

Figura 33 - Howard Hodgkin, *The Last Time I Saw Paris*. 1988 – 1991, 113 x 127 cm. Óleo sobre madeira. [Página 52].

Figura 34 - Howard Hodgkin, *In Paris With You*. 1995 – 1996, 71 x 88,9 cm. [Página 52].

Figura 35 - Howard Hodgkin na Índia, *still* retirado do documentário da BBC sobre o artista. (Parsons, 2006). [Página 54].

Figura 36 - (Descrição das fotos no texto abaixo). Fotos retiradas de Howard Hodgkin Studio, Instagram oficial. [Página 55].

Figura 37 - Howard Hodgkin, *Indian Veg.* 2013 – 2014. Total: 23,5 x 104,8 cm. Esquerda: 23,5 x 33 cm; Centro: 22,2 x 35 cm. Óleo sobre madeira. [Página 56].

Figura 38 - Howard Hodgkin, *From the Terrace, Bombay.* 2015 – 2016, 41,9 x 52,7 cm, óleo sobre madeira. [Página 57].

Figura 39 - Howard Hodgkin, *Dark Moon.* 1982 – 1984, 31,4 cm (diâmetro). [Página 58].

Figura 40 - Howard Hodgkin, *Miami.* 1996, 43,2 x 48,2 cm. [Página 59].

Figura 41 - Howard Hodgkin, *Bombay.* 2015 – 2016, 148,6 x 168,3 cm, óleo sobre madeira. [Página 60].

Figura 42 - Howard Hodgkin, *Venice Sunset.* 1989, 26 x 30 cm, óleo sobre madeira. [Página 60].

Figura 43 - Howard Hodgkin, *Venice Evening.* 1984 – 1985, 37 x 44,5 cm, óleo sobre madeira. [Página 61].

Figura 44 - Howard Hodgkin, *In Bed in Venice.* 1984 – 1988, 98,2 x 119,1 cm, óleo sobre madeira. [Página 62].

Figura 45 - Howard Hodgkin, *Into the Woods, Summer.* 2001 – 2002, 203,2 x 133,3 cm, gravura. [Página 62].

Figura 46 - Howard Hodgkin, *Coast.* 2015 – 2016, 36 x 42 cm, gravura. [Página 63].

Figura 47 - Runa, *Gato a Dormir Comigo Debaixo dos Cobertores*. 2021. Acrílico sobre papel, 40,7 x 29,7 cm. Coleção da artista. [Página 67].

Figura 48 - Runa, *Autorretrato (Homenagem a Howard Hodgkin)*. 2021. Acrílico, óleo e barra de óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista. [Página 67].

Figura 49 - Runa, *A Ilha*. 2020. (Crónica 50 dos Açores). Acrílico e óleo sobre tela, 116 x 81 cm. Coleção da artista. [Página 68].

Figura 50 - Selfie na ilha do Corvo, Açores. Fotografia digital, 5827 x 4082 píxeis. Arquivo da artista. Publicada em Crónica 50 dos Açores. [Página 69].

Figura 51 - Runa, *Passeio de Canoa num Igapó*. 2020. (Crónica 55 da Amazónia). Acrílico, óleo e pastel de óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista. [Página 70].

Figura 52 – Foto digital da autora, tirada na Amazónia. 2048 x 1360 píxeis. Arquivo da artista. Publicada na Crónica 55 da Amazónia. [Página 70].

Figura 53 - Runa, *Vila do Corvo*. 2020. (Crónica 44 dos Açores). Acrílico e óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista. [Página 72].

Figura 54 - Runa, *Grande Senhor do Reino dos Pássaros*. 2020. Acrílico e óleo sobre tela não esticada, 26,5 x 63,5 cm. Coleção da artista. [Página 74].

Figura 55 - Runa, *Melro, o Mensageiro*. 2020. Acrílico e óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista. [Página 74].

Figura 56 - Runa, *Serpenteando entre as Grandes Montanhas Verdes da Áustria*. 2020. (Crónica 1 - De bicicleta ao longo do rio Danúbio) . Acrílico e óleo sobre papel, 40,7 x 29,7 cm. Coleção da artista. [Página 75].

Figura 57 - Runa, *Nights in Udaipur, India*. 2021. Acrílico, óleo, cera e barra de óleo sobre tela não esticada. 126 x 91 cm. Coleção da artista. [Página 79].

Figura 58 - Runa, Autorretrato no atelier. 2021. Fotografia digital, 6000 x 4000 píxeis. Lisboa, Portugal. Arquivo da artista. [Página 82].

Figura 59 - Runa, *Ilha de Ataúro, Timor-Leste*. 2021. (Crónica 61 de Timor-Leste). Acrílico, óleo, cera, pastel de óleo e barra de óleo sobre tela, 126 x 91 cm. Coleção da artista. [Página 85].

Figura 60 - Runa, *Going Far*. 2021. (Crónicas da Patagónia). Acrílico, óleo e barra de óleo sobre tela não esticada, 91 x 126 cm. Coleção da artista. [Página 86].

Figura 61 - Runa, *Cocktail at Sunset*. 2021. Acrílico, óleo e barra de óleo sobre papel, 40,7 x 29,7 cm. Coleção da artista. [Página 87].

Figuras 62 e 63 - Runa, fotografias de estúdio de “*Going Far*”, em progresso. 2021. Fotografias digitais, dimensões variáveis. Arquivo da artista. [Página 88].

Figura 64 - Runa, exemplos de estudos digitais para “*Going Far*”, 2021. Dimensões variáveis, arquivo da artista. [Página 89].

Figura 65 - Runa, *A Minha Cabana no Amazonas*. 2020. (Crónica 67 da Amazónia). Acrílico, óleo e pastel de óleo sobre papel, 29,5 x 41,6 cm. Coleção da artista. [Página 93].

Figura 66 - Runa, *Segredo*. 2020. Acrílico e óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista. [Página 94].

Figura 67 - Pequim, China. Foto digital com a autora, tirada por um anónimo, no 24º dia da viagem. 2048 x 1360 píxeis. Arquivo da artista. Publicada na crónica 128 da China. [Página 96].

Figura 68 - Runa, *Gruta do Natal - ilha Terceira, Açores*. 2021. (Crónica 105 dos Açores). Óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista. [Página 97].

Figura 69 - Runa, *Algar do Carvão, ilha Terceira, Açores*. 2021. (Crónica 97 dos Açores). Óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista. [Página 97].

Figura 70 - Runa, *Uba Budo Velho*. 2021. (Crónica 78 de São Tomé e Príncipe). Acrílico, óleo, barra de óleo e pastel de óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista. [Página 98].

Figura 71 - Runa, *Pulsão*. 2021. Acrílico e barra de óleo sobre papel, 29,7 x 40,7 cm. Coleção da artista. [Página 99].

Figura 72 - Runa, *Jardim do Torel*. 2020. Acrílico e óleo sobre papel, 39,8 x 55,4 cm. Coleção da artista. [Página 100].

Figura 73 - Runa, *The Secret Hideout*. 2022. Acrílico, óleo, barra de óleo e pastel de óleo sobre tela não esticada, 210 x 170 cm. Coleção da artista. [Página 101].

Figura 74 - Runa, *Gruta das Torres, ilha do Pico, Açores*. 2021. (Crónica 83 dos Açores). Acrílico, óleo, barra de óleo e pastel de óleo sobre papel, 40,7 x 29,7 cm. Coleção da artista. [Página 103].

Figura 75 - Runa, *O Limite*. 2021. (Crónica 7 da Gronelândia). Acrílico sobre papel, 35 x 35 cm. Coleção da artista. [Página 108].

Figura 76 - Runa, *At Treetops Kenya*, 2021. (Crónica 3 do Quênia). Acrílico e óleo sobre papel, 42 x 58 cm. Coleção da artista. [Página 113].

Figura 77 - Runa, *Riding the Bike (In Putrefaction)*. 2021. Acrílico sobre cartão, 37,5 x 37,5 cm. Coleção da artista. [Página 114].

Figura 78 - Runa, *Memento Mori - Lembra-te que vais morrer*. 2022. Acrílico, óleo e barra de óleo sobre tela não esticada, 160 x 210 cm. Coleção da artista. [Página 116].





FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

Rute Norte  
A experiência do lugar: a sua influência na produção pictórica do artista-viajante, no  
século XXI

2022