

ENSAIOS  
DE ARTE

3

*Colégio das Artes*  
Universidade de Coimbra

*caderno n.3*

LIVRO ALUMNI



# STATES OF

ENCONTROS  
SOBRE  
INVESTIGAÇÃO  
ARTÍSTICA

20 DE JUNHO 2023

# THE ART 23

COLÉGIO  
DAS ARTES  
UNIVERSIDADE  
DE COIMBRA

ALUMNI TALK

COLÉGIO DAS ARTES  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

MORADA  
Largo D.Dinis ,  
3001-401 Coimbra  
Portugal

DIRETOR  
Pedro Pousada

SUBDIRETORES  
António Olaio, Bruno Gil

APOIO À GESTÃO  
Isabel Teixeira Gomes, Paula Lucas,  
Vanda Madureira

COORDENADAS GPS  
40.209343,-8.423145

CONTACTO  
colegiodasartes@colegiodasartes.uc.pt

TELEFONE  
00 351 239 857 019

WEBSITE  
www.uc.pt/colegioartes

1 2  9 0

COLÉGIO DAS ARTES  
UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

LIVRO DE ATAS  
SOTA'23

EDITORES  
Bruno Gil, Pedro Pousada

COORDENAÇÃO EDITORIAL  
Pedro Pousada

LINHA DE INVESTIGAÇÃO  
Arte Prática Conceptual

TEXTOS  
João Sousa Cardoso, Catarina Leitão,  
Clara Sampaio, Cristina Castro,  
Dária Salgado, Jorge Cabrera,  
Luís Ribeiro, R2: Lizá Ramalho /  
Artur Rebelo, Raquel Moreira,  
Vera Araújo

REVISÃO CIENTÍFICA  
Pedro Pousada, Bruno Gil

DESIGN GRÁFICO  
Ana Boavida / FBA.

PAGINAÇÃO E COMPOSIÇÃO  
Rita Estevinha Silva

IMPRESSÃO  
Offsetarte — Artes Gráficas

PUBLICAÇÃO  
Colégio das Artes / UC

ANO  
2025

TIRAGEM  
xx exemplares

ISBN  
978-989-35425-7-6

DEPÓSITO LEGAL  
xxx

## LUGAR DE REPETIÇÃO

— *Cristina Castro*

*Não se deve falar profundamente do que é importante.*

(Bessa-Luís, 2022: 20)

Este texto, inaugurando com uma frase de Agustina Bessa-Luís, propõe uma reflexão acerca da primazia da vivência dos lugares, corpo a corpo, ponto de partida desta praxis artística, e, de igual modo, se indica que para fruir as obras que daí resultam, também se torna indispensável a presença corpórea, ao invés dos seus índices ou de tudo o que aqui se possa narrar acerca delas. Acentua-se, assim, que é insubstituível o estado de mensuração corpórea e a partilha do mesmo “ar” de modo a aceder ao sobressalto e à inquietude reais que a pintura, embora sendo bidimensional, pode mostrar de profundidade.

Do desenho e da pintura falar-se-á apenas o indispensável, e de viés, na medida em que o encontro com as obras permita, finalmente, uma cumulação minuciosa de todos os aspectos que permanecerão ainda mais indizíveis, sublimando-se em agregação indistinguível do destinatário e da obra.

Incidindo na pesquisa decorrida após o 1º Encontro sobre Investigação Artística, *States of the Art — Alumni Talk*, 2023, compreendendo o período de cerca de um ano, destaca-se duas séries de trabalhos que integraram duas exposições, intituladas: *Eu estava lá?*, 2023, e *Deixemo-los onde os encontramos*, 2024. Estes trabalhos surgiram como um prolongamento natural dos estudos de doutoramento, e tiveram como alicerce conceptual as ideias de visível e de invisível de Merleau-Ponty, anteriormente analisadas

em profundidade, bem como as de outros pensadores que reconfiguram os estudos deste filósofo na actualidade.

Embora em etapa de investigação inicial, as obras artísticas aqui apresentadas são já influenciadas pela leituras e conceitos de dois filósofos, Bruce Bégout<sup>1</sup>, reflectindo sobre as suas ideias de atmosferas e ambiências, e Edward S. Casey<sup>2</sup> que problematiza os conceitos de fronteiras e limites.

#### EU ESTAVA LÁ?

O conjunto de trabalhos, *Eu estava lá?* teve a Serra da Estrela como estímulo inicial, um lugar de passeios frequentes na minha infância, e ligado durante muitos anos àquilo que eu detinha como a vivência do lugar mais elevado da Terra. Quando me tornei adulta e visitei outras montanhas, ainda maiores do que a Serra da Estrela<sup>3</sup>, as montanhas maiores não me pareceram muito maiores; mesmo a Annapurna<sup>4</sup>, talvez porque eu também, entretanto, tenha crescido mais de quatro vezes em altura. Assim, partindo destas memórias, durante a criação destas pinturas perguntei-me se estas montanhas teriam crescido a par do meu próprio crescimento corpóreo, e fiquei sem a certeza de uma resposta, até porque para outras montanhas surgirem no meu horizonte, tiveram de resultar de uma aparição, composta por um ir ao lugar e assistir ao seu vislumbre/destapamento.

De igual modo, importante para a percepção e invenção de novos lugares pictóricos, conto ainda com dois dispositivos, o inevitável carácter de falência da memória, e a repetição das coisas:

1 O professor Bruce Bégout, (Talence, França, 1967) Université Michel de Montaigne Bordeaux, foi nosso convidado como orador em Abril, 2024, na Jornada Científica Internacional: *Estética e Ambiências*, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, actividade em que participei como coordenadora da comissão organizadora.

2 O professor Edward S. Casey (Kansas, Estados Unidos da América, 1939), distinto professor emérito de filosofia na Stony Brook University.

3 A Serra da Estrela tem uma altitude de cerca de 2.000 metros.

4 A montanha Annapurna situa-se no Nepal, e pertence à cadeia montanhosa dos Himalaias, medindo cerca de 8.000 metros de altura.

«A má memória é essencial para escrever romances e para os poder viver; na vida e nos romances, tudo se repete. Quando a boa memória existe em abundância, tudo resulta em fracasso; porque o génio não convence se não estiver aturdido com certa dureza de espírito que não dá conta de quanto a fantasia é coisa venerável pela velhice que testemunha.» (Bessa-Luís, 2019a: 20)

Ora, esta aparição, a montanha Annapurna, por exemplo, sendo quatro vezes mais alta do que a Serra da Estrela, aparece do mesmo tamanho desta, provocando uma emoção semelhante, talvez porque advenha de uma memória de um Ser bebé, de porte diminuto, que olha e se vê numa imensidão, que parece desprovida de medidas. Porventura poderá a memória corpórea espacial conter uma espécie de código conversor de equivalências de espaços, uma escala interna, de um humano, em conversação com formações geológicas e com tempos imemoriais, aqui colocados num só plano, bidimensional, no desenho e na pintura, mas, apesar disso, ou até devido a esse facto, podemos perceber profundidade neles.

Esta ressonância, um estranho reconhecimento que se crava em nós, é do domínio de uma antiguidade anónima, e, a diversidade de altitudes, sem que tenha eco de conversão directa, fez com que se questionasse se eu estava mesmo lá; Didi-Huberman nota que pessoas jovens, dependendo das situações, podem fazer gestos bem mais velhos do que elas, e explana que “as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento.” (2016: 32); ao percorrer montanhas e outros lugares novos, retomamos gestos perceptivos que não parecem totalmente nossos, e desenha-se nessa premissa, de que tudo tem um lado encoberto, invisível, e que as linhas e as manchas o tentam mostrar.

Agustina Bessa-Luís (2019: 175) coloca ainda a memória como impossível de suspender, uma espécie de prova forense infalível da vivência perceptiva, dizendo que

“(…) toda a memória é uma prova; toda a reminiscência é um prolongamento dos factos.”, adicionamos que estes factos são sempre ambíguos, são mutantes, e estão sempre em nascimento. Neste sentido, podemos afirmar que estas duas montanhas têm a mesma altitude afectiva, o que as torna, esta e outras, mais familiares; e, quase podemos sobrepô-las, dar-lhes as mesmas coordenadas, mesmo que oceanos e uma vastidão de terras as separem; no desenho e na pintura pode fazer-se quase tudo. Esta questão é central para a construção destas obras, conseguir ver o familiar no outro, pelo deslocamento, pelo reverso, pela conversa com outros autores, sem nunca esquecer o acolhimento da memória disfarçada de facto verídico.

Procurar a proximidade através de ângulos diversos permite tratar o que parece inalcançável, e.g. o que está muito alto no cume de uma montanha, esticando um braço que levanta um lápis para medir e transpor para uma folha tamanha elevação. Admite também que o que está perto, por exemplo, um pequeno galho, se possa tornar do mesmo tamanho de um pinheiro que contém muitos galhos que cresceram e se tornaram ramos. É a mesma intenção que se aproxima de um mistério primitivo, quando nestas pinturas se procurar dar a ver elementos de dimensões distintas, em que nós aparecemos nelas por defeito, criações dos nossos olhos, por exemplo, o verso e o reverso, a luz e a sombra, sem delimitações. Nas palavras de Merleau-Ponty:

«O enigma consiste em que o meu corpo é, ao mesmo tempo, vidente e visível. Ele que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer, então, naquilo que o vê o «outro lado» do seu poder vidente. Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. (...) Visível e móvel, o meu corpo pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo, e a sua coesão é a de uma coisa.» (Merleau-Ponty, 2015: 20, 21)

Esta indiscernibilidade entre o mundo e o meu corpo, faz com que todas as montanhas apareçam como uma extensão da memória da primeira montanha. Na imagem



Figura 1.  
Cristina Castro.  
(2023).  
*Eu estava lá?*  
VI.  
Aguarela,  
acrílico e óleo  
sobre papel  
de algodão  
montado em  
madeira.  
30,7x40,7 cm.

Fonte  
da figura:  
fotografia  
da autora.

Figura 2.  
Cristina Castro.  
(2023).  
Detalhe de:  
*Eu estava lá?*  
VIII.

Aquarela,  
acrílico e óleo  
sobre papel  
de algodão  
montado em  
madeira.  
56 x 110,6  
cm (diptico,  
56 x 55,3 cm  
cada).

Fonte  
da figura:  
fotografia  
da autora.



Figura 3  
*Eu estava lá?*  
VII.

Têmpera a ovo, aguarela, acrílico e óleo sobre papel de algodão montado em madeira. 48x68,5 cm.

Fonte da figura: fotografia da autora.



da Fig. 1 podemos ver como um pequeno rio, de uma outra Serra que revisitamos para esta série de trabalhos, a Serra de Santa Justa, em Valongo, coexiste com o rio Mondego, e se estende para as linhas do céu, que o parecem “conter”. Confirmamos que a nossa natureza é a de um constante fluxo, num movimento ininterrupto.

Estas pinturas Fig. 1 a 3 propõem-se como possibilidades visíveis dessa condição mutante, que se estende ao espaço cultural actual, uma contemporaneidade frenética, de sequências imprevisíveis, em que o tempo morto é quase impossível de se fazer sentir ou ouvir.

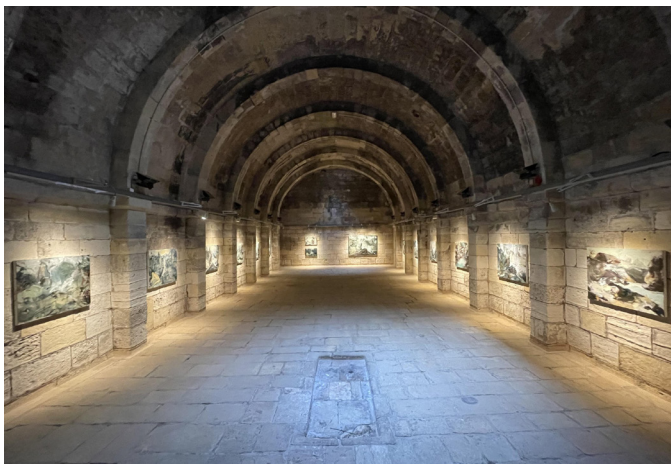
Em passeios recentes pela Serra da Estrela, procurei inquirir indícios de rasgos/feridas fincadas nela, das tragédias mais antigas de que me recordo, e também das mais recentes. Refiro-me aos incêndios que repetem calamidades que se trata sempre como se fossem a tragédia inaugural nos tempos, é como se fosse um segredo conhecido, e, após momentos de reparo e de tranquilidade, vão ressurgindo sempre em circuito numa repetição que sabemos certa. Um sereno tumulto, a que Lapa presta homenagem:

«A vida é ouvido, com o coração dentro batendo largo ou aflito nos corredores da morte variada e intacta. O violino da vida repetindo a construção múltipla de um certo J. S. Bach, séculos antes e agora mesmo; «de boca a ouvido» se diz do segredo posto intacto na orelha do instruído no passeio final e volta entre os enigmas vários. Vozes sem boca na geração do fim de um caos, sobre a colina, ao pé do mar radioso.» (Lapa, 1982: 99)

#### DEIXEMO-LOS ONDE OS ENCONTRAMOS

O título da exposição: *Deixemo-los onde os encontramos*<sup>5</sup>, foi tomado de empréstimo do livro *Le concept d'ambiance*, de Bruce Bégout, e tem como intenção situar a minha afinidade com os seus conceitos. Como refere o filósofo, procura-se deixar surgir os fenómenos na sua integridade, não admitindo

<sup>5</sup> Cristina Castro 2024, *Deixemo-los onde os encontramos*, curadoria de Domingos Rego, apresentação de Fernando António Baptista Pereira, Galeria Cisterna, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.



Figuras 4 e 5.  
Vista da  
exposição.  
Cristina Castro.  
(2024).  
*Deixemo-los  
onde os  
encontramos.*  
Galeria  
Cisterna,  
Faculdade  
de Belas  
Artes da  
Universidade  
de Lisboa.  
Fonte das  
figuras:  
fotografias  
da autora.

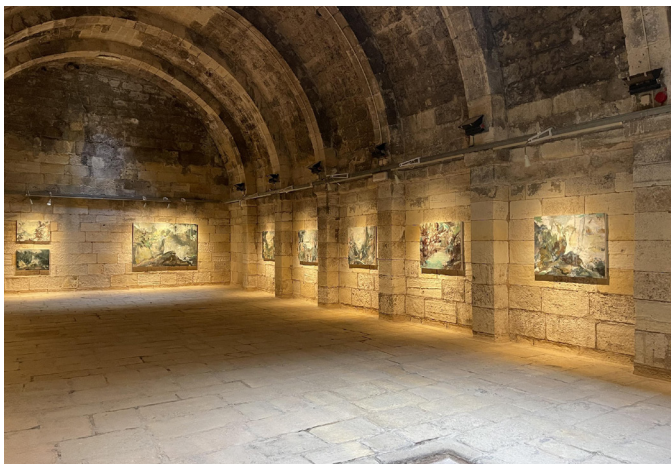
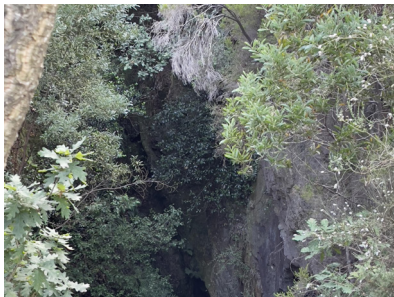


Figura 6.  
Vistas da  
Serra de  
Santa Justa,  
Valongo.  
(2022 a 2024)

Fonte  
da figura:  
fotografias  
da autora.



rejeição nem junção, a proposta é apenas apreender os fenómenos, ver aquilo que nos aparece, onde eles aparecem (Bégout, 2020: 222). Das ambiências auscultam-se o que elas têm a dizer, a partir da sua situação seminal, num voltar ao lugar original da sua manifestação (Bégout, 2020: 222).

Para estes desenhos-pinturas tomou-se como ponto de partida, o espaço expositivo, a Cisterna da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Fig. 4 e 5, um lugar subterrâneo, antigo reservatório de água, iluminado apenas por uma abertura no tecto, onde um feixe de luz intensifica o contraste luz e sombra.

Retorna-se à serra de Santa Justa, Fig. 6, explorando a sua natureza idêntica à da cisterna. Voltamos uma e outra vez, de Inverno, de Verão, de dia, de noite, de madrugada, ao final do dia, em épocas e circunstâncias diversas apreendemos sempre coisas diferentes. E recordamos Virgílio Ferreira e o modo como Évora lhe aparece:

«Subo a rua que leva à Sé, viro ao largo do Templo de Diana. E nas colunas solitárias ouço como o murmúrio antigo de uma floresta imóvel. (...) E jamais eu esqueceria essa aparição do Liceu, como a de toda a cidade, tão estranha. Templo de Diana. Só nessa noite o vi bem, nessa noite de Setembro, lavado de uma grande lua — raios imóveis de uma oração mutilada, silenciosa imagem do arrepio dos séculos ... Repetia-se, no Liceu, a Universidade de Coimbra, como eu a ia guardando para sempre.» (Ferreira, 1990: 22, 23, 24).

E anda-se por esta serra como se ela tivesse muitos lugares de partida. Para além de vermos uma floresta iluminada, onde existe uma biodiversidade florestal muito rica, também coexistem espaços sombrios e receptáculos de água ocultos. Trata-se de uma zona de antigas minas de ouro romanas, actualmente inundadas de água e de elementos que escorregam e se afundam nestes “poços” profundos, envoltos num grande mistério.

Invertendo o caminho, e voltando a um ponto de onde já se partira, o lado esquerdo já percorrido antes, afigurou-se totalmente novo.

Foram realizadas inúmeras visitas em épocas diferentes a este lugar, de que se fizeram centenas de registos fotográficos e desenhos; uma vez mais, este lugar fez desembrulhar memórias perceptivas antigas, lembrando uma expedição que se integrou nos anos 90, liderada por geólogos, em que se recolheram fósseis dos antigos habitantes dos mares paleozóicos; esta serra já fora integralmente coberta por mar, e, pensamos nela como um recife, mas despojado de corais, em sua troca encontramos árvores e raízes, e alguns túneis. As memórias afetivas dos lugares, mutantes e circulares, engendram um tempo distinto, especialmente quando existe um retorno a uma mesma matéria, neste caso a água, o mar anteriormente, e agora os túneis que transbordam de água. Será ainda a mesma matéria? Uma eternidade vinda do céu?

Neste contexto, partindo destes lugares reais, enceta-se diálogos com obras de outros artistas que usam a paisagem como estímulo de trabalho, elegendo Philippe-Jacques de Louthembourg (1740 – 1812), Camille Corot (1796 – 1875), e Theodore Rousseau (1812 – 1867), destacados entre muitos outros que se “intrometem”, sem que os possa nomear, porque ficaram gravados subtilmente, num arquivo pessoal de paisagens culturais, e se misturaram.

Para Bessa-Luís “Os comentários à obra de um grande artista não passam de vaidosas maneiras de o interromper.” (2008: 104), tentará incorrer-se o menos possível nessa inevitabilidade, embora os comentários que se fazem sejam sobretudo em forma de acção, em diálogo, através do desenho e da pintura, que encaramos mais como encontros, sem a intenção de desviar caminhos destes mestres da História da Arte.

Para esta exposição revisitou-se uma vez mais a obra *An Avalanche in the Alps*, de Philippe-Jacques de Louthembourg, na Fig. 7, uma imagem estímulo, da qual resultaram dezenas de repetições, ensaios para atmosferas de um mesmo assunto, primeiro em desenhos, depois em pequenos pedaços de papéis variados, tingidos e manchados, e depois em formato maior, em suporte de tela, Fig. 8, 9,



Figura 7.  
Philip  
James De  
Loutherbourg,  
(1803).  
*An Avalanche  
in the Alps*.  
1099 x 1600  
mm; com  
moldura:  
1562 x 2052 x  
175 mm.

Fonte  
da figura:  
[https://  
www.tate.  
org.uk/art/  
artworks/de-  
loutherbourg-  
an-avalanche-  
in-the-  
alps-t00772](https://www.tate.org.uk/art/artworks/de-loutherbourg-an-avalanche-in-the-alps-t00772)



Figura 8.  
Cristina Castro.  
(2024).  
*Deixemo-las  
onde os  
encontramos,  
IX.*

Aquarela,  
acrílico, óleo e  
lápiz de grafite  
sobre tela.  
140 x 200  
cm (140 x  
100 cm x 2,  
díptico). Fonte  
da figura: Luís  
Filipe Ribeiro.



Figura 9.  
Cristina Castro.  
(2023).  
*Deixemo-los  
onde os  
encontramos,  
VI.*

Aquarela,  
acrílico, óleo e  
lápiz de grafite  
sobre tela.  
81 x 100 cm.  
Fonte da  
figura: Luís  
Filipe Ribeiro.



Figura 10.  
Theodore  
Rousseau.  
(1842).  
*Paysage avec  
ciel orangeux*.  
V. Detalhe.  
Óleo sobre  
cartão. Fonte  
da figura:  
fotografia  
da autora.



Figura 11.  
Henri Matisse.  
(1898).  
*L'Arbre*. Óleo  
sobre cartão.  
Fonte  
da figura:  
fotografia  
da autora.



Figura 12.  
Camille Corot.  
(1858). *Le  
Bain de Diane*.  
Óleo sobre  
tela. Fonte  
da figura:  
fotografia  
da autora.

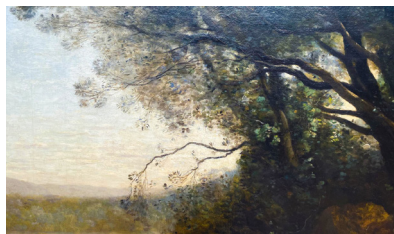


Figura 13.  
Camille Corot.  
(1858). *Le  
Bain de Diane*.  
Detalhe. Óleo  
sobre tela.  
Fonte  
da figura:  
fotografia  
da autora.



Figura 14.  
Cristina  
Castro.  
(2023).  
*Deixemo-los  
onde os  
encontramos,  
II.*

Aquarela,  
acrílico, óleo  
e lápis de  
grafite sobre  
tela, 81 x 100  
cm. Fonte da  
figura: Luís  
Filipe Ribeiro.



Figura 15.  
Cristina  
Castro.  
(2023).  
*Deixemo-las  
onde os  
encontramos,  
XVII.*

Aguarela,  
acrílico, óleo  
e lápis de  
grafite sobre  
tela. 60 x 80  
cm. Fonte da  
figura: Luís  
Filipe Ribeiro.



Figura 16.  
Cristina  
Castro.  
(2023).  
*Deixemo-los  
onde os  
encontramos.*  
Estudo.

Aguarela,  
acrílico, óleo  
e lápis de  
grafite sobre  
tela. 81 x 100  
cm. Fonte  
da figura:  
fotografia  
da autora.

14, 15 e 16, utilizando uma mistura de materiais aquosos e oleosos, combinada com lápis de cera e lápis de grafite.

As obras *L'Arbre*, de Matisse, na Fig. 11, e *Le Bain de Diane*, de Camille Corot, Fig. 12 e 13, que se visitaram no decurso da criação destas obras, persistiram como uma forte influência; os seus registos fotográficos, que se imprimiram e permaneceram no atelier durante quase dois anos, foram uma presença constante.

Todas as telas desta série de trabalhos tiveram uma preparação de base de várias camadas de gesso acrílico e de quatro camadas de tinta acrílica carmim, como se pode observar no fundo do estudo da Fig. 16. Criou-se, assim, uma base espessa e sedosa, de que no final apenas se pressentem as cores que ficaram na invisibilidade, e claro, alumando mesmo as cores mais sombrias. Trabalhando a tela com tinta de óleo e aguarela, de que vemos matizes de ocre deslocando-se das zonas creme, tentou-se contrair momentos de quase secagem, explorando as potencialidades de um desacerto basilar entre água e óleo e os seus deslizamentos, utilizando uma trincha de grandes dimensões.

Estas experimentações pictóricas insistem na ideia de que as fronteiras entre as coisas não são fixas, são pelo contrário, “porosas no seu carácter (como a pele humana) admitindo a passagem de várias substâncias através de si” (Casey, 2001: 385<sup>6</sup>), onde, no estudo em causa vemos um estágio da interligação entre os elementos de uma paisagem, um rio abaixo, algumas pedras e um céu, que parecem feitos da mesma trama.

#### VISITAÇÕES

Após os empreendimentos de que aqui se discorreu, deu-se um reencontro importante com as obras de Theodore Rousseau, na sua grande exposição, *La Voix de la forêt*, no Petit Palais, em Paris, em 2024. Diante dos seus desenhos e pinturas, houve um reconhecimento de gestos de pertença mútua, de uma postura idêntica do corpo quando se coloca

<sup>6</sup> Tradução nossa da versão inglesa.

a desenhar, adaptada ao acto de trabalhar em diversos suportes, e de um adivinhar de um espanto possivelmente partilhado, e familiar, no que respeita à incerteza do tempo que leva a secagem de matérias antagonistas, bem como ao resultado final, que poderá demorar anos a ser dado como terminado, dependendo da espessura da massa de tinta.

Este reencontro com Rousseau, simultaneamente de tensão e de harmonia, espoletou, em grande medida, a exploração actual da circunstância em que a minha interferência é activada, e de igual modo, a espera, por vezes longa, mas raramente aborrecida, onde se registam e por vezes se alteram, os caminhos que um desenho ou pintura tomam. Refiro-me ao mistério que advém quando, por exemplo, uma camada de tinta de óleo contendo óleo de linhaça (que acentua o desacelerar do processo de secagem) recebe aquarela, têmpera a ovo, ou outra tinta aquosa encimando-a, e onde vemos a tomada dos seus caminhos próprios, em que não só não somos achados como decisores na escolha do momento final da obra, nem tão pouco da escolha total da sua aparência final.

Em *Le Mont-Blanc, vu de la Faucille. Effet de tempête*, Fig. 20, Rousseau pinta sem se dobrar à perspectiva nem à precisão topográfica (Paris Musées, 2024: 40), sublinha-se esta atitude por se comungar com ela. Esta paisagem de grandes proporções, maior do que o nosso corpo, tomamo-la como um manual volumoso de técnicas artísticas de grande valor, não só de interesse pessoal, mas para a contemporaneidade artística, pelo modo experimental e de intercepção de elementos externos ao “real”, pelo lado inconclusivo, e ainda pela extrema sensibilidade para a qual não se encontram palavras, não parece ser do domínio do dizível; podemos afirmar que esta pintura é uma manifestação de uma biblioteca de arte inteira condensada num só exemplar.

Este modo de trabalhar que se julga partilhado com Rousseau, como se se tratasse de um palimpsesto, em que se aceita um final auto-proclamado pelos materiais, um acaso factual, e outros momentos sobrepostos, onde se escolhe



Figura 17.  
Theodore  
Rousseau.  
(iniciado em  
1834). *Le  
Mont-Blanc,  
vu de la  
Faucille. Effet  
de tempête.*  
Detalhe.  
Óleo sobre  
tela. Fonte  
da figura:  
fotografia da  
autora.

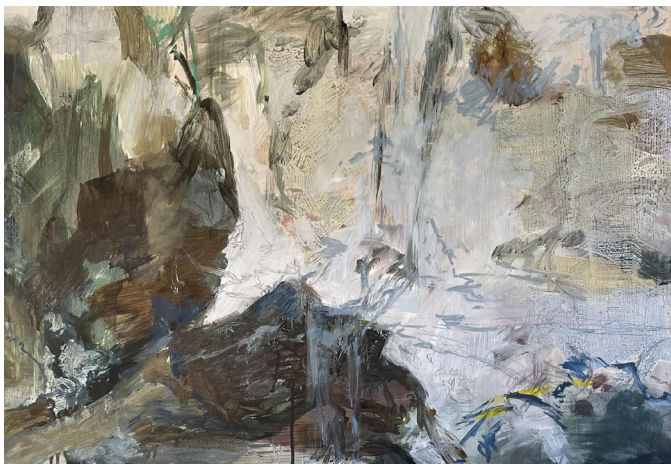


Figura 18.  
Cristina  
Castro.  
(2023).  
*Deixemo-los  
onde os  
encontramos.*  
*XIV.* Detalhe.  
Aguarela,  
acrílico, óleo  
e lápis de  
grafite sobre  
tela. 81 x 100  
cm. Fonte da  
figura: Luis  
Ribeiro.

Figura 19.  
Theodore  
Rousseau.  
(iniciado em  
1834). *Le  
Mont-Blanc,  
vu de la  
Faucille. Effet  
de tempête.*  
Detalhe.  
Óleo sobre  
tela. Fonte  
da figura:  
fotografia da  
autora.

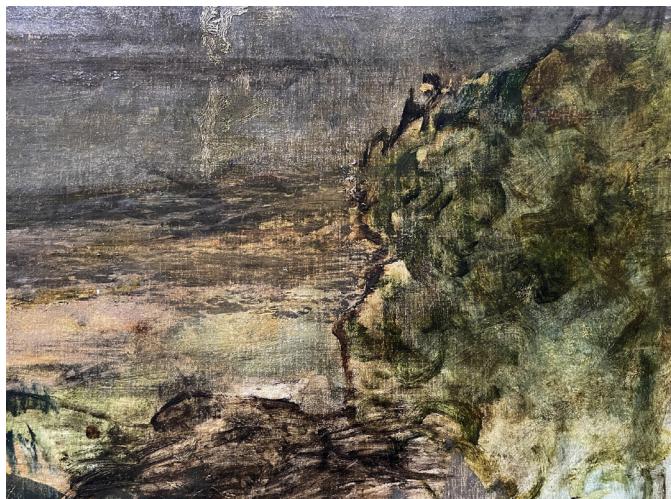


Figura 20.  
Theodore  
Rousseau.  
(iniciado em  
1834). *Le  
Mont-Blanc,  
vu de la  
Faucille. Effet  
de tempête.*  
Óleo sobre  
tela. Fonte  
da figura:  
fotografia da  
autora.



intervir, é composto de uma certa leitura cinematográfica, resultando numa visão do que poderia ser o resultado de um filme compactado, num “amassar” de movimento, de ações, que logo se imobilizam, mas sempre parcialmente, não esquecendo o comportamento indisciplinado dos materiais em que água e óleo são os agentes principais. Interessa que este estado compactado, e denso, e que por isso pode revelar a sua invisibilidade, mostre um processo que é por natureza de atravessamento entre matérias e suportes, de sequestro e de arrancamento, e, é de igual modo permeado pelo tempo que transporta, o tempo dos autores com quem se procura dialogar.

Esta atitude é a de um questionamento acerca do modo intrigante em como as coisas do mundo se repetem, mas sempre de modo parcial, num voltar a fazer que nunca acerta nas margens decalcadas pelo escantilhão, (mantendo a sua grande utilidade como elemento que modela, que nos mostra que fora das margens se pode inventar coisas novas), como uma bússola, que se apresenta como potência de um rigor que é sempre isso mesmo, uma promessa utilizada propositadamente, um motivo para o rebentar de uma presença nova, visível no mundo, com a profundidade que advém do ver muitas vezes “a mesma coisa”.

Procura-se tornar visível o invisível através de uma ideia de arte partilhada com Virgílio Ferreira, que refere que a arte é “uma comunhão com a evidência, uma reencarnação na verdade de origens” (Ferreira, 1990: 32).

## BIBLIOGRAFIA

- BÉGOUT, B. (2020). *Le concept d'ambiance*. Paris: Éditions du Seuil.
- BESSA-LUÍS, A. (2008). *Dicionário Imperfeito*. Lisboa: Guimarães Editores.
- BESSA-LUÍS, A. (2019a). *Fanny Owen*. Lisboa: Relógio D'Água.
- BESSA-LUÍS, A. (2019b). *Vale Abraão*. Lisboa: Relógio D'Água.
- BESSA-LUÍS, A. (2022). *Aforismos*. Lisboa: Relógio D'Água.
- CASEY, E. S. (2011). Border versus Boundary at La Frontera. *Environment and Planning D: Society and Space*, 29(3), 384–398. <https://doi.org/10.1068/d0410>
- DIDI-HUBERMAN, G. (2016). *Que Emoção! Que Emoção?* São Paulo: Editora 34.
- FERREIRA, V. (1990). *Aparição*. Lisboa: Bertrand Editora.
- LAPA, A. (1982). *Barulheira*. Porto: & Etc.
- MERLEAU-PONTY, M. (2015). *O olho e o Espírito*. Lisboa: Vega.
- PARIS MUSÉES. (2024). *Théodore Rousseau: La voix de la forêt*. Paris: Paris Musées.