

Ana Nolasco

PAISAGENS
INSULARES
DOS AÇORES E DA
MADEIRA NAS OBRAS
DE NUNO HENRIQUE,
MARIA JOSÉ CAVACO
E RUI MELO

Ana Nolasco nasceu em Lisboa em 1969. É Pós-Doutorada em Arte e Design pela Universidade Europeia, Doutorada e Mestra em Estética e Filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Licenciada em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Leciona Teoria da Arte na Escola de Artes da Universidade de Évora e no Instituto Politécnico de Lisboa. Publicou os livros *Arquipélagos Criativos – Arte, Design e Artesanato nas ilhas atlânticas lusófonas*, *Caleidoscópio*, 2022 e *Transgressões do Belo. Invenções do Feio na arte contemporânea portuguesa*, Grãonauta, 2014 e é autora de vários artigos em revistas internacionais como *Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism* (US), *Nka: Journal of Contemporary African Art* (US), *African arts* (US), *Island Studies Journal* (Canada), *Shima* (Australia), *The Journal of Modern Craft* (UK), entre outros.



Nuno Henrique,
Sem título, da série *Dragoal/
Pico Castelo* (2014-2018)
Aquarela sobre papel Fabriano
picotado e colado, cartão, tecido,
12,5 x 14,7 x 10,2 cm
Foto: cortesia do autor

RESUMO

Este ensaio procura analisar algumas representações de *landscapes* dos arquipélagos da Madeira e dos Açores que dão visibilidade ao que, geralmente, fica fora do enquadramento do hegemónico olhar continental sobre as ilhas: a precariedade, a incerteza e a imperfeição da existência humana, intensificadas pela vivência nas ilhas vulcânicas; os processos de devir nos interstícios das coisas, a extinção, a nível global, da diversidade das espécies e dos saberes locais.

Através desta análise, procuramos levantar as seguintes questões: i) de que modo estas representações de *landscapes* podem operar uma libertação do imaginário insular? ii) qual pode ser o contributo de uma crítica insular atlântica na desconstrução das epistemologias dominantes?

Defendemos aqui que estas obras partilham de uma estética arquipélica (Glissant) no sentido em que a desconstrução dos estereótipos dominantes liberta uma poética geradora de um estranhamento do familiar: reivindicam a liberdade de uma opacidade face à transparência redutora da representação insular, criada por uma longa tradição cultural continental, e contribuem para a possibilidade da coexistência de diferentes visões do mundo.

INTRODUÇÃO

É conhecido o fascínio que as ilhas sempre exerceram na imaginação humana como lugar exótico, de evasão ou símbolo metafórico da possibilidade de renovação do Homem, como foi visto por Deleuze, em *L'île Déserte*. A literatura alimentou este fascínio desde a Antiguidade, como é exemplo a Atlântida, mencionada por Platão no seu *Diálogo de Timeu e Critias*, as numerosas ilhas que constituem as etapas do retorno de Ulisses a Ítaca, a *Ilha dos Amores*, episódio do poema épico de Camões, 1572, a *Utopia* de Thomas More, 1516, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, 1719 ou *A Ilha* de Aldous Huxley, 1962, entre outros.

Este olhar solipsista, de certa forma antropofágico, foi criticado por alguns pensadores do pós-colonialismo, como Aimé Césaire, que chamou a atenção para o facto de as ilhas terem sido duplamente colonizadas pelo homem continental ocidental: não apenas fisicamente – pela colonização que trouxe consigo, frequentemente, a extinção de espécies endógenas e das formas de existência da população local – como, também mentalmente, através da sua fetichização como algo exótico, passivo. Neste contexto, alguns escritores reescreveram o famoso livro *Robinson Crusoe*, como Derek Walcott, em *Pantomime*, 1978 e Coetzee, em *Foe*, 1986, este último transformando-o numa meta-narrativa que reflete sobre os discursos coloniais. Na mesma tentativa de descolonização epistemológica emergiu uma nova disciplina no final do séc. XX, *Island Studies*, que visa, como notou Grant McCall, um dos seus fundadores, “the study of islands on their own terms” (McCall, 1994).

Ao contrário da tradição literária em que as ilhas sempre tiveram um privilégio no imaginário simbólico ocidental, na tradição pictórica, só no séc. XVIII, com o desenvolvimento do género da paisagem, ligado à perda da noção da natureza como “casa” (“ecos”), a representação das *landscapes* ganha mais expressão, sobretudo enquanto projeção do exótico. Este fenómeno é concomitante das viagens às ilhas do Sul do Pacífico de James Cook que

levou consigo, na sua 2.^a viagem, entre 1772-75, o pintor William Hodges, o qual nas suas pinturas encenava “o primeiro contacto com o outro como uma ocasião para enfatizar a diferença” (Edmond & Smith, 2003: 99-100), recorrendo, por vezes, à tradição pictórica de cenas bíblicas, como a fuga do Egipto ou a representação de Moisés pacificando o Mar Vermelho.

No entanto, não se podem entender as representações pictóricas de *landscapes* sem as contextualizar no quadro do conceito de paisagem e da sua correlativa representação pictórica, cuja origem está estreitamente ligada ao ideal renascentista do conhecimento e domínio da razão. O termo “Landschaft” foi utilizado na língua germânica, primeiro pelos holandeses no séc. XV, para descrever uma representação pictórica do campo (Salgueira, 2001; 38). Posteriormente, o termo foi introduzido em Inglaterra, mantendo-se a ambiguidade entre a paisagem, enquanto porção geográfica da natureza, e paisagem enquanto pintura de paisagem. Também nas línguas latinas, o registo da primeira utilização do termo “paesaggio” data de 1521 para designar obras flamengas representando a natureza (Salgueiro, 2001; 38).

O Renascimento implicou a secularização da sociedade e a transposição de Deus, potência omnipresente como referência de valor, para o homem (branco, masculino), na sua posição ereta sobre a terra, expressa na linha do horizonte e no espaço euclidiano. Deste modo, desde a sua origem, o género da paisagem esteve imbricado numa estrutura do poder que tinha por base a primazia do olhar ocidental, espelhando uma estrutura de poder que definia as coordenadas verticais e horizontais segundo uma lógica dicotómica: a natureza, a Terra-mãe – símbolo do mundo irracional e dos instintos – era identificada com a passividade da mulher, aprisionada pelo olhar; o sujeito, masculino, ocidental, era identificado com a ação que aprisiona.

O processo de autonomização da paisagem, enquanto género artístico, deu-se lentamente. As primeiras representações de paisagens independentes, sem estarem ligadas,

como elemento, a uma pintura, a uma decoração ou a uma iluminura, tinham um carácter privado e eram concebidas em pequenas dimensões. É apenas com Altdorfer que surgem as primeiras pinturas sem a figura humana, cujo único tema é a paisagem, inaugurando uma tradição de pintura de paisagem que se iria desenvolver sobretudo nos Países Baixos, a partir de meados do séc. XVI. No século seguinte, um tipo de beleza arcadiana foi propagado por Claude Lorrain que, podemos dizer, alterou o modo como os seus contemporâneos viam a natureza, pois tornou-se no modelo e critério da bela paisagem, que foi mais tarde seguido pelos arquitetos paisagistas para comporem os seus jardins como pinturas.

A representação pictórica das ilhas¹ como encarnação do exótico foi inaugurada por Gauguin nas suas pinturas realizadas entre 1891 e 1893, durante a sua viagem ao Taiti, como “*Parahi-Te Marae*”. O *tópos* da ilha como paraíso ou refúgio foi explorado pela indústria do turismo que se apropriou da iconografia inaugurada por Gauguin², como são exemplo, mais recentemente, as paisagens dos pintores haitianos Jean-Claude Blanc (1965) e Harold Saint Jean (1959), entre outros.

A este respeito, nos Açores, até ao final do séc. XX, manteve-se uma situação análoga à da Madeira, sobre a qual Carlos Valente observou que “na generalidade, os valores estéticos da maior parte da população são ainda oitocentistas, e a Madeira continua a “vender paisagem”, porque o turismo assim o determinou ao longo do século.

¹ Refiro-me aqui à representação de uma ilha dentro do género pictórico da paisagem, portanto à representação de uma ilha real, ainda que idealizada. Exemplos de representações de ilhas imaginárias existem anteriormente, como é exemplo, entre outros, *Island of Living*, 1888, de Arnold Böcklin.

² A este respeito é anedótico o caso, observado por Heather Waldroup, at a gift shop in the Disney Polynesian Resort, Kissimmee, Florida, de uma imitação de uma pintura de Gauguin, “Woman holding a fruit”, de 1893, em que os seios, que na pintura original estavam nus, tinham sido recobertos de modo a tonar-se mais aceitável aos olhos dos turistas. Ver Heather Waldroup, 2002 “Teaching Gauguin: Pacific Studies and Post-impressionism”, *Rapa Nui Journal*, vol. 16 (1), 41-49.

Prevalecem os compradores de paisagens e “vistas do Funchal”, na sua maioria turistas, para os quais a aquisição de um quadro integra-se na lista dos *souvenirs* a comprar” (Valente, 1999: 153).

Sendo, como notou Suwa (2007), a vivência e o olhar dos próprios ilhéus sobre as ilhas mediado, como qualquer outro olhar, pelas representações culturais e iconográficas dessas mesmas ilhas – representações que têm uma profunda influência sobre esse olhar – este artigo procura analisar algumas representações de *landscapes* dos arquipélagos dos Açores e da Madeira que não condescendem com o pitoresco – geralmente associado à iconografia insular. Neste contexto, selecionei algumas obras por, ao contrário da imagem fetiche estagnada no tempo da ilha enquanto evasão/paraíso, privilegiarem os processos em detrimento do produto final acabado: a constante reconstrução da subjetividade, em *Rotas de todos os dias*, 2010, de Maria José Cavaco; o deixar fluir o livre curso dos materiais, no processo criativo da série *Paisagem Transversal*, 2016, de Rui Melo; ou o privilegiar dos momentos de transição entre presença/ausência, esquecimento/memória, em *40 Calcos*, 2010 e a série *Dragoal/Pico Castelo*, 2018 de Nuno Henrique.

Embora o contexto artístico da Madeira e dos Açores seja um pouco diferente entre si, os artistas Rui Melo (nasc. 1973 na ilha Terceira, Açores), Maria José Cavaco (nasc. 1967, em Ponta Delgada, Açores) e Nuno Henrique (nasc. 1982, no Funchal, Madeira), aqui analisados, têm em comum um percurso marcadamente individual. Rui Melo, residente na ilha Terceira, tem exposto sobretudo no arquipélago dos Açores e, também, pontualmente em Portugal continental e em eventos internacionais estando representado em diversas coleções, tanto nacionais como internacionais; Maria José Cavaco, residente em Ponta Delgada, São Miguel, tem realizado inúmeras exposições individuais desde 1991 e participado em diversas exposições coletivas, sobretudo em Portugal e Espanha, sendo representada pela Galeria Fonseca Macedo, sediada em Ponta Delgada, e as suas obras estão integradas em várias coleções privadas e públicas como, por exemplo, a do

Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas e a do Museu Carlos Machado, Ponta Delgada, Açores. Nuno Henrique, nascido no Funchal, Madeira, pertence a uma geração mais nova, e reside atualmente em Nova Iorque, onde permaneceu depois de ter aí finalizado a sua formação artística. É representado no continente português pela Galeria Módulo, Lisboa, tendo participado em várias exposições individuais e coletivas, sobretudo na Madeira e no continente português, em Madrid e Nova Iorque. No entanto, apesar de estes três artistas exporem regularmente e terem sido notados pelos críticos, o seu trabalho distingue-se pelo carácter experimental, situando-se fora dos circuitos artísticos comerciais, nas margens da arte mainstream.

As obras aqui selecionadas constituem marcos particulares da reflexão sobre a paisagem insular no contexto dos arquipélagos da Madeira e dos Açores. *Rotas de todos os dias*, de Maria José Cavaco, situa-se na trajetória do diálogo inter-ilhas no contexto da Macaronésia: foi selecionada pelos organizadores da exposição “Horizontes Insulares”, Orlando Britto e Nilo Palenzuela, como representante dos Açores. A exposição procurava “criar pontes” (2014: 346) entre estas ilhas, situadas, na sua origem, na rota do açúcar, cujo “substrato cultural” comum, segundo Nilo Palenzuela é marcado por invasões e deslocamentos e pela dialética entre o interior/familiar e o exterior/estranho, estando assim as suas preocupações no entrelaçamento entre o local e o transnacional.

A série *Paisagem Transversal*, 2016, de Rui Melo, pode considerar-se a representante, numa geração mais recente, de uma linha experimental pictórica do encontro fenomenológico com as ilhas vulcânicas – na contracorrente da visão pitoresca das ilhas – que já se manifesta nas gerações anteriores em pintores como o açoriano José Nuno da Câmara Pereira (1937-2018) ou o artista canário César Manrique (1919-1992), cujas obras são marcadas pela experiência da eminente atividade vulcânica.

O trabalho *40 Calcos*, 2010, de Nuno Henrique, foi exposto inicialmente na exposição coletiva “Linha de Partida”,

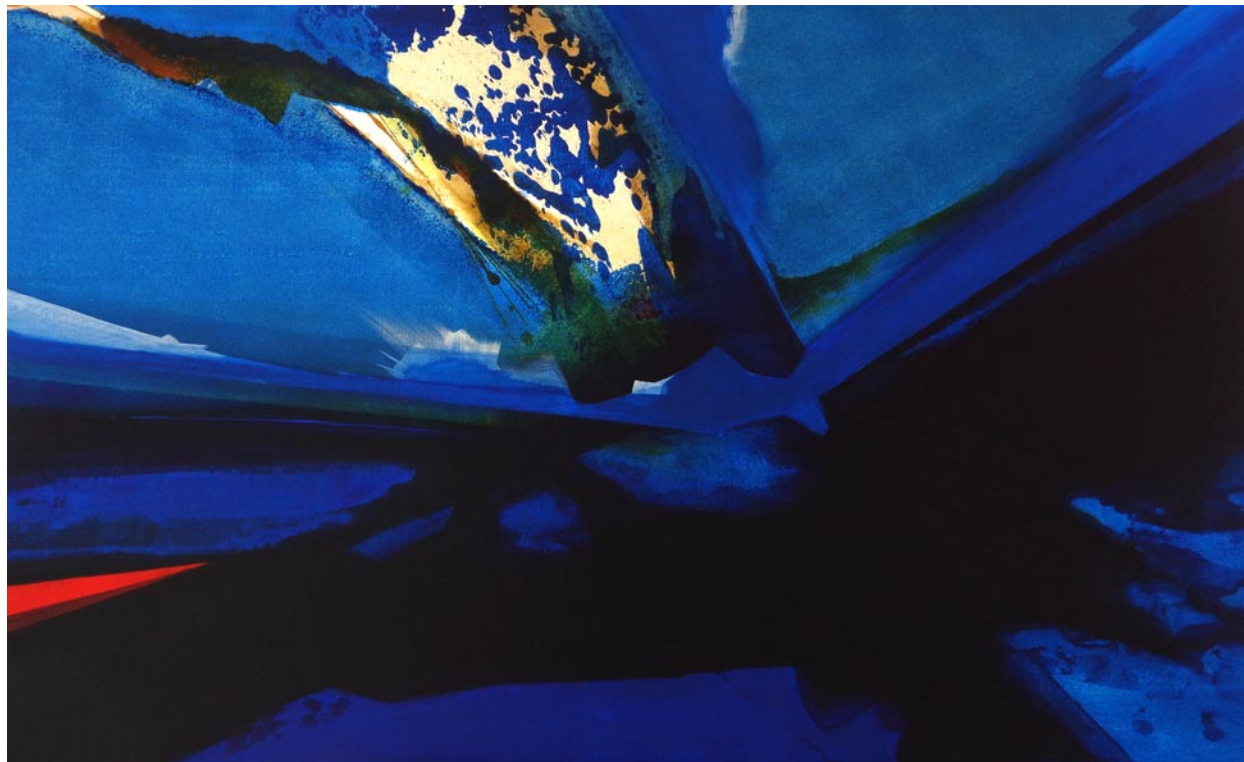


Maria José Cavaco,
Rotas de todos os dias (2010)

Fotos: Pedro Duarte Jorge

comissariada pelo conhecido crítico de arte do continente Alexandre Melo, em 2009, no Centro das Artes – Casa das Mudas, Calheta, ilha da Madeira, edifício inaugurado em 2004 e premiado internacionalmente pela sua arquitetura. A exposição – que reunia os vencedores das cinco edições dos prémios Henrique e Francisco Franco, realizadas numa parceria do Centro das Artes com a Câmara da Calheta entre 1999 e 2007 – propunha, como o título indica, lançar uma geração de novos artistas. Nuno Henrique tinha ganho

o 2.º prémio na 4.ª edição em 2005. No seu caso, foi realmente um ponto de partida: tendo no ano seguinte recebido uma bolsa de parceria entre a Galeria Porta 33 e AR.CO (Escola de Arte Independente) para estudar escultura nesta escola, em Lisboa, seguiu depois para Nova Iorque, para completar a sua formação artística no Pratt Institute, NY. Para alguns outros, que permaneceram na ilha, a exposição não cumpriu as expectativas. De uma forma ou de outra, como pode constatar através de



(Fig. 1)
Rui Melo,
Paisagem Transversal V (2016)

Foto: cortesia do autor

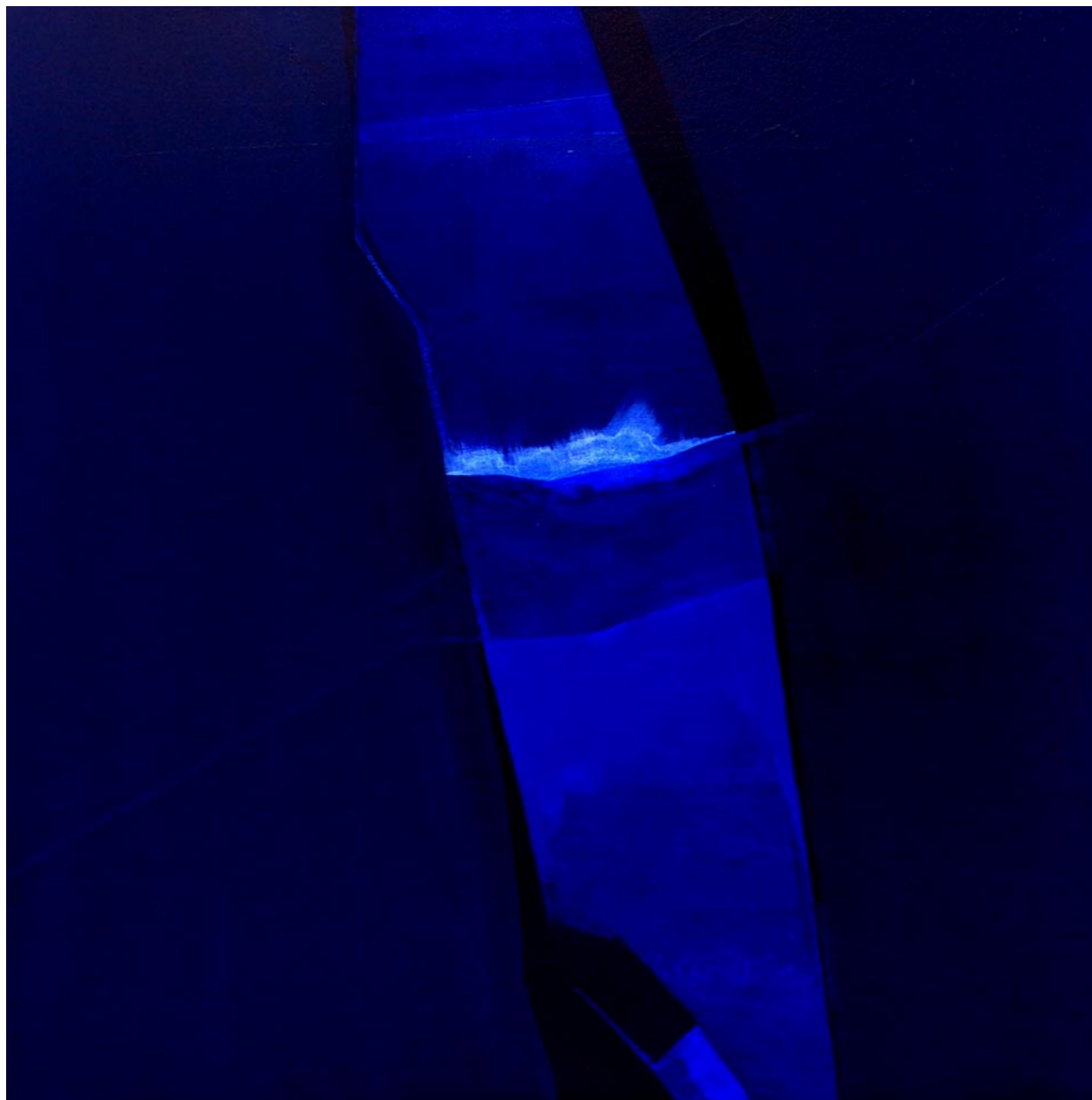
entrevistas, a exposição marcou uma geração mais nova desejosa de uma visibilidade para além fronteiras. A temática da ilha, a evanescência e a memória que atravessa a obra de Nuno Henrique, já se encontra presente em *40 Calcos*, 2010, e reaparece, associada a uma cartografia ficcional, na série *Dragoal/Pico Castelo*, 2018. Assim, as obras situam-se na trajetória de três linhas que se cruzam: uma rizomática, de diálogo entre-ilhas; outra visceral, do centro da terra, passando pelo eixo dos pés,

até à reverberação das forças telúricas no corpo; outra, numa trajetória transnacional, onde o simulacro torna presente a ausência, interroga conceitos de valor e a relação do homem com o planeta.

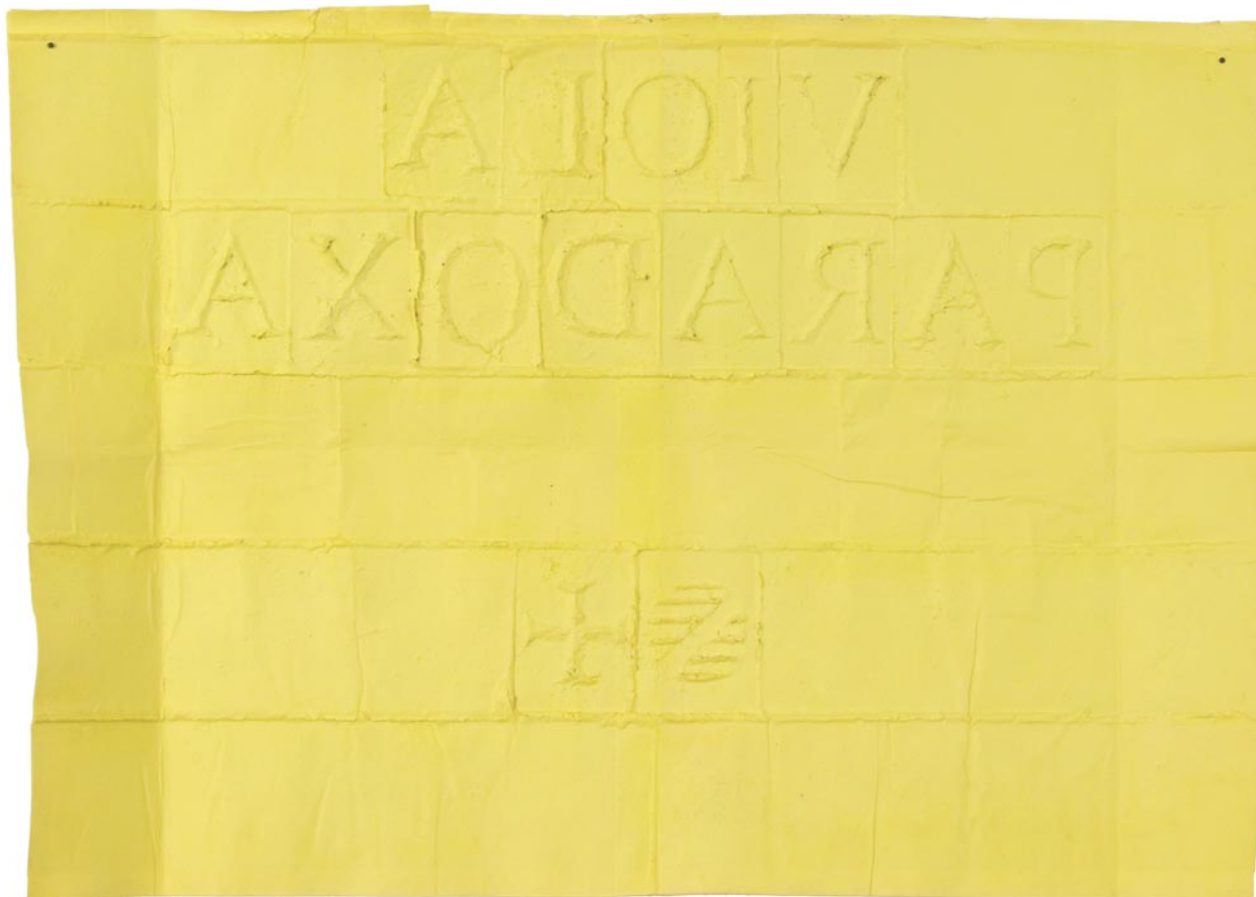
O reconhecimento de algo que nos é, simultaneamente, familiar e estranho – a que Freud denominou de uncanny (“unheimlich”) – provoca um sentimento de estranheza o qual se espelha nas obras selecionadas destes três



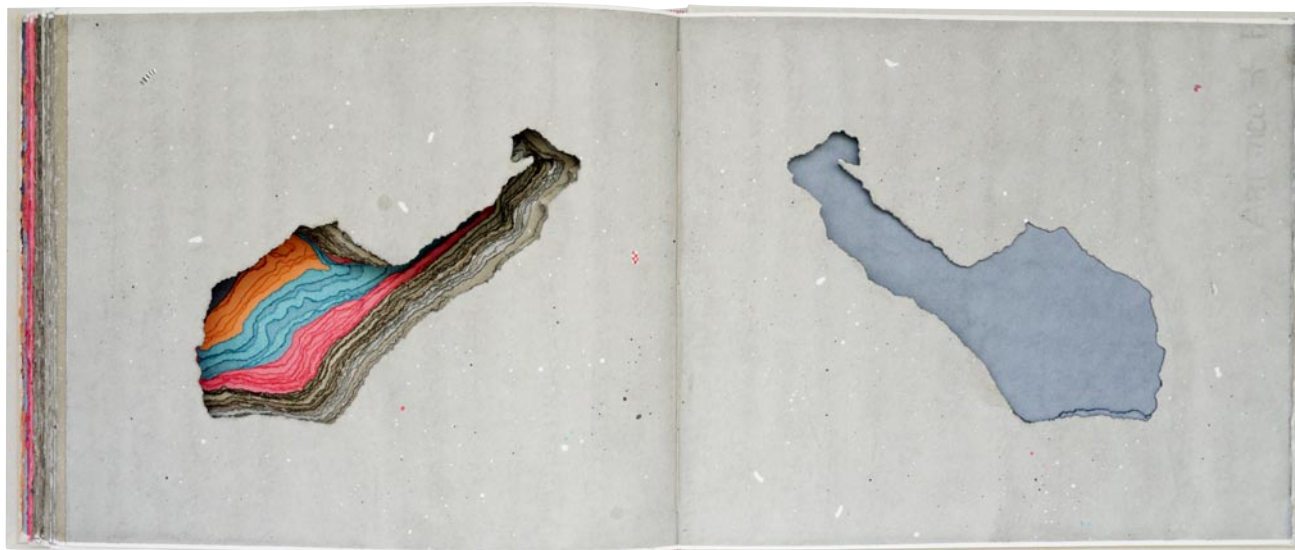
(Fig. 2)
Rui Melo,
Paisagem Transversal VIII (2016)
Foto: cortesia do autor



(Fig. 3)
Rui Melo,
Paisagem Transversal VI (2016)
Foto: cortesia do autor



Nuno Henrique,
Calco de Inscrição 39 (2009)
Papel amarelo humedecido e
pressionado sobre inscrição
lapidar, cola PVA, 63,5 x 45 cm
Foto: cortesia do autor



Nuno Henrique,
O Ilhéu dos Dragoeiros (2012)
Livro de artista, exemplar único
Aquarela sobre papel Fabriano 300 gr. picotado,
120 páginas, encadernado, 31 x 37 x 3,6cm
Foto: cortesia do autor

artistas: em Nuno Henrique, através do reconhecimento de um esquecimento; em Maria José Cavaco pelo constante estranhamento do próprio corpo que, na vivência insular, é constantemente realocado relativamente ao horizonte, enquanto, no continente, a referência espacial é dada pelo limite, mais próximo e estável, das coisas assentes no solo; finalmente, em Rui Melo, pela ligação às forças telúricas.

As questões que procuro levantar através desta análise são as seguintes: i) de que modo estas representação de *landscapes* podem desconstruir o olhar estereotipado sobre as ilhas como algo fixo e imutável que alimenta uma iconografia subjacente às narrativas de insularidade no seu aspeto mais redutor? ii) de que modo a análise destas obras pode revelar uma estética arquipélica (Glissant) que se desenvolve numa rede de simultâneos processos introspetivos insulares?

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO NO PANORAMA ARTÍSTICO DOS AÇORES E DA MADEIRA

Os arquipélagos de origem vulcânica dos Açores e da Madeira foram encontrados desabitados em finais do séc. XV pelos portugueses que os colonizaram, constituindo atualmente Regiões Autónomas de Portugal. Apesar de ambos os arquipélagos terem aproximadamente a mesma população (cerca de 250 mil habitantes), no arquipélago da Madeira, com duas ilhas habitadas, esta concentra-se quase exclusivamente em uma única ilha, tendo a ilha de Porto Santo – que é praticamente uma estância de férias – apenas cerca de 5.500 habitantes; no arquipélago dos Açores, a população está distribuída, em número diferenciado, por nove ilhas. A acrescer a essa dispersão populacional, o clima chuvoso dos Açores – apesar de ameno – a frequente atividade sísmica e a atividade vulcânica (a última erupção terrestre foi em 1958) não contribuíram, até recentemente, para contrariar um certo isolamento. Pelo contrário, o arquipélago da Madeira, situado na placa continental africana, com um clima subtropical, foi um dos primeiros destinos turísticos da Europa desde o séc. XIX, pois era recomendado pelos médicos aos doentes com tuberculose.

O facto de existir na Madeira uma Escola Superior de ensino artístico, desde 1956, ajudou a dinamizar, nesta ilha, a cena artística. Apesar da insularidade – ou, precisamente, para a combater – muitos grupos de artistas se juntaram, como, entre outros, a coletiva Art'ilha, em 1980, a Circul'Arte, em 1986, o grupo de artistas em torno de experiências de poesia visual e *mail art* que criou o *Mail-Art Zine Filigrana*, em 1981 ou, mais recentemente, desde o virar do milénio, associado ao desinvestimento institucional e à falta de espaços expositivos, a criação, por parte de artistas, de espaços coletivos alternativos como a *Casa Azul*, em 2002, o espaço *Representantes de Quarto*, 2006 e *Quartos Vagos*, em 2007, entre outros.

Paralelamente, algumas galerias contribuem, no final da década de 80 e início da década de 90, para dinamizar a cena artística, como a Galeria Funchália, a Galeria Porta 33 e a Galeria Falkenstern Fine Art, inauguradas, respetivamente, em 1989, 1990 e 1991.

A Galeria Porta 33 destacou-se por proporcionar, como a artista e crítica de arte madeirense Isabel Santa Clara notou, um “local de trabalho, de encontro, e de contacto com obras contemporâneas de reconhecida projeção nacional e até internacional, contacto esse aprofundado pela presença dos próprios artistas, não só nas exposições, mas também em workshops, e pela visita de críticos de modo a estimular a necessária questionação em torno dos acontecimentos». Deste modo, contribuiu para criar uma continuidade na dinâmica artística, contrariando o carácter episódico do qual se revestiam a maioria dos anteriores eventos artísticos na ilha (Santa Clara, 1993: 76). A galeria tem vindo a proporcionar regularmente a vários artistas a realização de residências artísticas no Funchal, das quais resultam trabalhos que espelham o encontro dos artistas com a ilha (Santa Clara, 1993: 76), como são exemplo, entre outros, o vídeo *Kitsune*, 2001, de João Penalva, ou a série de fotografias de Edgar Martins apresentadas em *When Light Casts no Shadow*, 2009. Para além disso, desde 2009, criou uma bolsa de estudo, a fim de apoiar a valorização profissional de artistas madeirenses. O artista Nuno Henrique, entre outros, recebeu desta galeria apoio para estudar em Lisboa, na AR.CO, tendo depois seguido para Nova Iorque para continuar a sua formação artística, onde ainda reside, retornando e expondo, frequentemente, também em Portugal.

No arquipélago dos Açores, a inexistência de um ensino superior artístico e a dispersão da população, não favorecem o associativismo nesta área. Depois da Galeria Carmina ter encerrado, em 2012, a Galeria Fonseca

Macedo é a única com um trabalho consistente, tendo alguma representatividade no exterior. No entanto, a recente inauguração, em 2015, do Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas, dependente do Governo Regional, e a criação do festival Walk & Talk – que se realiza anualmente em S. Miguel desde 2011, tendo-se expandido em 2016 para a ilha Terceira – para além de outros festivais de menor dimensão, como o festival Maravilha, criado em 2016, têm tentado contrariar a insularidade expondo os artistas açorianos e criando uma massa crítica. Enquanto, a maioria dos artistas das gerações anteriores fizeram grande parte da sua carreira no exterior, como António Dacosta, José Nuno da Câmara Pereira, ou Urbano, entre outros, vários artistas da geração mais recente, optam – depois da formação artística no exterior, geralmente em Portugal – por residir no arquipélago, como, entre outros, Carolina Rocha, Vieira Pereira ou Catarina Branco, sendo também o caso de Maria José Cavaco e Rui Melo.

ILHAS E CARTOGRAFIA

Nuno Henrique, que passou a sua juventude na Madeira, foi fortemente marcado pelo desaparecimento de cerca 80% da floresta laurissilva da ilha³, devido aos efeitos da colonização. Este impacto reflete-se na sua obra, filtrado através de relatos, como *Saudades da Terra*, de Gaspar Frutuoso – historiador do séc. XVI que descreveu a história e a geografia das ilhas da Macaronésia – ou *A Metamorfose das plantas*, de Goethe, entre outros.

Tendo estudado escultura, Nuno Henrique elege materiais frágeis – como o papel ou, mais recentemente, o vidro – tematizando, frequentemente, o negativo, a ausência, o próprio processo de aparição/desaparição e esquecimento/reconhecimento. Uma das suas referências, tem sido o dragoeiro (*Dracaena Draco*), espécie botânica nativa da Macaronésia, atualmente extinta no seu estado selvagem. Formada pelos arquipélagos da Madeira, dos Açores, de Cabo Verde e das Canárias, a Macaronésia deve o seu

nome à junção do termo “makarôn” (felicidade ou fortuna) e “nesôî” (ilha). Como nota Brito, a Macaronésia, enquanto ponto estratégico, representou “um factor crucial para o projeto político e económico maior que foi a expansão marítima dos povos ibéricos, senão, também, para a própria reestruturação do “sistema mundo” (2009: 15). Estas ilhas ofereciam o apoio logístico, primeiro, para as primeiras expedições e, depois, através da respetiva colonização, para a manutenção das carreiras regulares entre a Península Ibérica e as colónias ou entrepostos que utilizavam as rotas do Atlântico e do Índico.

A evocação das espécies comuns às ilhas da Macaronésia inscreve, assim, o olhar sobre a Madeira no cruzamento de fluxos de movimentos inter-ilhas e entre estas e o continente, e no contexto mais global de forças económicas neoliberais e fluxos de bens e mercadorias.

No contexto madeirense, de exuberante flora, outros artistas recorrem à botânica: Lourdes Castro, em *O Grande Herbário de Sombras*, 1972, que reúne o inventário de 100 sombras de espécies botânicas da ilha; ou, mais recentemente, o trabalho colaborativo de três artistas – Martinho Mendes, Dina Pimenta e Sílvia Cró – patente na exposição retrospectiva “Endemismos e outras naturezas”, 2014, em que recorrem à metáfora da botânica para refletir sobre fluxos migratórios, processos de miscigenação, a dicotomia exterior/interior, natureza/cultura, para além de estabelecerem um paralelo entre as espécies em extinção e os saberes artesanais que se encontram em declínio devido aos efeitos do turismo e da globalização⁴.

³ Sendo constituída por mais de 150 espécies botânicas, muitas delas únicas, extintas na Europa continental pelas alterações climáticas, é um dos locais no mundo com o maior índice de diversidade de plantas por quilómetro quadrado, tendo os restantes 20% que sobreviveram à colonização sido declarados Património da Humanidade pela Unesco em 1999.

⁴ Ver sobre a associação da Madeira, com flores e frutos e a utilização da imagem da Madeira como um jardim, como forma de marketing turístico, Ana Salgueiro & Mendes Martinho, Mendes (2014) *Endemismos e outras naturezas*, Museu de Arte Contemporânea, Funchal, 2014, p. 13.

Nuno Henrique, na instalação *40 Calcos*, 2010, que escolhemos analisar aqui, difere destes trabalhos no sentido em que utiliza estratégias evocativas de paisagens – através do recurso a técnicas de arqueologia e cartografia – criando uma paisagem fictícia que o visitante tem que, imaginariamente, reconstruir.

Esta instalação, inicialmente patente no Centro das Artes – Casa das Mudas, em 2009 e posteriormente na Galeria Módulo, Lisboa, em 2010, consta de 40 decalques em papel, correspondentes aos nomes latinos de 40 espécies botânicas endémicas da Madeira, em extinção – na sua maioria existentes também nas outras ilhas da Macaronésia. O processo tem aqui uma importância fundamental: o artista gravou cada nome numa lápide funerária em pedra, realizando em seguida os decalques através da técnica da epigrafia⁵, sendo que as inscrições surgem invertidas, como num espelho. Cada espécie foi associada a uma cor em função dos seus aspetos cromáticos e os calcos foram dispostos nas paredes da sala com recurso à hipsometria – técnica de representação espacial utilizada nos mapas – através da utilização de uma graduação de cores para assinalar diferentes latitudes. Ao apresentar, não a representação das espécies botânicas, mas o negativo da sua lápide, é retirado ao espetador o deleite do *voyeurista* que caracteriza o género da paisagem – o qual pressupõe o distanciamento do olhar sobre uma natureza seccionada – subvertendo, assim, este género pictórico tradicional.

A floresta da Madeira foi também tematizada por Pedro Vaz, artista do continente português, na série, *Laurissilva*, 2013. No entanto, enquanto nesta última está patente o Sublime, através da grandeza da representação mimética da paisagem – ainda que tornada abstrata pelo uso da monocromia – em *40 Calcos*, o Sublime, categoria estética adotada pelo movimento do Romantismo, estão totalmente ausentes, sendo mesmo, de certa forma, ironizados: não há nada de sublime ou pitoresco na extinção das espécies.

O pitoresco e o sublime foram estilos pictóricos que se desenvolveram, nos finais do séc. XVIII e séc. XIX, no âmbito do género da paisagem. O conceito de pitoresco

foi definido no ensaio de W. Gilpin, *An Essay Upon Prints*, em 1768, como “um termo expressivo daquela qualidade peculiar de beleza que é agradável numa pintura”. Na procura de panoramas pitorescos tornou-se voga, entre os amadores da natureza e os artistas, admirar a natureza através do que foi denominado “Claude Lorrain Glass”: um pequeno espelho, escurecido e ligeiramente convexo que permitia ao observador abstrair um fragmento da natureza e conferir-lhe uma unidade de tons. Estes pintores valorizavam o lado rústico da natureza em oposição ao harmonioso do belo ou ao trágico do sublime e tinham por modelos os pintores Claude Lorrain e Nicolas Poussin.

O conceito de Sublime teve grande repercussão nos românticos favorecendo o gosto por paisagens que espedalhavam o sentimento dramático da finita condição humana, influenciando um tipo de representação de paisagens que não correspondia ao cânone clássico da natureza ordenada como um organismo e iria ter muita influência no Romantismo através de pintores como Caspar David Friedrich ou Turner. Tendo sido defendido pela primeira vez por Edmund Burke em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757, o conceito foi mais tarde desenvolvido por Immanuel Kant em *The Critique of Judgement*, 1790. Segundo o filósofo, o Sublime é um sentimento que violenta a nossa imaginação – a qual procura sempre sintetizar as percepções num todo – tendo definido o Sublime como aquilo que “in comparison with wick all else is small” (Kant, 1952 [1790]: 80).

Em contraste com a grandiosidade do Sublime, à qual subjaz o ponto de vista fixo e exterior do sujeito –, Nuno Henrique salienta a vulnerabilidade da natureza, através da fragilidade dos materiais – o papel – minando, através de uma ironia poética, a certeza ontológica do real e, concomitantemente, do sujeito.

⁵ Técnica utilizada no séc. XIX pela arqueologia por representar uma forma de documentação mais fidedigna que o desenho.

Vanessa Agnew notou como as ilhas, enquanto fenómeno concetual e experimental, foram centrais para o desenvolvimento da etnologia no séc. XVIII, dando o exemplo, em particular, das viagens de James Cook às ilhas do Pacífico em 1772-75 que terão “dado origem a uma etnologia que comparava pela primeira vez os indígenas entre si” (Edmond & Smith: 2003, 89). A emergência das disciplinas da antropologia e da etnologia, nos finais de setecentos, desempenhou um papel crucial na construção de taxonomias que sustentavam os discursos coloniais, tendo sido, desde o seu início, instrumentos do Estado para cimentar o seu poder e legitimar academicamente ideologias de supremacia de raças e missões civilizadoras.

Neste contexto, o nome em latim das inscrições em *40 Calcos* – uma língua morta – é significativo: a taxonomia das espécies e a cartografia surgiram no âmbito do projeto de colonização como instrumentos ideológicos, dividindo territórios e legitimando a ordem colonial. Como Nuno Henrique observou numa entrevista, “o latim é o que resta de um dos maiores impérios do mundo [...] os nomes dessas espécies são criados no séc. XVIII e escolhe-se o latim. Quase toda a investigação científica era sempre escrita em latim, o que manifesta aquele desejo do império”⁶. Sendo o domínio feito também através da língua, é uma forma de imperialismo subtil que transfere, subrepticamente, todo um conjunto de valores, formatando discursos e prescrevendo como exceção descartável as formas de comunicação diferentes da dominante. Assim, a fragilidade do papel e a delicadeza das inscrições ironizam a aspiração ao império, simbolizada pelo latim, contrariam a ideia da monumentalidade, associada à escultura funerária e constituem-se em autorreflexão sobre a própria origem da escultura.

A cartografia também está presente em outras obras deste artista onde a topologia da ilha é o ponto de partida como, entre outros, os livros de artista apresentados na exposição “O Grande Atlas”, Galeria Módulo, Lisboa, 2014, ou em *O Velho Dragoeiro*, Módulo e Espaço Ilimitado, Porto, 2010, em que a sobreposição das folhas no espaço da ilha recortado em vazio vai criando o seu relevo em negativo.

Na série *Dragoal/Pico Castelo*, apresentada na exposição “Desconhecem-se montes, encontram-se picos”, Módulo, 2018, este recurso desenvolveu-se num procedimento escultórico onde, através da sobreposição de folhas de papel fabriano recortadas, são criados pequenos relevos que evocam a topologia da paisagem vulcânica – neste caso em particular a do Pico Castelo, situado na ilha de Porto Santo, a 437m de altitude. Estas pequenas paisagens são inseridas em caixas de cartão branco e colocadas perpendicularmente às paredes, à altura da linha média do observador, um pouco abaixo do nível do olhar – formando como uma linha de horizonte que nos leva a aproximar para descobrirmos o que o conteúdo das caixas nos revela.

O distanciamento entre o referente – a ilha – e o sujeito – o ilhéu – é esbatido na criação de paisagens que são estranhamente desconhecidas e familiares, causando um reconhecimento vago através do que Tolentino Mendonça denominou “jogo entre desconhecimento e encontro” que tem subjacente a tentativa de “sondar o desconhecimento como condição possível do saber” (Mendonça, 2018). Segundo Paul Ricoeur, é necessário mergulhar nesse abismo do vazio para ter a experiência do recomeçar, sem a qual não poderíamos compreender “o que significa continuar, durar, demorar, cessar” (Ricoeur, 2000: 40). Mas, o próprio desconhecimento exige um certo grau de conhecimento: é necessário ter conhecimento de que se desconhecem os montes; é necessária, pelo menos, a memória do esquecimento.

HORIZONTES MÓVEIS

As *landscapes* aqui analisadas desconstroem o imaginário insular que enquadra o olhar sobre as ilhas segundo determinados códigos fixos: enquanto em *40 Calcos* e na série *Dragoal/Pico Castelo*, de Nuno Henrique, a ilusão da

⁶ Entrevista com o artista em 04/12/2017.

ausência da morte, do progresso sem sombra e da própria evidência do real são desconstruídos; em *Paisagens Transversais*, 2016 (fig. 1-3), de Rui Melo e *Rotas de todos os dias*, 2010, de Maria José Cavaco, a primazia da visão e do contemplador desencarnado e fixo no espaço são obliterados.

A instalação *Rotas de todos os dias*, de Maria José Cavaco, foi apresentada na exposição “Horizontes Insulares”, 2011, organizada por Nilo Palenzuela e Orlando Britto, juntamente com o Centro de Arte La Regenta, em Las Palmas, Canárias. A instalação é constituída por um conjunto de 101 desenhos a grafite negra, em 51 folhas, frente e verso, colocados perpendicularmente à parede que, numa conversa, Maria José Cavaco denominou de “cartografia de interseções”. Esta exposição itinerante partiu de um desafio lançado pelos organizadores a 12 artistas e 12 escritores dos quatro arquipélagos da Macaronésia (Açores, Madeira, Cabo Verde e Canárias), para que concebessem um projeto no qual exprimissem a sua vivência insular e o modo como esta se relaciona com o mundo (Britto & Palenzuela, 2010).

Estes desenhos são, no sentido literal, desenhos do próprio corpo da artista feitos através de observação direta, sem recurso a espelhos, sem a técnica para conservar o passado (espelho, linguagem ou fotografia) – portanto, sem incluir o rosto – realizados na frente e no verso das folhas de papel nas quais, aproveitando a transparência das folhas, as linhas que não se sobrepõem são recobertas com o corretor, deixando visível, no entanto, o traço branco do mesmo.

O ponto de partida do trabalho, como a artista notou, foi a ideia do horizonte, o qual caracteriza geralmente a paisagem. Este está sempre presente, como salientou, através da linha do mar, na visão do espaço que tem alguém do ponto de vista da ilha, fazendo com que o seu território subjetivo seja “vastíssimo”⁷. O contraste entre esta percepção da vivência insular e a percepção da ilha de quem a vê de fora – enquanto algo confinado nos seus limites – levou a artista a uma reflexão sobre o corpo do ilhéu: a sua

visão subjetiva, as suas vivências e memórias, como uma constante realocização relativamente a um ponto de referência – o horizonte. Ora, este é sempre uma completude inalcançável. Como a artista notou, o horizonte é “[...] alguma coisa que mantém a possibilidade de referência a algum tipo de unidade, mas que recua sempre, sendo também atravessada por uma referência à incompletude. Curiosamente, eu acho que é deste modo que o ilhéu se relaciona com o horizonte. O sentido de unidade será, digamos, a possibilidade de localização que o horizonte nos fornece, mas essa mesma referência é também a lembrança constante da provisoriedade dessa possibilidade. Assim, o corpo do ilhéu não é algo fixo, mas um ‘exercício constante de realocização’”⁸.

Neste sentido, *Rotas de todos os dias*, implicitamente, enfatiza o mar, concebido não como ausência, mas como presença essencial da identidade insular, na linha de pensamento de Hau’ofa em *Our sea of islands* (1993) e de Hayward e Suwa (2012a; 2012b; Suwa, 2012). Como notou Hau’ofa, a consideração do que é “pequeno”, depende muito daquilo que se exclui ou inclui. Hau’ofa salienta a importância do mar para a identidade dos povos da Oceânia – “*Oceania is us. We are the sea, we are the ocean*” (...) – denunciando também a redutora conceção dos povos da Oceânia como habitantes de uma confinada superfície terrestre, como uma forma colonial de “belittlement”, testemunhada na utilização pelos anglófonos do termo “ilhas do Pacífico” em lugar de “Oceânia”. Mais tarde, tendo consciência que o termo “archipelago” estava demasiado associado à ligação entre superfícies terrestres, não tendo em conta a superfície marítima, Hayward e Suwa propuseram o termo “aquapelago” para designar “a social unit existing in a location in which the aquatic spaces between and around a group of islands are utilized and navigated in a manner that is fundamentally interconnected with and essential to the social group’s habitation of land and their

⁷ Entrevista com a artista em 17/02/2017.

⁸ Entrevista com a artista em 17/02/2017.

senses of identity and Belonging”. O arquipélago dos Açores, constituído por nove ilhas, é um aquapelago onde o mar não só é essencial para a sua sobrevivência⁹ – mas também, metafisicamente, como elemento constitutivo da subjetividade, no sentido de uma subjetividade performativa, reencenada todos os dias nas rotas do mar.

Nesta instalação de Maria José Cavaco, entre os desenhos colocados perpendicularmente vemos, afixados na parede, trabalhos com uma profusão de linhas do corpo sobrepostas, sem o uso do corretor, entrelaçando os pés e as mãos: esse ponto cego que é o corpo, a partir do qual, de certa forma, a artista vê o mundo, reconfigurando-se ambos constantemente através do seu movimento.

Assim, Maria José Cavaco traça aqui possíveis interseções entre o próprio olhar visto de dentro e visto de fora. Da impossibilidade de alcançar o horizonte que retrocede quando caminhamos, ou seja, de ultrapassarmos o tempo, decorre, também a impossibilidade do autorretrato testemunhada pela ausência do rosto. Deste modo, a artista realça a permanente relocalização do corpo e, portanto, a reinserção de uma visão subjetiva, através da coordenada do horizonte que, para o ilhéu, está sempre algures na sua visão da paisagem. Estes desenhos objetificam o olhar, reconhecendo em si o ponto de fuga do horizonte, o qual, segundo a artista, constitui o âmago da condição do ilhéu.

Poderemos, assim, interpretar a sua obra *Rotas de todos os dias* como uma reflexão que se desenvolve numa ascensão cada vez mais abstrata: do corpo do ilhéu, para a identidade pessoal do ilhéu – o retrato; deste para a identidade do ilhéu no geral e, finalmente, para uma meta-reflexão sobre o próprio pensamento, e sobre a (im)possibilidade de uma reflexão unitária e completa acerca da condição de ilhéu, deixando-a em aberto.

O TELÚRICO

Nas obras aqui selecionadas – que focam a relação do ilhéu com a paisagem insular – os temas recorrentemente tratados pela crítica insular atlântica, como o turismo – tratado de forma irónica em artistas como Ashley Bickerton, natural de Barbados e residente em Bali, ou Sérgio Britto, das Canárias – ou o colonialismo – problematizado por artistas como, entre outros, César Schofield Cardoso, de Cabo Verde, ou Marc Latamie, de Martinique ou pelo artista madeirense Rigo 23 – são tratados indiretamente, quer de forma explícita – como na obra de Nuno Henrique – quer implicitamente, por furtarem-se a um reconhecimento, pelo espetador, do *islandscape* como local de evasão e fetichização, tal como foi representado, nas gerações anteriores, pelo pintor paisagista Max Römer, residente na Madeira (1878-1960) ou pelo pintor açoriano Domingos Rebelo (1891-1975), entre outros.

Neste contexto, a série *Paisagens Transversais*, de Rui Melo, patente na exposição “30x30”, Acervo, Lisboa – 2016, dialoga com a série *Dragoal/Pico Castelo*, de Nuno Henrique e, mais diretamente, com outros artistas insulares que refletem na sua obra manifestações vulcânicas como, entre outros, César Manrique, das Canárias, que se inspira em paisagens vulcânicas de Lanzarote. Do mesmo modo, este pintor açoriano enfatiza a vivência subjetiva e interior, em detrimento da experiência ótica, cúmplice tanto do sublime como do pitoresco.

O carácter telúrico das ilhas vulcânicas está patente na série *Paisagens Transversais* (fig. 1-3) que reflete a sua íntima relação com “um território estranho que emerge das ilhas vulcânicas e, em particular, da Ilha Terceira: destaca-se pela

⁹ O mar que permite a circulação e distribuição de bens entre as ilhas assim como a pesca, vital para a economia, como a pesca do atum ou outrora a pesca da baleia, é inerente à identidade dos açorianos. Ver a este respeito, Neilson, A., Pato, C. B., Gabriel, R., Arroz, A. M., Mendonça, E. & Picanço, A. (2016) In the Azores, looking for the regions of knowing. *Island Studies Journal*, 11, 35-56.



Nuno Henrique,
O Grande Atlas do Mundo, (2014)
Livro de artista, exemplar único, 35 x 26 cm
Impressão a jacto de tinta sobre tecido
organza e linho belga, 632 páginas
Foto: cortesia do autor

ausência de horizonte e pela imersão na Terra, nas coisas abaixo da superfície."

Em *Paisagem Transversal VIII* (fig. 2), o descentramento da fonte de luz que irradia do interior, aponta para um movimento de explosão de baixo para cima que se contrapõe ao movimento da esquerda para a direita, impresso nos rastros visíveis do pincel. Algo de novo emerge que vai substituir o que já ali estava e cujo desabamento se exprime na linha descendente de um contorno irregular estilizado.

Estas pinturas tornam visíveis, assim, momentos de explosão, de rutura, nos quais os elementos se fragmentam, se

interpenetram ou se fendem. O mar que circunda a ilha está presente através do azul ultramarino que predomina quase exclusivamente nas pinturas, à exceção de alguns apontamentos a vermelho (fig. VII) que podem significar a lava, o fogo, ou o sangue. São cintilações de luz (fig. VI), espaços-tempo autónomos que despontam (fig. III) e que exprimem o transitório, reminiscências de sensações, reverberações do sensível. Tornam, assim, visível a linguagem muda das coisas, da matéria e do magma que está sempre presente sob a superfície, mas oculto ao olhar.

Ao recusar uma linha direta entre a imagem e as palavras, estas pinturas resistem à interpretação que procura "descobrir" o que as formas pretendem representar ou qual a



Nuno Henrique,
40 Calcos, (2009)
 Vista da exposição no Centro
 das Artes – Casa das Mudanças
 Foto: cortesia do autor

intenção do autor: questionam o conceito de racionalidade, o qual está subjacente a preexistência do logos e, portanto, de uma lógica causal entre a intenção e o efeito, decifrável, totalmente, pelas palavras. Não há formas acabadas nesta série, apenas manchas que não têm princípio nem fim. Deste modo, as partes libertam-se da sujeição ao todo – inerente ao conceito do belo orgânico e à ideia de perfeição – assumindo-se o fragmento como tal, com a sua irregularidade e imperfeição. Também não há qualquer finalidade exterior: as manchas de cor não têm qualquer utilidade, não são a “decoração” de uma ideia prévia, matéria para “encher” a forma, no sentido clássico platónico de *hylé* e *eidós*¹⁰.

Até ao século XX, o género da paisagem e o retrato estiveram imbricados na primazia da visão que moldava tanto a natureza ou o outro como algo a desfrutar. Espelhavam uma estrutura de poder que definia as coordenadas verticais e horizontais segundo uma lógica dicotómica a partir da qual

¹⁰ Em grego, “*hylé*” designava a realidade sensível que podia ser objeto de experiência; “*eidós*”, designava “forma” ou “ideia” e estava ligado, ao verbo *idein*, “ver”, referindo-se ao que se via através da visão mental em oposição ao que se via através da visão física, “*eidolon*”, que significava imagem. In Giovanni Lombardo (2003), *A Estética Clássica*. Lisboa: Estampa, 43-4. Segundo Platão, como exemplificou na alegoria da caverna no Livro VII da *República*, a formas, *eidó*, tinha uma precedência ontológica sobre as coisas, sendo estas meras reproduções imperfeitas das ideias. Neste sentido, as formas ou ideias eram a essência ontológica das coisas e a realidade sensível, *hylé*, uma matéria amorfa, descartável e supérflua.

se ordenavam os critérios de valores. “Ao evitar uma percepção meramente visual, a série *Paisagens Transversais* opõe-se a duas correntes principais na tradição pictórica da paisagem: um posicionamento perpendicular e um distanciamento em relação à terra que permitem a diminuição pitoresca da natureza; uma distância que leva ao voyeurismo do sublime, como descrito por Burke (1998 [1757]), uma atividade que obtém prazer pela suspensão do perigo concedido pela proteção relativa da distância.”

Rui Melo desconstrói aqui este paradigma tradicional. Nas suas pinturas são os materiais que falam, sem serem submetidos à vontade do pintor e que revelam, de forma espontânea, um acordo análogo ao da natureza. Neste sentido, realmente, não são “paisagens”: a instabilidade da natureza não é entretecida pelo artifício da razão do homem que procura encontrar uma ordem no emaranhado dos fios da natureza. Nas manchas de cor que se movimentam na escuridão de um mundo sem gravidade nem fonte de luz exterior, exprime-se a própria matéria, enquanto tal, e a natureza profunda, o sentir que escapa à fixidez necessária para o comércio das coisas e palavras entre os homens. As pinturas de Rui Melo são, assim, paisagens interiores que evocam, aproveitando o acaso do próprio desenvolvimento dos materiais, numa atitude aberta ao fluir da natureza.

Entendendo o natural como o que se auto produz sem a intervenção do homem, nestas pinturas esbate-se a fronteira entre o natural e o artificial, o sujeito e o objeto, pois são os materiais que, pelas suas diferentes características, se expandem e interagem, criando formas que se percecionam como paisagens de uma força telúrica, num equilíbrio precário e efêmero.

Existe, assim, uma analogia entre os materiais pictóricos, a natureza da matéria telúrica da própria terra e os nossos sentidos e faculdades, numa propensão natural para a sintonia. A atitude simbolicamente patente nas pinturas de Rui Melo, não procurando ter o controlo total sobre o seu processo criativo, aponta para uma fuga ao paradigma tradicional do Ocidente, em linha com uma atitude de não

apropriação da natureza. Neste sentido, através de um gesto não dominador sobre os materiais da sua pintura – procurando apenas orientar a sua manifestação no suporte – testemunha o seu respeito e sintonia para com as forças telúricas, parte integrante da sua própria natureza, enquanto ilhéu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – ESTRANHEZAS INSULARES¹¹

Como notou Palenzuela “As ilhas são estranhas ou causam estranheza, singularizam-se pela sua solidão oceânica ou revelam-se como o ponto em que germinam os sinais primeiros, as primeiras percepções, as primeiras palavras [...]”. No seu ponto de vista, “a estranheza está relacionada com a experiência mais íntima do sujeito, diria quase, com a sua inefável experiência, nascida da própria crosta do seu encontro com o mundo. E isso leva ao status dos estrangeiros na sua dimensão metafísica. Estranhar é também, exilar-se para um lugar desconhecido ou para um país estrangeiro”.

No seu conjunto, as obras aqui analisadas desconstroem as falsas evidências que nos asseguram o domínio sobre as coisas, colocando a nu a incerteza e fragilidade da condição humana e, conseqüentemente, do conhecimento humano. Todas elas despertam um sentimento de estranheza, uma estranheza familiar e inquietante. Freud definiu o “Unheimlich”, “inquietante” (uncanny) como algo de simultaneamente estranho e familiar, como denota o termo que deriva da justaposição de dois opostos: *Heimlich*, deriva da palavra Heim – berço natal – algo de muito forte na cultura alemã e que exprime Geborgenheit, sentimento

¹¹ Citação de título de um capítulo do livro *Las islas extrañas*, Nilo Palenzuela, 1998, este último, por sua vez, também uma citação de um verso de um místico espanhol do séc. XVI, San Juan de la Cruz. (cf. De la Cruz, 2010 [1622]).

análogo ao bem-estar que o feto sente no útero; e pelo prefixo Un – negação equivalente ao prefixo “un” em inglês.

Deste modo, estas obras transmitem-nos algo que é simultaneamente particular, a vivência subjetiva insular, intransmissível, e algo universal despertado pela estranheza das ilhas: a estranheza de estarmos vivos. Assim, como nota ainda Palenzuela, “o estranhamento é então o caminho que leva à alteridade: o sujeito que percebe o seu mundo ou o mundo que é observado. Como ponto de partida, essas palavras – estranhamento, estranheza, estrangeiro – colocam-nos diante da possível cenografia de uma entrevista de condição insular do único ângulo que me interessa: em seu sentido universal. [...]”¹².

O subtil despojamento das obras de Nuno Henrique, como *40 Calcos* ou a série *Dragoal/Pico Castelo* – nas quais a fragilidade do papel contrasta com a monumentalidade habitual das esculturas; a precariedade dos desenhos a grafite – em *Rotas de todos os dias*, de Maria José Cavaco; a opção de Rui Melo, em *Paisagens transversais*, de não manipular as tintas deixando-as expandir-se na superfície, expondo o suporte, todas estas atitudes operam, implicitamente, uma crítica à tentativa de domínio da Natureza, à imposição de um único ponto de vista. Operam, assim, uma crítica atlântica insular (Adrián, 2014)¹³, através da desconstrução da noção de contemplação como forma de usufruto estético, pedra basilar das hierarquias epistémicas hegemónicas ocidentais, subjacentes à iconografia insular mais redutora.

A desconstrução destas representações, que cimentam o conforto de uma visão facilmente digerível, liberta, nestas obras, uma poética de estranhamento que tentei aqui, ao longo do texto, trazer para primeiro plano. Esta poética reclama o direito à opacidade e à liberdade de não compreender o outro (Glissant, 1996), impedindo a absorção ou apropriação, favorecendo a coexistência e a partilha.

Numa época marcada pelo diálogo entre culturas heterogéneas com sensibilidades diferentes, Glissant considera que o seu próprio conceito de “pensamento arquipélico”

tem a capacidade de lidar com as subtis diferenças, relacionando-se com o outro poeticamente, sem a necessidade de o co-prender. Pode, por isso, captar a ambiguidade, inapreensível para o pensamento de sistema, pois é “uma outra forma de pensamento, mais intuitiva, mais frágil, ameaçada, mas sintonizada com o caos-mundo e com os seus imprevistos” (Glissant, 1997: 34). Daqui decorre a Poética da Relação, defendida por Glissant, fundada numa defesa do direito à opacidade, na aceitação de que o outro não tem que ser transparente para nós, reclamação que está na base de qualquer política de assimilação. Uma vez que a absorção ou apropriação são impedidas pela opacidade, a coexistência e a partilha são a única forma de ligação e relação.

Na conceção do autor de *Le discours antillais*, em oposição à noção artificial de um instante fixo, a paisagem – em particular a paisagem americana que se encontra, em pequena escala em Martinique (Glissant, 1989: xxxviii) – é constituída por uma força cujas “estruturas móveis” (Glissant, 1989: 146) se encontram em permanente transformação, sendo do âmbito da duração e da memória coletiva e não do instante ou de uma subjetividade meramente individual. Para Glissant a paisagem – interface relacional entre a natureza e o sujeito – não é apenas o pano de fundo da história, mas um ator na medida em que é “a série deliberada de uma relação sempre fugaz” (Glissant, 1969: 72), entre o sujeito e a natureza, o afetivo e o objetivo. É assim, sobretudo, a paisagem enquanto fluxo que é realçada: “A paisagem possui a sua própria linguagem. O que significa isso no nosso mundo? Certamente não é a imobilidade do Ser, sobreposta a uma noção relativa do que eu poderia vir a ser, e confrontada com uma verdade absoluta que eu poderia alcançar”¹⁴.

¹² Nilo Palenzuela, “Extrañezas insulares”, em *Las islas extrañas, espacios de la imagen*. Edición del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), 1998.

¹³ Adrián, F. (2014), “Wolfgang Tillman’s Still Islands. Photographic Aesthetics off the Margin”, *Third Text*, 28(4), 377-392. <https://doi.org/10.1080/09528822.2014.939505>

¹⁴ Édouard Glissant (1989). *Caribbean Discourse*. Virginia: University Press of Virginia xxxviii, 146.

O pensamento arquipélico tem, assim, a vantagem de laborar com discursos paralelos, repetidos e frágeis. Pensar através destes discursos permite iluminar visões criativas oscilantes, mais fugidias, respeitando a sua opacidade pois como nota Glissant “*Pas un paysage qui ne soit obscur, sous ses plaisantes transparences, quand vous parlez lui parlez infiniment*” (Moatamri, 2007).

Na medida em que estas obras privilegiam os processos dinâmicos – abdicando de uma posição privilegiada e monolítica por uma posição instável e frágil que, como o rizoma¹⁵, cria nexos com áreas vizinhas, formando simbioses imprevisíveis – consideramos que partilham de uma estética arquipélica, móvel e em constante autoquestionamento da qual deriva a poética da relação.

Estas *islandscapes* são, assim, impressões fugazes, imagens interiores que escapam ao discurso verbal, em que a natureza não é concebida como algo afastado de si e produto do olhar distanciador de um sujeito fixo no tempo e no espaço. Neste sentido, não permitem estereotipar a representação da ilha como um espaço que se prestou aos sonhos de domínio; como objeto de estudo privilegiado – sob o ponto de vista dos colonizadores – para antropólogos e etnólogos; como prolongamento de narrativas metafísicas agora substituídas por espaços de evasão e paraísos turísticos.

As diferentes abordagens da *islandscapes* que analisámos têm em comum, apesar da sua diversidade, a ênfase na dimensão vivencial e de encontro, sempre singular, com essa mesma paisagem insular. No entanto, estão também imbuídas pela cultura em que se situam – a tradição pictórica da paisagem, em Rui Melo, a ciência e as suas diferentes formas de sistematização, em Nuno Henrique, a reflexão de cariz filosófico de Maria José Cavaco. Estas obras mostram, como notou Suwa, que o olhar sobre as ilhas pelos ilhéus é também tecido pelas memórias e pela paisagem física e cultural do local: “As ilhas são, nesse sentido, “paisagens culturais” onde a imaginação toma formas de realidade... As ilhas, enquanto obras de imaginação e características geográficas, tornam-se um espelho uma para a outra. As ilhas

são um acontecimento.” (Suwa, 2007: 6), mas um evento sempre em reconstrução, dinâmico.

Assim, as obras aqui analisadas, ao mesmo tempo que libertam o próprio imaginário insular das representações estereotipadas sobre as ilhas, abrem espaço para novas abordagens a partir dos seus próprios termos, tanto do ponto de vista artístico como existencial, criando novas e profícuas sinergias.

Numa época marcada pelo diálogo entre culturas heterogêneas com sensibilidades diferentes, Glissant considera que o seu próprio conceito de “pensamento arquipélico” tem a capacidade de lidar com as subtis diferenças, relacionando-se com o outro poeticamente, sem a necessidade de o co-prender. Pode, por isso, captar a ambiguidade, inapreensível para o pensamento de sistema, pois é “uma outra forma de pensamento, mais intuitiva, mais frágil, ameaçada, mas sintonizada com o caos-mundo e com os seus imprevistos” (Glissant, 1997: 34). Daqui decorre a Poética da Relação, defendida por Glissant, fundada numa defesa do direito à opacidade, na aceitação de que o outro não tem que ser transparente para nós, reclamação que está na base de qualquer política de assimilação. Uma vez que a absorção ou apropriação são impedidas pela opacidade, a coexistência e a partilha são a única forma de ligação e relação. 🗨️

Agradeço à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), em Portugal, pela Bolsa de Pós-Doutorado SFRH/BPD/108392/2015, ao meu Orientador, Prof. Dr. Rodrigo Cunha, e ao Coorientador, Doutor Carlos Garrido.

¹⁵ O rizoma é uma extensão biológica, e no conceito deleuziano designa, metaforicamente, o que não se desenvolve verticalmente, no sentido de culminar no auge hipotético de algum progresso, mas horizontalmente, no que Deleuze designa de “involução” (e não regressão) pois, como o devir, “é de uma outra ordem que a da filiação. É da aliança”, Deleuze, *Mille Plateaux*, p. 36.

¹⁶ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

- Adrián, F. (2014), “Wolfgang Tillman’s Still Islands. Photographic Aesthetics off the Margin”, *Third Text*, vol. 28, n.º 4, 377-392. <https://doi.org/10.1080/09528822.2014.939505>.
- Agnew, V. (2003), “Island Encounters and the German Invention of Race”, in Edmond, R & Smith, V (eds.) *Islands in History and Representation*, London, Routledge research in postcolonial Literatures: 81-94.
- Henriques, E. Brito (2009) *Distância e conexão: insularidade, relações culturais e sentido de lugar no espaço da Macaronésia*, Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura.
- Britto, O. & Palenzuela, N. (eds) (2010), *Horizontes insulares – Horizons insulaires*, Canarias: Cultura en Red & SEACEX del Gobierno de España, Islas Canarias y Madrid.
- Burke, E. (1998) [1757] *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London: Penguin Classic.
- Camões, L. (1978) [1572], *Os Lusíadas*, Porto: Porto Editora.
- Cavaco, M. (2017), Interview with the artist on 17.02.2017, Ponta Delgada. http://arquipelagoscriativos.unidcom-iade.pt/?page_id=289
- Césaire, A. (1950), *Discours sur le colonialisme*, Paris: Présence africaine.
- Clara, I. (1993), “Galeria Porta 33”, in *Artes e Leilões*, n.º 22, Lisboa, Out/Nov.
- Coetzee, J. M. (1986), *Foe*, London: Penguin.
- De la Cruz, S. (2010) [1622], *Cántico espiritual*, Burgos: Monte Carmelo.
- Defoe, D. (1902) [1516] *The Adventures of Robinson Crusoe*, London: Grant Richards.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980), *Mille plateaux, 1.º vol, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Edmond, R. & Smith, V. (eds) (2003), *Islands in History and Representation*, London, New York: Routledge.
- Deleuze, G. (2002), *L’île déserte et autres textes (1953-1974)*, Paris: Éditions Minuits.
- Freud, S. (1970), *Psychologischen Schriften, Der Witz*, Frankfurt: S. Fischer
- Frutuoso, G. (1998) [1586-1590], *Saudades da Terra*, Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada.
- Gilpin, W. (2014) [1768], *An Essay Upon Prints containing remarks upon the principles of picturesque beauty; the different kinds of prints; and the characters of the most noted masters*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Glissant, E. (1997), *Traité du tout-monde, poétique IV*, Paris: Gallimard.
- (1996), *Introduction a une poétique du divers*, Paris: Gallimard.
- (1990), *Poétique de la Relation*, Paris: Gallimard.
- (1989), *Caribbean Discourse*, Virginia: University Press of Virginia.
- (1969), *L’Intention poétique*, Paris: Seuil.
- Goethe, J. (2009) [1790], *The Metamorphosis of Plants*, Cambridge: The MIT Press.
- Hau’ofa, E. (1993), “Our Sea of Islands”, in Waddell, E, Naidu, V and Hau’ofa, E. (eds) *A New Oceania: Rediscovering Our Sea of Islands*, Suva: University of the South Pacific: 2-17.
- Hayward, P. (2012), “Aquapelagos and Aquapelagic Assemblages”, *Shima: The International Journal of Research into Island Cultures*, vol. 6, n.º 1: 1-10.
- (2012b), “The Constitution of Assemblages and the Aquapelagality of Haida Gwaii”, *Shima: The International Journal of Research into Island Cultures*, vol. 6, n.º 2: 1-14.
- Henrique, Interview with the artist on 04.12.2017.
- Homero (1974) [c. 8th-7th century BC], *Iliad*, New York: Anchor Press.
- Huxley, A. (1962), *The Island*, London: Chatto & Windus.
- Kant, I. (1952) [1790], “The Critique of Judgment”, Oxford: Clarendon Press.
- Lombardo, G. (2003), *A Estética Clássica*, Lisboa: Estampa.
- McCall, G. (1994), “Nissology: a proposal for consideration”, *Journal of the Pacific Society*, out. n.º 63-64, vol. 17 (2-3): 93-106.
- Mendonça, T. (2018), “Desconhecem-se montes, encontram-se picos” [room sheets], Lisboa: Galeria Módulo.
- Moatamri, I. (2007), “Poétique de la Relation” Amina Saïd et Édouard Glissant, *Trans-3*, <http://trans.revues.org/180>; DOI: 10.4000/trans.180.
- More, T. (1928) [1516], *Utopia with the dialogue of comfort*, London: Ernest Rhys.
- Neilson, A., Pato, C. B., Gabriel, R., Arroz, A. M., Mendonça, E. & Picanço, A. (2016), “In the Azores, looking for the regions of knowing”, *Island Studies Journal*, vol. 11, n.º 1: 35-56.
- Palenzuela, N. (2014), “Entre Horizontes Insulares/Among Insular Horizons”, *Third Text*, vol. 28, n.º 4-5: 345-360.
- (ed) (1998), *Extrañezas insulares*, Centro Atlántico de Arte Moderno: Las Palmas de Gran Canaria.
- Plato (1956) [c. 380 BC], *The Republic of Plato*, New York: Oxford University Press.
- (1888) [(428?-347?B.C)], *The Timaeus of Plato*, Cambridge: R. D. Archer-Hind.

Ribeiro, G. (2006), “Antropologias mundiais – para um novo cenário global da antropologia”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 21, n.º 60: 147-165.

Ricoeur, P. (2000), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris: Seuil.

Salgueiro, A & Mendes, Martinho P. (2014), “Transferência, recontextualização e ensaio. Notas para a literacia de uma exposição insular”, in Pimenta, D., Mendes, M., e Cró, S., *Endemismos e outras naturezas*, Funchal: Museu de Arte Contemporânea, 3-13.

Salgueiro, T. B. (2001), “Paisagem e Geografia”, *Finisterra*, XXXVI, n.º 72, 37-53.

Santa Clara, I. (1993) “Galeria Porta 33”, *Artes e Leilões*, n22, 75-78.

Suwa, J. (2012), “Shima and Aquapelagic Assemblages”, *Shima: The International Journal of Research into Island Cultures*, vol. 6, n.º 1: 12-16.

---- (2007), “The Space of Shima”, *Shima: The International Journal of Research into island Cultures*, vol. 1, n.º 1: 6-14.

Valente, A. (1999), “As artes plásticas na Madeira (1910-1990) Conjunturas, factos e protagonistas do panorama artístico regional no século XX”, Tese de Mestrado em História da Arte da Universidade da Madeira. Aceded online <https://digituma.uma.pt/handle/10400.13/25>, p. 2.

Walcott, D. (1986) [1978], “Pantomime”, *World Literature Written in English*, 26/1, 169-77.

Waldroup, H. (2002), “Teaching Gauguin: Pacific Studies and Post-impressionism”, *Rapa Nui Journal*, vol. 16, n.º 1, 41-49.