

# HABITO A POSSIBILIDADE: CASAS, TECTOS E CÉUS; JARDINS E PAISAGENS, MUNDOS E OUTRAS FICÇÕES (PARA COLHER O PARAÍSO)

Victor dos Reis

*Habito a Possibilidade —  
Uma Casa mais bela do que a Prosa —  
Em Janelas mais numerosa —  
Em Portas — superior —*

Emily Dickinson (1830-1886)<sup>1</sup>

Em 2013, Maria José Cavaco evocou esta estrofe do poema de Emily Dickinson (1830-1886) a propósito da sua série de obras *A fairer house than prose*, cujo título citava o segundo verso. Estas obras constituíam a primeira parte da exposição «A Sense of Possibility», cujo nome, por sua vez, nascera de uma dupla inspiração: o primeiro verso do referido poema de Dickinson e um excerto da primeira parte da obra *O Homem sem Qualidades* de Robert Musil (1880-1942). Já a segunda parte dessa exposição (composta por outra

série de obras) tinha como título *A hazy medium of mist* e foi encontrado na tradução para inglês desse excerto de Musil.<sup>2</sup> Significa qualquer coisa como *um meio turvo de névoa*, referindo-se desse modo a um meio ambíguo, indefinido, impreciso e inexacto, como a atmosfera espessa e opaca de certos lugares em certos dias. Ou, como traduz João Barrento, uma «teia de névoa», através da qual o que não é real se torna possível:

Ora, se existe um sentido de realidade – e ninguém duvidará de que

1 - «I dwell in Possibility — / A fairer House than Prose — / More numerous of Windows — / Superior — for Doors —» (In Amaral 2014: pp. 130-131).

2 - Musil 1930-1932a: I, 4, p. 11.

ele tem direito à existência -, então também tem de haver qualquer coisa a que possamos chamar o sentido de possibilidade. [...] Assim, poderia definir-se o sentido de possibilidade como aquela capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser e de não dar mais importância àquilo que é do que àquilo que não é.<sup>3</sup>

É entre a reclamação deste *sentido de possibilidade* por Musil e a prévia e peremptória afirmação de Emily Dickinson de que *habito a possibilidade* que podemos situar a obra de Maria José Cavaco. À semelhança de todas as pessoas «do possível» que «vivem, como se costuma dizer, numa trama mais subtil, numa teia de névoa, fantasia, sonhos e conjuntivos»<sup>4</sup>, ela tece narrativas, inventa ficções e cria visões que dão verosimilhança a umas e a outras fazendo-nos, assim, mergulhar, imergir e perder-nos nos prazeres da ilusão, a qual não é senão essa teia ou névoa de possibilidades onde é possível habitar. Sobretudo quando se tem a cabeça numa nuvem, como a personagem de *Fishing (A cabeça nas nuvens)*, pintada em 2018.

## CRIAR CASAS, TECTOS E CÉUS COMO QUEM CRIA MUNDOS

Desde o início são as casas. Surgem à nossa frente embora nem sempre as reconheçamos como as casas que são. Casas para habitar, casas para repousar, casas para trabalhar; casas habitadas pelo trabalho: por imagens, textos e pensamentos. Casas *ateliers*. Pequenos mundos organizados. Casas vistas de dentro, casas vistas de fora. Em pleno dia e até durante a noite. Como em *A hazy medium of mist 2*, visão exterior, nocturna e vertical (para ser vista numa parede), do estúdio na Atlhada, perto de Lagoa (pp. 52-53), e a sua *contravisão* interior, diurna e horizontal (para ser vista numa mesa), *A hazy medium of mist 4* (pp. 65-66). Ou a versão fantasmática do interior do mesmo *atelier* fruto do carácter inacabado das formas e, inevitavelmente, incerto das presenças em primeiro plano diluídas num magma de luz excessiva - *A hazy medium of mist 7*. Todas pertencentes à exposição «A Sense of Possibility».

Casas terminadas e casas apenas pensadas, projectadas, planificadas. Apresentadas em planta, mostradas em perspectiva ou semiconstruídas em maquete. Como, respectivamente, em *Qualquer espécie de ordem* (2006), em *Espaços pouco concretos* (2007) ou em *Cartógrafos, florestas e um contador de histórias* (2017) (pp. 49-51, capa c6). Casas que cabem em

3 - Musil 1930-1932b: I, 4, p. 41.

4 - Musil 1930-1932b: I, 4, p. 41.



a - *A casa voadora*, Giambattista Tiepolo.

malas feitas de propósito para as transportar, as levar de viagem, voando sobre o Atlântico. Casas imóveis mas também casas em movimento, como se fossem, elas próprias, dispositivos de voo: veículos deslocando-se a velocidades incalculáveis e percorrendo rotas inimagináveis. Casas voadoras. Reminiscências do milagre de 1291, através do qual a casa da Virgem foi capaz de voar desde a cidade de Nazaré, na Palestina, até à cidade de Loreto, em Itália. Elevada e transportada por anjos, auxiliada pelos ventos e, acima de tudo, propulsão pelo poder do Espírito Santo, a casa conseguiu escapar aos exércitos infiéis, seguidores de um outro profeta e adoradores de um Deus diferente.

As casas voadoras de Maria José Cavaco (pp. 68-84) são evocações acidentais da casa voadora pintada, entre 1743 e 1745, por Giambattista Tiepolo (1696-1770) na abóbada da nave da Igreja de Santa Maria da Nazaré, em Veneza, pertencente à ordem das Carmelitas Descalças, e destruída por uma bomba austríaca em 1915<sup>5</sup>. Esta casa, que é tanto da Virgem como de Tiepolo, surge no tecto da Chiesa degli Scalzi (agora, infelizmente, apenas nos estudos pintados que chegaram até nós) atravessando o céu de Veneza e aí iniciando, perante os olhos das assombradas e privilegiadas testemunhas de tamanha invenção, as manobras preparatórias mas imprescindíveis para aterrar no seu destino, trezentos quilómetros a sul da cidade lacustre e a três mil do local de partida

(fig. a). A casa voadora de Tiepolo é, assim, uma imaginativa máquina de voo – para alguns uma simples, embora delirante, derivação possível das nuvens, essas outras máquinas voadoras capazes de transportar *putti* e anjos pelos céus, figuras bíblicas e deuses pagãos, pintadas compulsivamente por ele e por tantos outros pintores barrocos, frequentemente com menos talento. Tudo isto quarenta anos antes de o balão dos irmãos Montgolfier<sup>6</sup> subir aos céus e dar início à nossa era aeronáutica.

Mas a casa de Tiepolo é, ao mesmo tempo, a resposta ao desafio de ficcionar a cobertura de um espaço. Ou melhor, de criar numa cobertura uma outra cobertura que se propõe desestruturar a primeira; isto é, criar a ilusão de abertura e não de encerramento. Algo que só faz sentido para o sistema perceptivo humano. Para nós. E que ao tornar-nos capazes de ver mais – o nunca antes visto, o que até aí era invisível – transforma-nos em sujeitos visionários; ou melhor, em *videntes*. Uma tal operação e a qualidade videncial nela contida surge também, mesmo que em moldes diferentes, em *Planta para um espaço: cobertura. Esc. 1:30* (2008),<sup>7</sup> pintura realizada por Maria José Cavaco a partir do *Sermão de Santa Teresa*, escrito pelo Padre António Vieira (1608-1690) e proferido na ilha de São Miguel em Outubro de 1654. Em particular, sobre o seu final, de-

6 - Joseph-Michel Montgolfier (1740-1810) e Jacques-Étienne Montgolfier (1745-1799).

7 - A obra, datada de 2008, integrou também a exposição/instalação «Dear Painter», realizada na Galeria Fonseca Macedo, em Ponta Delgada, em 2011 (cf. Cavaco 2011).

dicado à Porta do Céu. Na pintura a óleo instalada sobre uma mesa («uma planta, ou seja, uma vista perpendicular, do infinito, apresentada em mesa»<sup>8</sup>), a artista reúne três elementos que formam uma visão, um enigma ou uma cruel charada: uma paisagem desolada das Sete Cidades, uma reprodução da *Leoa agonizando* (c. 645-635 a.C.) na arena do palácio de Assurbanípal (668-627 a.C.), baixo-relevo assírio pertencente à coleção do British Museum, e a letra Z que, de outro ponto de vista, pode ser lida como N (fig. c). Nas palavras de Arthur Rimbaud (1854-1891), escritas em duas cartas no espaço de dois dias, do mês de Maio de 1871, e enviadas a destinatários diferentes:

[...] trabalho para me tornar *Vidente*: você não pode compreender, e eu mal saberei explicar-lhe.<sup>9</sup>

Digo que é preciso ser-se *vidente*, tornar-se *vidente*. / O poeta torna-se *vidente* através de um longo, imenso e ponderado *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura-se a si mesmo, ele esgota em si todos os venenos para ficar apenas com as quintessências. [...] Ele alcança o desconhecido, e quando aterrorizado, acabar por perder a inteligência das suas visões, ele tê-las-á visto!<sup>10</sup>

Um tal excesso poético só na aparência é contraditório como o que julgamos ver, sob a forma pictural, em Maria José Cavaco e até em Tiepolo. Lembremo-nos, no entanto, que, como afirma Rimbaud, a capacidade videncial é, por natureza, um desregramento não apenas da visão, mas de todos os sentidos. Uma ruptura com o natural; um violento abandono, ou descolagem, da realidade.

Na obra *A hazy medium of mist 5*, de 2013, vemos Maria José Cavaco no interior do seu *atelier* (pp. 65, 67). De pé, numa auto-representação de corpo inteiro, mergulhada na penumbra, ligeiramente desfocada, olhando directamente para nós. Dentro da pintura está outra pintura, atrás de si, colocada sobre um cavalete. Trata-se de uma das telas da série *Are we a pair*, de 2010, em que a figura representada olha para cima. *A hazy medium of mist 5* é mostrada na sala de exposição sobre uma prateleira presa à parede, confrontando-nos, à altura e escala do nosso corpo, com a ficção da representação (o conjunto de manchas de luz, cor e sombra) se confundir com a coisa representada (a pessoa), a qual parece ter estado à espera de nós e do nosso olhar desde o dia em que, na Atalhada, interrompeu o que estava a fazer para finalmente nos poder ver – ali, aqui, quebrando assim a escuridão e a solidão. Mas não nos enganemos: não é ela que é uma aparição, pois não somos nós que nos tornamos repentinamente capazes de a ver: é a artista, qual vidente, que consegue finalmente

8 - Cavaco s.d.: p. 82.

9 - Arthur Rimbaud (1854-1891), carta de 13 de Maio de 1871 para Georges Izambard (in Rimbaud 2018: p. 519).

10 - Arthur Rimbaud (1854-1891), carta de 15 de Maio de 1871 para Paul Demeny (in Rimbaud 2018: pp. 523-524).



b - A balloon ascent by the Montgolfier brothers at Versailles in 1783 watched by a huge crowd. Coloured etching Faujas-de-St.-Fond, cit. Barthélemy, 1741-1819 (detail).

c - *Leoa agonizando*, c. 645-635 a.C. British Museum.



d - Caspar David Friedrich, *Angel in prayer*, c. 1826-1834 (sepia over pencil on paper) - (MeisterDrucke-112752) (detail).

transportar-nos, no espaço e no tempo, até junto de si para nos poder observar. E espantar.

Casas voadoras, cúbicas e piramidais, vogando pela atmosfera, aparentemente sem propósito, habitantes ou destino. Vemo-las passar como vemos os aviões que se deslocam nos céus ou, simplesmente, o rasto que deixam atrás de si. Se estivessemos dentro de uma delas talvez nos fosse permitido ver o mundo cá de baixo, como quem o vê de um ponto acima das nuvens e por entre os espaços existentes entre elas – como no óleo sobre papel de *Cartógrafos, florestas e um contador de histórias* (2017) (pp. 49-51). Este é o ponto de vista dos anjos, não ainda de Deus, como demonstrou Caspar David Friedrich (1774-1840) no seu desenho a sépia que está guardado em Hamburgo (fig. d). Hoje é frequentemente o nosso ponto de vista, felizes sucessores do sonhador Leonardo (1452-1519) como do insensato e teimoso Ícaro; sujeitos aeronáuticos que, dos balões aos foguetões passando pelos aviões, habituámo-nos a viajar confortavelmente sentados nas nossas máquinas aladas de voo. Já não feitas de ar quente ou de vapor, nem sequer de penas e cera; também não de madeira; mas cada vez mais de titânio e de alumínio brilhante para que a nossa presença nos céus não passe despercebida. Porém, nas casas voadoras de Maria José Cavaco dificilmente veríamos alguma coisa do mundo situado abaixo delas: porque são hermeticamente fechadas, claustrofóbicas mesmo, desprovidas

de janelas ou portas, como as casas que ganhamos e perdemos no jogo do Monopólio – ou como o modelo tridimensional em madeira que a artista realizou em 2000 (pp. 68-84).<sup>11</sup>

As casas de Maria José Cavaco são presenças constantes no seu trabalho. Neste caso, ao contrário da novela de 1916 de Rabindranath Tagore (1861-1941), não são *as casas e o mundo*, como quem diz as casas *versus* o mundo ou as casas e o que está fora delas, mas as *casas-mundo*. Auto-suficientes ou, simplesmente, indiferentes ao que as rodeia. Casas que são um mundo, mesmo que pequeno; construídas, ficcionadas, transportáveis; eis o mundo de Maria José Cavaco – *As minhas casas voadoras* (2002). E ao vê-las atravessar os céus negros ou vermelhos de esmalte brilhante, sem vislumbres de solo ou sequer de linha de horizonte, elas são do tamanho que quisermos ou que conseguirmos imaginar. Certamente do tamanho que Maria José Cavaco as inventou – mas esse, porém, nunca saberemos com exactidão qual é.

Surgem em planta, em maquete; até em perspectivas ilusionistas – tornando-se por isso ficções verosímeis; sobrevoam as nossas cabeças ou percorrem o espaço, aparentemente muito próximas de nós, como os pássaros que vemos a voar por cima de nós – no céu, como dizemos – mas que nunca conseguimos alcançar, porque nem a sua altitude conseguimos com rigor calcular. De facto, o

11 - Cavaco 2002: p. 7.

céu é o mais fugidío, incalculável e, por isso, indomável espaço abarcado pela nossa falível percepção. Um magma de expectativas e suposições mais do que certezas. Uma teia de possibilidades.

Ver estas casas a voar é estar no lugar da figura de *Are we a pair* (2010) – assim, sem ponto de interrogação. Ou melhor, sermos a figura da pintura que vemos na exposição, de pé olhando para cima (pp. 139), e na pintura dentro da outra pintura (*A hazy medium of mist 5*). Tal como ver o mundo de cima, como quem viaja numa das casas cegas, é sermos uma das outras da mesma série – a que está deitada olhando para baixo. Mas afinal, é um par ou um trio? Na verdade, nem um nem outro: sempre a mesma figura ou quase, replicada cinco vezes, em cinco telas de iguais dimensões, apresentadas com orientações e com cores de fundo diferentes.<sup>12</sup> Reparámos nisso? Provavelmente não; mas devido à sua orientação diferente é fácil tomar as três figuras como diferentes ou como a mesma figura em três situações diferentes. Essa é a ilusão que aprendemos com Tiepolo e com Maria José Cavaco: a mesma nuvem, tal como a mesma casa ou a mesma personagem, torna-se outra nuvem ou outra casa ou outra personagem se observadas de pontos de vista e de distâncias diferentes. Sonho, miragem, alucinação? Simplesmente ilusão: «a mesma figura ao mesmo tempo que está presa ao chão, desfaz-se no meio do ar, levita e/ou voa – sempre

com o peso próprio de um corpo à escala real». Como sublinha a autora, «esta escala atrai simultaneamente uma identificação do observador»,<sup>13</sup> sendo, por isso, fundamental à nossa relação com esses objectos paradoxais, simultaneamente familiares e profundamente desconhecidos, que são as imagens. Uma vez mais é como em *Fishing (A cabeça nas nuvens)*, pintura que integra uma série de 2018, onde o próprio suporte, na sua forma pictórica bidimensional e escultórica tridimensional, joga com as capacidades e os limites da ilusão numa fingida e, por isso, ficcional manipulação das leis da perspectiva, sugerindo anamorfoses nunca concretizadas mas que nós acreditamos ser capazes de ver.

Ter a cabeça nas nuvens e imaginar que se voa: é isto que parece estar a fazer a artista, que surge novamente dentro do seu estúdio, de braços abertos, na pequena tela *Uma escultura imaginária: Atlântico Norte / 37°48'0" Lat. (de um acontecimento não datado, provavelmente fictício)*, pintada nove anos antes da acima referida (pp. 123, 126, 128-129). Imagina que voa ou autoficciona-se como o Homem (nesse caso, a Mulher) de Vitruvius? Atrás de si estão as plantas, expostas dois anos antes em Lisboa, que procuram dar ordem a territórios e a espaços «não concretizáveis, para além da bidimensionalidade do próprio projecto» e, por isso, metafóricos, «imaginados a partir da representação de códigos de barras [...] manufacturados».<sup>14</sup>

12 - São cinco as pinturas desta série: dois dípticos e uma pintura isolada. É esta que integra a actual exposição no Arquipélago.

13 - Cavaco 2009: s.p.

14 - Cavaco 2007: s.p. Trata-se da série *Espaços pouco concretos*.

São estas estranhas e codificadas casas que assistem ao voo da sua autora: de costas para elas e para as janelas do *atelier*, virada para o seu interior. Absurdo? Inusitado? Contraditório? Claro que sim. Tanto quanto, de cada vez que voamos, essa estranha e ilusória ideia, ao mesmo tempo sensação, senão mesmo crença, de que é o nosso corpo que voa.

E o que é o nosso corpo senão a mais duradoura das nossas casas?

### JARDINS, PAISAGENS E POR AÍ FORA

Os jardins, tal como as casas, são uma construção, uma invenção e, ao contrário destas, não se destinando a resolver uma incontornável necessidade, são um capricho, uma imposição da nossa imaginação à natureza. Formas destinadas a organizar o espaço, a ordenar e a controlar o território. A torná-lo coisa humana. Há até florestas ficcionadas; outras que só existem nos nossos sonhos. Somos capazes de as ver, embora não sejam da ordem do visível, mas são tão impalpáveis como as nuvens. É esta capacidade de transformar um território preexistente ou de criar um inteiramente novo que chamamos de *paisagem*. A obra de Maria José Cavaco está repleta, ou assombrada, por elas.

A persistência da paisagem na obra de Maria José Cavaco é uma outra forma de criar mundos, ou, se preferirmos, ter-

ras ou *países* – *pagus* (em latim), *paese* (em italiano), *pays* (em francês), *país* (em português e espanhol), *land* (em inglês e alemão) – com as suas características «naturais» específicas. Por isso, é possível construir representações desses países, terras ou mundos: *paesaggio* (italiano), *paysage* (francês), *paisaje* (espanhol), *paisagem* (português) ou *landscape* (*Landschaft*, em alemão). As paisagens tanto podem ter a forma de vistas ou de panoramas, como de mapas. Ou ambos, como no caso do trabalho de Maria José Cavaco.

*Rotas de todos os dias* é uma obra de 2010 constituída por uma pintura a óleo e grafite sobre papel e cinquenta folhas desenhadas na frente e verso e dispostas sobre a parede ou perpendicularmente a ela, em suportes de acrílico (pp. 96-103). A pintura define, da esquerda para a direita, a disposição sequencial do conjunto de desenhos na parede e, neste caso também, a trajetória do sujeito observador no espaço: sendo a totalidade da peça inalcançável num só olhar, ele é fisicamente obrigado a realizar um percurso do mesmo modo que os nossos olhos percorrem as letras e as palavras de um texto. A pintura que constitui o ponto de partida é uma paisagem marítima: fornece-nos uma vista do mar e de um rochedo que emerge deste e, mais importante, a linha do horizonte – essa que quando estamos numa ilha não indica que o mar tem fim mas apenas onde é que a paisagem termina (pp. 98-99).

Mas a presença desta linha tem uma importância adicional: ela determina a linha imaginária (a altura) pela qual os desenhos inscritos nas cinquenta folhas são fixados na parede. Estes, por sua vez, constituem-se como vistas de cima para baixo de dois elementos do corpo entendido como máquina dinâmica: os pés que nos permitem deslocar no território e as mãos que ao deslocarem-se sobre a folha de papel nos permitem desenhá-lo. Trata-se de vistas do próprio corpo da artista realizadas por observação directa e, nesse sentido, embora se constituam uma vez mais como auto-representações, não desistem da sua inscrição na categoria da paisagem. A repetição por transformação destas vistas, seja por depuração seja por acentuação ou densificação dos traços, nas suas várias camadas e jogos de transparência, aproxima-as da ideia de mapa - ou de roteiro a percorrer ou já percorrido. Mais importante, todos os desenhos são atravessados pela sua própria linha do horizonte que é, afinal, a mediana do nosso olhar. É nesta elegia à linha do horizonte e na transmutação do corpo em paisagem, ou em forma indissociável dela, que reside uma das qualidades mais importantes desta obra.

*Rotas de todos os dias*, concebida para a exposição «Horizontes Insulares», realizada no Centro de Arte La Regenta, em Las Palmas (Canárias), foi mostrada oito anos depois na exposição «Conversation Piece: 4 Pieces» (2018), que decorreu na Fundação Portuguesa das Comunicações,

em Lisboa. Nesta exposição, foi também mostrado, pela primeira vez, um conjunto de paisagens fundamentais na obra de Maria José Cavaco que davam o nome à mostra. Na série *Conversation piece I* (2017), conjunto de desenhos/pinturas sobre papel recorrendo a óleo de linho, impressão a jacto de tinta, verniz corrector, grafite e fita adesiva, onde as vistas de um lugar ou país - as paisagens - são reduzidas a marcações enfáticas ambigualmente situadas entre a linha e a mancha, a representação e a abstracção (pp. 185-191). Se o resultado aparenta semelhanças com a técnica de *blotting* inventada por Alexander Cozens (1717-1786) e divulgada no seu manual *A New Method for Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, de 1785, muito popular na sua época e redescoberta pelos artistas surrealistas no século XX, o processo é, na verdade, bastante diferente (fig. e). Também aqui a construção de uma paisagem continua a associar os conceitos de invenção e de controlo. O acaso, ou a exploração do acidental, que na técnica das manchas e dos borrões de Cozens eram vertidos aleatoriamente sobre a superfície, é, nestas peças de Maria José Cavaco, reduzido ao mínimo. Embora no final a tarefa do observador na reconstrução imaginária das imagens seja tanto ou mais exigente quanto a de certos desenhos do artista inglês.

Em *Conversation piece II* (2017-18), tal como em *Conversation piece III e IV* (2018), a mesma técnica é empregada



e - Alexander Cozens, c. 178, Plate 11 '11. Objects, or groups of objects, placed alternately on both hands, and gradually retiring from the eye. The horizon above the bottom of the view.' T03179

para operar uma filiação mais directa das imagens na rica tradição da paisagem, entendida como categoria moderna da arte ocidental (pp. 104-107). Com uma particularidade importante (presente em obras anteriores da artista): o recurso ao efeito de sobreposição visual de diferentes camadas, de diferentes técnicas (do desenho manual ao desenho impresso), combinadas com o uso deliberado de um material (o óleo de linho) que irá acelerar o processo de transformação da matéria pictural - e, como tal, da representação - ao longo do tempo. Estas são, assim, paisagens deliberadamente destinadas a envelhecer perante os nossos olhos, da mesma maneira que todo o espaço que nos envolve está permanentemente sujeito à acção dos próprios elementos que o constituem. Até porque estas são pequenas e domésticas paisagens e, também por isso, mais frágeis: visões de um jardim, sempre o mesmo, construído à escala de uma pessoa, destinado à fruição pessoal, ao repouso e ao convívio; lugar de conversação, onde as palavras, tal como as pessoas que o vão habitando, sendo determinantes para o qualificar e significar, têm a fugaz existência no tempo de tudo o que é humano.

O duplo processo de humanização da paisagem e de transformação (e não apenas integração) do corpo humano em paisagem surge noutras obras. Em algumas destas, assistimos ao modo como as substâncias e os processos do espaço matérico que habitamos - aquilo a que podemos

designar como os elementos atmosféricos - tornam a nossa aparência, que é como quem diz a nossa existência em cada momento, ainda mais provisória, transitória e finita: veja-se a figura feminina de cabelo ao vento na pintura que integra o conjunto de peças expostas na colectiva «Desde o Finito» (2011), realizada na Fundação Carmona e Costa; ou o corpo e rosto de uma outra a *derreter* sob a acção da luz que incide naquele momento naquele lugar. A água que corre na ribeira, outra pintura sobre papel mostrada na referida exposição, é também metáfora dessa permanente desconstrução e decomposição - conceitos antónimos de composição e de construção - das matérias, formas e ideias. Como se Maria José Cavaco, empenhada permanentemente em construir, em momento algum perdesse a consciência de que o seu esforço de pintora-cartógrafa-paisagista é ainda mais titânico porque sujeito às inevitáveis forças da erosão e da dissolução. Até a visão da majestosa cratera pintada por si apenas consegue criar uma momentânea ilusão de estabilidade e permanência. A inclemência do espaço é a inclemência do tempo. Impermanência.

Mas a persistência da paisagem na obra de Maria José Cavaco tem múltiplas outras expressões. Como a aproximação à ideia de registo, entendido de uma forma objectiva e, simultaneamente, subjectiva. Ou, melhor dizendo, emotiva. Como em *A hazy medium of mist 1* e *A hazy medium of mist 2*, óleos sobre tela de 2013, que integravam «A Sense of Possibility»: «um

conjunto de pinturas/objectos, com uma natureza eminentemente conceptual mas também emotiva, intuídos e vislumbrados através da observação de imagens fotográficas». <sup>15</sup> Nestes dois casos, como nas restantes obras da série já aqui referidas, os lugares, permanecendo reconhecíveis (numa o porto da Caloura e na outra o Calhau da Atalhada), adquirem uma névoa de estranheza ou mistério, em grande parte pela notável exploração plástica da luz, senão mesmo de sobrenaturalidade (pp. 52-53). Por mais que tenhamos visitado estes lugares nunca os vimos assim; muito provavelmente nunca veremos. Suponho que Maria José Cavaco também não conseguirá voltar a replicar a experiência. Sempre a impermanência do visível; e a importância do vidente.

Talvez a mais interessante de todas estas expressões da paisagem como inevitável confluência do espaço e do tempo resida num projecto singular, iniciado em 2005 e que não tem data para terminar. Intitula-se: *Uma escultura imaginária*. Dela foram feitas várias séries, das quais duas foram mostradas em Madrid (ARCOmadrid 2006 e ARCOmadrid 2009), uma em Lisboa (Arte Lisboa 2009) e outra numa exposição colectiva na Galeria Fonseca Macedo, em 2010. As quatro séries realizadas integram sempre um texto datado de 2005 e diferentes pinturas sobre tela engradada, de pequeno e médio formato, onde a superfície pictural abrange a face frontal mas estende-se também às

faces laterais da tela, que têm a espessura da respectiva grade (pp. 123-129). Neste sentido, as pinturas são explicitamente entendidas como objectos tridimensionais, simultaneamente pictóricos e escultóricos. E o que nos mostram elas?

Com base num cenário fictício introduzido como um relato de acontecimentos provavelmente conhecidos no arquipélago dos Açores situado no Atlântico Norte, a *Escultura imaginária* é concebida como uma noção instável e fluida. É pensada principalmente como movimento; uma espécie de energia em movimento atravessando o Oceano Atlântico e ligando a Europa e a América do Norte na latitude dos Açores (que é aproximadamente a mesma latitude que a de Atenas e Washington). Basicamente esta *Escultura imaginária* não é senão uma viagem – ou várias viagens (físicas e conceptuais) – e o seu ponto médio está situado no meio do Oceano Atlântico, nos Açores. Devido ao seu tamanho avassalador e à sua natureza física obscura, esta escultura não pode ser apreendida visualmente como um todo. Os sinais da sua existência, embora incertos, são apresentados como descrições esporádicas de acontecimentos misteriosos, que podem ter sido eventualmente vistos – por testemunhas oculares – relacionados com estranhas ocorrências atmosféricas geradas pela luz. Além destas aparições fortuitas de alguns dos seus fragmentos, esta escultura, como um todo, só tem existência na nossa própria imaginação.

No mesmo texto, datado de 25 de Janeiro de 2006, Maria José Cavaco termina afirmando:

As imagens aqui produzidas são supostamente *pinturas* e destinam-se a ser percebidas como tal, uma vez que têm um carácter profundamente pictórico – além disso, a história da pintura sempre foi uma história de luz penetrando em atmosferas densas. O projecto como um todo deve ser considerado como uma *escultura* – embora *imaginária* – devido às suas implicações como uma meditação sobre a forma, o espaço e o tempo.<sup>16</sup>

Ou seja, uma vez mais, as obras são representações de formas sujeitas ao espaço e ao tempo. Todas são pinturas e, ao mesmo tempo, esculturas (concretas e imaginárias); todas são paisagens (visões de um território) mesmo quando são auto-retratos ou retratos de corpos alheios imersos no espaço envolvente. Mesmo que o corpo não seja humano, como o corpo da árvore em *Uma escultura imaginária. Atlântico Norte / 37°48'0" Lat. (4.º acontecimento relatado em 2000)*, de 2010 (pp. 123, 126, 128-129). Todas são mapas porque nelas está inscrita a exacta localização geográfica. Todas são tentativas de representar visualmente o que não é certo que tenha sido visto ou tenha sequer uma natureza

visual. Todas são construções indirectas e imaginárias feitas a partir de relatos, ou descrições, também incertos, incompletos e inexactos: nas palavras da autora, «descrições esporádicas de acontecimentos misteriosos, que podem ter sido eventualmente vistos». Eventualmente imaginados. Como as paisagens; como a escultura que atravessa o Atlântico «ligando a Europa e a América do Norte na latitude dos Açores». Tudo é ficção, tudo é ilusão. O que vemos e que nos parece real, como a majestosa árvore em primeiro plano antes referida, é, afinal, uma *visão* no duplo sentido do que é visto, reconhecido e aferido pelo nosso sistema visual a partir da interpretação dos sinais e marcas picturais que constituem a representação existente fora de nós; e do que é imaginado, suposto, inferido, ou sonhado em resultado de complexos e, na maior parte das vezes; misteriosos processos no interior da nossa mente. Um tal resultado é o trabalho de um vidente – aquele que habita a possibilidade e nela viaja.

16 - Cavaco 2010: s.p. Tradução minha da versão em inglês.

## PERDER MUNDOS E COLHER O PARAÍSO

*Perdi um Mundo — o outro dia!*

*Alguém o encontrou?*

*Conhecem-no pelo Fio de Estrelas*

*À sua testa preso.*

Emily Dickinson (1830-1886)<sup>17</sup>

Só perdemos os mundos que criamos. *Uma escultura imaginária*, um trabalho em curso desde 2005 é, inquestionavelmente, a construção de um mundo. Por isso, ele pode ser perdido, embora seja constituído pelo fluxo de «estranhas ocorrências de luz atmosférica», por essa «espécie de energia em movimento atravessando o Oceano Atlântico». Reunindo fotografias, textos e pinturas, *Uma escultura imaginária*, como o próprio nome indica, ambiciona ser uma escultura – sem nunca deixar de ser uma viagem no espaço e no tempo. Uma viagem feita sem sair do mesmo lugar (como quase todas as viagens de Maria José Cavaco) e, ainda assim, podendo conduzir à perda do equilíbrio, à perda do norte, à perda da visão nítida. Tudo isto apesar do fio de coordenadas preso à testa das pinturas.

Rodopiar, andar à roda, é viajar sem sair do mesmo lugar. Podemos perder o mundo quando andamos num baloiço. Po-

demos perder o mundo quando rodamos numa roda gigante – a qual, tendo tudo para nos fazer ver mais e melhor o mundo à nossa volta, tem, tal como o baloiço, a perversidade de nos levar facilmente a perder o sentido dele – como em alguns desenhos da série realizada para «Desde o Finito» (2011) e a que de outro modo regressa nas pinturas mostradas na exposição «Pinturas Recentes», realizada em 2018 em Ponta Delgada (Galeria Fonseca Macedo). Pinturas escultóricas que se salientam das paredes, sem altura certa ou orientação única, mostrando formas arrastadas no tempo, sem nitidez e acentuadamente imprecisas, geradoras dessa convicção, como foi dito anteriormente, de serem plena ilusão como se de anamorfoses se tratassem.

Viajar sem sair do mesmo lugar: sem sair da ilha porque tudo está aferido a ela. A obra de Maria José Cavaco é essa extraordinária celebração da ilha em que vive e, ao mesmo tempo, a tácita e melancólica aceitação do seu aprisionamento nela. Nesse sentido, cada viagem para fora é apenas uma alvorçada e eufórica viagem dentro dela, exactamente como quando viajamos num baloiço ou numa roda de feira gigante.

O díptico *Não sei onde estou (por favor fica comigo)*, de 2011, é um dos mais notáveis exemplos dessa permanente construção de mundos realizada ao longo destes vinte anos por Maria José Cavaco

17 - «I lost a World — the other Day! / Has Anibody found? / You'll know it by the Row of Stars / Around its forehead bound.» (In Amaral 2014: pp. 146-147).

(pp. 130-131).<sup>18</sup> Mas também do recurso à ilusão e a essa ilusão das ilusões: a de que o reflexo especular do mundo conduz a uma expansão ou alargamento deste. Pelo contrário, frente a frente, as duas peças, as duas vistas da auto-estrada, os dois espelhos, fecham o espaço – embora, por momentos, possamos acreditar que o abram, numa expansão sem limite. A imagem e o seu reflexo confundem-se e não são senão o mais assumido e exuberante exercício do poder da ilusão na obra da autora. Dois é um. A projecção e o seu reflexo criam um espaço fechado e, por isso, claustrofóbico: uma cela. Dentro dela experimentamos ser a artista: aprisionados na sua mente, na sua ilha, no seu mundo. Acontece, porém, que esse mundo é o Paraíso, oferecido, com toda a magnanimidade, pelas mãos abertas (as duas telas) da artista.

Porém, corremos o risco de, como no final do sermão de Padre António Vieira, não saber bater à porta do Céu, não saber chamar ou então não saber ouvir quando, do outro lado, alguém bate à porta para que, abrindo-a, possamos nele entrar. Se assim for, a cela é apenas uma cela. O Paraíso, esse, será sempre colhido por Maria José Cavaco. O mundo para lá do mundo, da realidade, no qual irá continuar a habitar.

*O largo abrir das minhas*

*Mãos estreitas*

*Para colher o Paraíso.*

Emily Dickinson (1830-1886)<sup>19</sup>

18 - O díptico, presente na actual exposição, foi mostrado pela primeira vez em 2011 na exposição intitulada «Dear Painter» (Ponta Delgada, Galeria Fonseca Macedo) e depois, em 2018, na exposição «Conversation Piece: 4 Settings» (Lisboa, Fundação Portuguesa das Comunicações).

19 - «The spreading wide my narrow Hands / To gather Paradise —» (In Sena 1978: pp. 76-77).

## BIBLIOGRAFIA

**Amaral 2014**

Amaral, Ana Luísa (Ed.) (2014). *Emily Dickinson: Duzentos Poemas*. Lisboa: Relógio D'Água.

**Barcham 1979**

Barcham, William (1979). Giambattista Tiepolo's Ceiling for S. Maria di Nazareth in Venice: Legend, Traditions, and Devotions. *The Art Bulletin*. 61, 3 (Sep.), pp. 430-447.

**Cavaco 2002**

Cavaco, Maria José (Ed.) (2002). *Maria José Cavaco: As Minhas Casas Voadoras*. Ponta Delgada: Galeria Fonseca Macedo.

**Cavaco 2007**

Cavaco, Maria José (2007). *Maria José Cavaco: Espaços Pouco Concretos*. Ponta Delgada: Galeria Fonseca Macedo (catálogo da exposição).

**Cavaco 2009**

Cavaco, Maria José (2009). *Maria José Cavaco: Are We a Pair*. Ponta Delgada: Galeria Fonseca Macedo (catálogo da exposição).

**Cavaco 2010**

Cavaco, Maria José (2010). *Maria José Cavaco: Série Uma Escultura Imaginária*. Ponta Delgada: Galeria Fonseca Macedo.

**Cavaco 2011**

Cavaco, Maria José (2011). *Maria José Cavaco: Dear Painter. Instalação de Pintura*. Ponta Delgada: Galeria Fonseca Macedo (catálogo da exposição).

**Cavaco 2013**

Cavaco, Maria José (2013). *Maria José Cavaco: A Sense of Possibility. Instalação de Pintura*. Ponta Delgada: Galeria Fonseca Macedo (catálogo da exposição).

**Cavaco 2014**

Cavaco, Maria José (2014). *A Fairer House than Prose*. Ponta Delgada: Edição da autora (catálogo da exposição).

**Cavaco s.d.**

Cavaco, Maria José (s.d.). *Maria José Cavaco: Portefólio 2017 (Seleção dos últimos 15 anos)*. S.l.: edição da autora.

**Fernandes Jorge 2011**

Fernandes Jorge, João Miguel (Ed.) (2011). *Desde o Finito: Fernando Mesquita, João Cruz Rosa, Maria José Cavaco*. Lisboa: Assírio & Alvim / Fundação Carmona e Costa.

**Musil 1930-1932a**

Musil, Robert (1930-1932a). *The Man Without Qualities*. Sophie Wilkins (Trad.). New York: A. A. Knopf, 1996.

**Musil 1930-1932b**

Musil, Robert (1930-1932b). *O Homem sem Qualidades*. João Barrento (Trad.). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008.

**Reis 2002**

Reis, Victor dos (2002). Aeronáuticas. In Cavaco, Maria José (Ed.). *Maria José Cavaco: As Minhas Casas Voadoras*. Ponta Delgada: Galeria Fonseca Macedo, pp. 3-5.

**Rimbaud 2018**

Rimbaud, Arthur (2018). *Arthur Rimbaud: Obra Completa*. Miguel Serras Pereira e João Moita (Trad.). Lisboa: Relógio D'Água.

**Sena 1978**

Sena, Jorge de (1978) (Ed.). *80 Poemas de Emily Dickinson* (edição bilingue). Lisboa: Edições 70.