

Paulo Pires do Vale

ESCUTAI OS MUROS

*Ó cidades nunca atacadas,
nunca ansiastes pelo inimigo?*

Rainer Maria Rilke

*Muro, em que meditas,
ao longo da estrada, por estas quintas,
casas, ermos, entre paixões
de alma dos espectros
presentes e vindouros?*

Fiama Hasse Pais Brandão

UMA CENA ORIGINÁRIA?

A obra de arte é sempre um precedente. É ponto inaugural, começo: não deriva de outra coisa, é dela que outras coisas derivam. Companheira do primeiro homem - esse que diante dela renasce. Continuamente. Nessa anterioridade reina o caos do nascimento e da infância, antes de a razão vir dividir e dominar.

As palavras desprendem-se da obra, frutos mais ou menos maduros. Mesmo as palavras dos artistas. São consequência. Excesso. Não lhe são estranhas, porque, se justas, a sua fonte é a obra. Mas não são já ela. Excedência. Por isso este catálogo começa com as imagens. O discurso vem depois. E mesmo o relato¹ de Ana Vieira, da diária e repetida abertura de portas dos *muros de abrigo* na quinta da família em São Miguel, é um *pós-obra*. Corrigir-me-ão: afinal, é a narrativa de um acontecimento anterior à existência da obra. Não. É a obra que o cria. Da mesma maneira que os filhos dão à luz os pais. Ou os *autores fortes* estruturam, olhando para trás, a sua genealogia².

Nessa narrativa não retomamos a *história* da infância da artista, mas *uma estória* - e esta é também uma *obra*. Essa memória-cena é agora reinterpretada a partir das obras depois realizadas. Deste presente que lhe dá sentido e que a transforma na *primeira obra*.

Cada obra de arte tem o poder de executar a «absorção absoluta do precursor»³. Por isso, a biografia do autor não interessa nada às obras⁴. A sua *origem* é da ordem do imemorial e irrepresentável. A *cena originária*⁵, a que temos acesso é, então, a própria obra. E também ela é indominável. Não permite discursos ortodoxos. A ninguém. Nem ao artista, que não existe antes dela e que ela lança à morte no momento em que tudo está consumado. A criatura abjura o criador. E o crítico é sempre o julgado - a obra o intocado juiz.

MUROS DE ABRIGO

Um muro, por mais sólido que seja, é sempre uma membrana - como a arte, segundo a artista⁶. Fronteira. Com ou sem portas, indicia sempre um *outro* lado. Conhecido, ou não. Mas é esse *outro* o que anuncia na ocultação. Mesmo que nunca revelado. O reverso do visível. E assim, *fantasma* já presente. Isso que ocultam, ou deixam afastado, o *invisto*, transparece no muro. Ele é já, mesmo sem portas abertas, passagem.

A existência de um *outro lado* do muro re-situa-nos: o reverso do reverso é onde estamos. Estando dentro, existe um fora; fora, anuncia-se um dentro. De qualquer modo, passamos a ser o outro do outro. O muro é, assim, a dobra entre-dois. Palco de *drama* - não de *tragédia*. Dupla polaridade: interior e exterior, presente e ausente, visível e invisível, ver e ser-visto, acessível e inacessível, atravessamento e opacidade, público e privado⁷ Lugar de reversibilidade fenomenológica. É esse o palco da obra *dramática* de Ana Vieira: a apresentação de uma *crise*.

ARTE DA SAÍDA DA ARTE

Desde o início, a obra de Ana Vieira é marcada não apenas pela descrença na pintura - a disciplina que a artista estudou em Belas-Artes - mas pela interrogação do poder e da impotência da obra de arte. As obras que abrem este catálogo e exposição são disso testemunho. Porta de entrada para este *universo de crise*. Uma pintora que se recusa a pintar. Uma escultora que anuncia a ausência no espaço, retirando-se ou afastando-nos.

No *Ambiente*, de 1971, apresenta-nos o ritual fúnebre da arte «plintável». No centro inacessível da obra, entrevisto através de véus, no plinto, uma reprodução da *Vénus de Milo* - ela mesma já um destroço, um fragmento da *Religião da Arte*. Rodeiam-na cadeiras vazias, afastadas de nós e afastadas da obra que velam. Negando todas as pretensas evidências e transparências, Ana Vieira levanta muros e não nos deixa entrar e sentar nessas cadeiras: as obras - todas? - não são penetráveis. E, por isso, a complexidade da obra desta artista revela-se, com maior insolência, na sua relação com o contexto artístico internacional: a participação activa do receptor, tão desejada pelos artistas seus contemporâneos, é questionada. Um depósito de insolência contra os insolentes.

Este sentimento/pensamento da crise é também claramente formulado em 1977, quando depõe a nossos pés o *Déjeuner sur l'Herbe* de Manet - obra seminal da arte moderna. Agora é toalha de um piquenique, dessacralizada, humilhada, esvaziada da condição de intocável. *Desaurada*. Mas, apesar disso, nela também não participamos. Ficamos de fora.

O esvaziamento será literal nas marcas que os bustos ou cabeças da arte greco-romana deixam com o seu exílio: lugares vazios. De algo que se retirou. Tornam-se objectos em menos⁸. Uma ausência *saturada*. Ou como pele de rosto disforme, já sem conteúdo que a sustente. Uma máscara sem rosto, liquefazendo-se - esvaziando-se. Desapropriando-se de si. O que num sujeito equivaleria a uma dessubjectivação: a uma retirada por impotência e, ao mesmo tempo, a ser obrigado a ficar para assistir e testemunhar a sua ruína⁹.

A artista constrói, pacientemente, uma frágil moldura para o vazio. Encontramos, assim, um movimento *kenótico* na obra de Ana Vieira - um *esvaziamento*, à imagem da *kenosis* crística na teologia paulina¹⁰. É um esvaziamento da sacralidade artística que aqui vemos. *Arte da saída da arte*¹¹. Processo em curso desde o início do século XX, e evidente no meio artístico dos anos 1960-1970 em que Ana Vieira começa a trabalhar: revolta contra o plinto e a moldura. Contra a obra sacralizada, fechada e afastada da existência, reivindicando uma arte viva, participada, partilhada não só na recepção, mas já na sua produção. Mas a sua obra, como dissemos, é arte da *saída*. Das disciplinas e suportes tradicionais. Dos conceitos e expectativas. Mesmo dos dogmatismos artísticos seus contemporâneos: a obra *recusa-se*.

O CORPO-JANELA ABERTO

Dois desenhos, realizados ainda na Escola de Belas-Artes, revelam já uma preocupação com a *reflexão* e o *atravessamento*: o espelho e a radiografia. Porque o primeiro aspecto foi já aprofundado por outros autores¹², focar-me-ei no segundo.

Numa folha, pedaços de papel de seda rasgados e colados formam uma figura humana. Estranhamente, um rectângulo que esconderia o tronco desse homem revela-nos o seu interior. Como numa radiografia. E nela vemos o que nunca deveríamos ver. Como percebeu, com espanto, Hans Castorp diante do que lhe era *dado a ver* numa radiografia - e que o fez recordar o estranho dom, ou maldição, de uma familiar já falecida: «Consistia esse dom em lhe aparecer diante dos olhos o esqueleto das pessoas que em breve iriam morrer.»¹³ E Castorp, violentamente impressionado com o facto de poder ver o que via através daquela máquina - uma *janela mágica* -, experimentou olhar para a sua mão através dela, e «viu aquilo que já esperava ver, mas que, na realidade, não cabe ao homem ver {...}: *olhou para dentro da sua própria sepultura*»¹⁴ Era com os olhos da sua tia que Hans olhava os ossos da sua mão e o seu futuro. Ou melhor: o seu presente já mortal.

Ainda mais estranho do que o atravessamento do corpo, no desenho escolar de Ana Vieira, o que estaria dentro, parte do esqueleto revelado pela radiografia, parece ter-se autonomizado, estando já noutra lugar que não o do espaço radiografado. Desloca-o, e adensa o vazio. E surge diante de nós a tematização intuitiva do que vai continuar a desenvolver: confrontos entre interior e exterior, transparência e opacidade, presente e ausente. Abrir e fechar portas e janelas criar espaços inacessíveis e outros indicados. Deixar entrever e ainda esconder. E uma permanente permutabilidade desses pólos.

Neste desenho de aparência infantil, é também indicado o vazio e a devastação no seio da obra - aquela que iria vir. Não é um ódio ao visível, iconoclasta, o que se manifestará, antes a interrogação do que se pode ou deve ver, do que é ver, pela atenção ao *inver*. Em vez de dar a ver o invisível (como pretendiam Klee ou Kandinsky), Ana Vieira cria para *fazer in-ver*. *Dá a ver o não-ver*. E levanta obstáculos, para fazer cair os que transportamos em forma de pré-conceito optimista e ilusório da visão-total.

FAZER INVER

A obra de Ana Vieira ergue um muro contra a *iconocracia* contemporânea, tal como a definiu Marie-José Mondzain: «o império das imagens sobre os espíritos e sobre os corpos»¹⁵. E por isso aproxima-se, passo a passo, da in-visibilidade, da exigência de um esforço e utilização de mediadores e dispositivos de optimização da visão: a lanterna e a lupa. Parece indicar-nos: ver é muito difícil¹⁶.

«O que é ver? O que é dizer o que vemos? O que é fazer ver? Quem diz o que é preciso ver?»¹⁷ As perguntas de partida de Marie-José Mondzain no livro *Le commerce des regards* são aqui úteis para entrar na obra de Ana Vieira. A artista oferece uma resposta intuitiva - e que de algum modo corresponde à da filósofa francesa: o que vemos é visto através de um véu que o permite ver, e que impossibilita ver outras coisas. Aproxima e afasta. Uma *rede simbólica* (E. Cassirer), um filtro que altera o mundo - ou melhor, que o cria. Um véu invisível que estrutura o nosso horizonte, a forma de habitar e orientar-se no mundo. Nessa rede - como nos *Ambientes* e *Caixas* - objectos efectivos e fantasmáticos, memórias e desejos, estão presentes. Esta rede é o invisível do visível¹⁸. Assim, aquilo que se recusa ao olhar, o não-visível, é a condição de possibilidade do que se vê. Não é, portanto, o ausente. É o imanente, que, a um tempo,

nos rodeia, penetra e nos deixa de fora – porque não controlamos. O invisível é aqui o mais presente e perturbador: altera o mundo, impossibilita ou faculta percepções e experiências. É matriz de visão. E esta não é construção individual, mas *partilha do olhar*. Como escreveu Mondzain: «A imagem só se pode construir num *ver em conjunto*.»¹⁹ Nunca vemos sozinhos. Vemos pelos olhos de outros - e os artistas têm aqui um papel essencial²⁰. Esta teia-lugar-comum que permite ver é o muro mediador da visibilidade. Mas recusa-se ao olhar.

MURO-RECUSA

O muro é forma de recusa. De restrição. Como o modo de ser próprio da obra é o *recusar-se*²¹.

Esta *resistência* é, na obra de Ana Vieira, já anunciada nos anos 1960, nas ausências de figuras recortadas em madeira e presentificadas no espaço; ou na utilização

recorrente de espelhos que reflectem quem vê (num modo próprio de opacidade), colocando o espectador no seu interior; no *Ambiente* de luto que rodeia a reprodução da Vénus, duplamente afastada de nós (dupla rede); no som que indicia uma presença que não se confirma com o olhar, numa Sala de Jantar ou numa *Antecâmara*; no jogo entre objectos e representação nos *Ambientes* e *Caixas*; nas *Janelas* que não «olham» para fora, mas que nos olham, e que deixam ver algo dentro, ocultando tanto; nas ausências moldadas de objectos, moldes do *abandonante*, que assim permanece *em menos*; nos *gessos* que são fragmentos ou ruínas de paredes de casas desaparecidas e desconhecidas; nos capotes suspensos e esvaziados que ainda são *Pronomes*; mas já fantasmas; nos painéis brancos que voltam a imagem fotográfica para a parede, escondendo-a, e que só por espelhos, parcialmente, veremos - recusando-se a uma relação fácil; na *Casa Desabitada*, ocupada por imagens fantasmáticas que se retiram e escusam à proximidade; nos bancos e cadeiras que se negam a ser úteis, pouco mais que memórias brancas suspensas, em desagregação; na escuridão da sala que exige uma lanterna para ver-ler as obras e encontrar as *Chaves*; na letra diminuta, ilegível, das frases que exigem uma lupa para *ver através*...

Estas obras apresentam-se no *modo de recusa*. Como acontece na planta da casa desenhada no chão (*Ocultação/Desocultação*), aberta e vazia, e onde nos é interdita a entrada. Podemos rodear, circular, e ler o que aquela que a deseja habitar quer fazer num futuro (e como tal, ainda uma inexistência). Mas não é nossa. E o que pode ser pior que um espaço aberto que nos é vedado? Uma falsa abertura, que se nega e perde na interdição. Recusa que é experimentada pelo corpo - porque é também o corpo que vê, e não apenas os olhos.

Em contraponto a essa abertura absoluta da planta de *Ocultação/Desocultação*, que é negação absoluta, encontramos as janelas e portas fechadas ou entreabertas: nesse (semi)fechamento um mundo abre-se. A indeterminação suspende e liberta. E, pelas frestas ou vidros, encontramos o inesperado²².

TERRITÓRIO

Uma característica importante da obra de Ana Vieira é a de traçar territórios. Delimitar. Mesmo quando se abre à viagem, é a mesa o território - *Mesa-paisagem* que transfigura a refeição em navegação pelo mundo, sem deixar de estar sentado numa sala. Ou ainda o território desenhado pelo sonho ou pela memória entre as redes-paredes dos *Ambientes*. Uma imposição ou consciência dos limites. Mas que se revelam instáveis, porque o que está dentro está aí *em falta*. E o que está fora é aspirado para o seu

interior. A prisão é negada, a segurança é posta em causa: as de-finições podem não o ser. Os pássaros escapam à gaiola, as sombras à janela sonham com o que está fora - ou olharão para dentro, para o interior? O território abre-se e ilimita-se.

Feitas à nossa imagem - ou seremos nós à imagem delas? - as obras também se abrem e fecham como os nossos corpos²³. Essa abertura surge evidente quando a artista intervém em imagens fotográficas, fazendo-as «sair» do suporte: partindo janelas de que se vêem os vidros; abrindo as portas com a violência de uma explosão incontida; rasgando e introduzindo objectos; ou *transparecendo* paredes. E o *Corredor*, permitindo a entrada e a participação, confirma, como excepção, o que antes apresentámos como regra: a interdição. Um espaço de vazio moldado, arquitectado, para atravessar. Um espaço iniciático. Uma passagem, uma saída, uma entrada. E a compreensão mais exacta da importância fundamental do corpo em toda a obra desta artista - só por ele vemos o mundo: e os espelhos que nos reflectem, os obstáculos que nos levanta, as interdições e a exigência de mobilidade e desvios, são permanentes reveladores do corpo que se compreende como corpo. E autoconsciência agudizada em contacto com os corpos que se ausentam.

As obras de Ana Vieira são *anacoréticas*²⁴. Não por se *retirarem* do contacto com outros, mas por parecerem estar em retirada de si mesmas. São dádivas no *modo de perda*. Em abandono, em retirada. Em exílio. Que não é Vazio ou Nada - com a sua absolutidade mística - antes o sentimento de que algo se perdeu.

POÉTICA DA PERDA: O TRABALHO DO NEGATIVO

O *trabalho do negativo*²⁵ é, em Ana Vieira, o contraponto necessário à ilusória transparência da obra. Ela nega-se em apagamento e desaparecimento que aparece: a negação está *em obra* na obra. É a *falta* como motor, que se revela numa *poética da perda*: a materialização da suspeição brechtiana «Aber etwas fehlt»²⁶.

Falta alguma coisa. Que se perdeu ou nunca chegou a existir? Memória-passado ou utopia-futuro? Em todo o caso, uma inquietação e mal-estar. Estranheza introduzida no mundo - porque ele é o que é, o que falta só nós o introduzimos: a encenação do vazio é o trabalho da artista. E o reconhecimento do nosso vazio é possível ao vê-lo espelhado no vazio da obra. A compreensão difícil da *co-ausência* que nos é imanente.

Diante da obra esvaziada, somos os co-ausentes: não é a co-presença que experimentamos, mas o que em nós é ausência também. Como o dramaturgo francês Valère Novarina escreveu: «somos carne em roda de um buraco, rodeando-o, e que o buraco não está à nossa frente (como um túmulo, por exemplo, onde seria preciso cair um dia para pôr um fim), mas em nós, mas dentro, e que não somos os que têm o nada como futuro - é essa a sorte dos animais - mas os que levam o seu nada no interior. Não aqueles a quem o nada está prometido (como um futuro que nos espera), mas aqueles para quem ele foi dado, desde já, como qualquer coisa que está no interior das nossas palavras. Aqui. De todos os animais somos os únicos que têm esse buraco para carregar.»²⁷ Transportamos o negativo e introduzimo-lo no mundo. Somos falha assumida. O homem é um «animal dotado de ausência»²⁸ Como o actor, actuamos na borda desse buraco que transportamos.

Há no pensamento dramático de Valère Novarina uma estratégia que encontramos também na obra de Ana Vieira: o desaparecimento no aparecer. Como escreveu o dramaturgo francês, num conselho aos actores: «Come, antes de entrar em cena, a carne do vazio! Nunca serás actor se não tiveres a destruição como guia. A tua primeiro. Nunca dançarás bem se não destruíres toda a tua dança ao dançar, ao mesmo tempo que danças. Porque? Porque tudo foi destruído ao mesmo tempo que foi criado e porque há

um movimento, ainda desconhecido pela física, que faz com que todas as coisas entrem ao mesmo tempo que desaparecem. O ser nasceu retirando-se de si próprio: é só por isso que aparece. O mundo foi criado e destruído no mesmo dia.»²⁹.

Se o actor fura o mundo com a palavra, a artista introdu-lo esculpindo-o. Mistura a ausência entre as coisas. Cria aberturas, que são também uma ferida no corpo da obra. A introdução de uma falha. Uma deiscência radical. Que é primeiro experimentada como barreira, como muro.

MURO VIVO

O muro é essencial à obra. Uma barragem contra a alienante realidade-quotidiano: cria um choque e suspende a realidade, o hábito que domestica e falseia vida. Friedrich Schiller utilizou a expressão *lebendige Mauer* - muro vivo - para caracterizar essa capacidade da obra - no caso, o teatro trágico grego. E Nietzsche retomou-a em *O Nascimento da Tragédia*: «Também sobre os primórdios da arte trágica tem Schiller razão: se o coro é um *muro vivo* erigido contra os assaltos da realidade é porque este coro - o coro de sátiros - representa a existência de modo mais verdadeiro, real e completo do que o faz o homem civilizado, na sua propensão a considerar-se a única realidade.»³⁰

O coro da tragédia, na sua estranheza, aparece como uma *muralha humana* de protecção, para que a tragédia decorra íntegra, em liberdade poética. Uma barricada na guerra contra o «naturalismo na arte», a «imitação servil da realidade». A obra é ficção. Construção. Uma mentira, dirá a realidade, mas aquela que permitirá aproximar-nos da vida nua. Esta *distanciação* que a obra de arte introduz entre nós e a realidade, essa cisão do real consigo mesmo, essa retirada, é o que permite a abertura de um sentido novo. De uma porta. E nesse movimento, a mediação, a barreira, transforma-se em passagem. Inesperadamente. É muro que oferece a chave e uma porta im-pre-*vista*³¹.

Sendo uma retirada, realiza-se no seio do mundo - não é fuga para um mundo à parte, mas fenda neste horizonte de possibilidades onde nos movemos³². Uma retirada que prepara o regresso³³. Transgressão e reconstituição.

O PROBLEMA DA HABITAÇÃO: ABRIGOS TEMPORÁRIOS

A obra retira-se do real para a ele regressar de modo mais poderoso. É, assim, uma retirada temporária. A obra é uma espécie de *abrigo temporário*, habitado no regime da provisoriedade. Nela não há morada permanente. E, desse modo, torna-nos nómadas. Inacabados. Incita à viagem - mesmo sentados à mesa da refeição. Insatisfeitos. Impõe sempre uma forma de destruição do já adquirido: e quantas vezes a destruição é necessária? Setenta vezes sete, parece dizer a obra de Ana Vieira. E Valère Novarina, seu irmão, escreve: «O homem é o único animal que pede periodicamente para ser destruído. É isso que ele é: um ídolo que quer sempre arrancar a própria cabeça. É por isso que a violência do homem ressalta sempre, reaparece, vem sempre brotar, primeiro como uma violência contra si próprio. O rosto humano quer desaparecer, fazer-se pó. O rosto humano pede periodicamente o pó.»³⁴

Também Ana Vieira arranca cabeças e torsos e fá-los desaparecer. Atira «obras primas» para o pó. A arte, à imagem do homem, exige a destruição recorrente dos ídolos habituais. Por tudo isso, a sua obra faz-nos balançar, em cima do muro, entre dois pólos, como os que Ruy Belo descreve em *O Problema da Habitação*: entre «a alegria é uma casa recém-construída»³⁵ e «a alegria é uma casa demolida»³⁶. E se «uma casa é a coisa mais séria da vida»³⁷, o poeta dedica esse livro a um nómada.

A ILHA SILÊNCIO

A obra de Ana Vieira vai dando passos em direcção ao branco, e parece querer desligar-nos a luz - e desliga. Um apagamento, uma des-aparição. Numa sabedoria partilhada com São João da Cruz, para quem as visões eram para os principiantes, aproxima-se da *privação das imagens*: porque as visões - e os discursos - só ocupam «a superfície do espírito»³⁸.

Se, como acreditava Jean-Jacques Rousseau, foi nas ilhas que a linguagem humana surgiu³⁹, é também nelas que se pode calar. Enrique Vila-Matas, quando questionado sobre a paisagem que corresponderia ao seu livro *Bartleby & Companhia* - esse livro de notas de rodapé sobre o silêncio a que alguns escritores, à imagem de Bartleby⁴⁰, se remetem; livro sobre a literatura da recusa e labirinto do Não - o escritor espanhol respondeu:

«Quanto à paisagem, diga-se que se é verdade que a todos os livros corresponde uma paisagem real o deste diário seria a que pode encontrar-se em Ponta Delgada, nas ilhas dos Açores.

Por causa da luz azul e das azáleas que separam os campos uns dos outros, os Açores são azuis. A lonjura é sem dúvida o feitiço de Ponta Delgada, esse estranho lugar onde, um dia, descobri num livro de Raul Brandão, em As ilhas desconhecidas, a paisagem onde irão parar, quando chegar a sua hora, as últimas palavras; descobri a paisagem azul que acolherá o último escritor e a última palavra do mundo, a que morrerá intimamente nele: "Aqui acabam as palavras, aqui acaba o mundo que conheço..."»⁴¹.

A obra é uma intrusa. Levanta muros, abre portas, e revela-se o inimigo no interior das muralhas: aquele que coloca em causa a segurança de todas as inexpugnáveis Tróias. Um inimigo que secretamente ansiamos: ela traz o silêncio de um mundo que se abre novo, aterrador e magnífico. Escutai. A obra tem o im-pre-visível poder de nos tornar o primeiro homem.

Catálogo Ana Vieira: Muros de Abrigo / Shelter Walls; Ponta Delgada [Açores], Museu Carlos Machado, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 25-36 (org. Paulo Pires do Vale)

RODAPÉS

1 História narrada pela própria artista neste catálogo.

2 Cfr. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press, 1973. Trad. portuguesa de Miguel Tamen, *A Angústia da Influência*, Lisboa, Cotovia, 1991, p. 39. E Bloom cita Kierkegaard: «Aquele que está disposto a trabalhar, dá à luz o seu próprio Pai». Neste sentido, mais do que filha do seu tempo, a obra de arte é mãe de uma época (Schiller), dos nossos sentimentos (Kandinsky), e da própria vida - essa

plagiadora (Wilde).

3 Expressão usada por Harold Bloom para descrever o poder criador/destruidor de Shakespeare em relação aos escritores que o precederam. *Ibidem*, p. 23.

4 Ainda que elas sejam sempre autobiográficas: manifestações de indivíduos particulares e historicamente situados - e só dessa profunda singularidade pode resultar o poder tendencialmente universal da obra.

5 Conceito utilizado por Freud na célebre análise «*A partir da história de uma neurose infantil*», mais conhecida como «O homem dos lobos», cfr. Sigmund Freud, *Cinq Psychanalyses*, Paris, PUF, 2008; pp. 498ss. E este é o relato de uma história em que a janela tem um papel determinante - e que importa salientar no contexto de uma exposição de Ana Vieira. No sonho que este paciente relata a Freud, e que começou quando teria entre os 3 e os 5 anos, ele vê-se numa noite de Inverno, deitado na cama, e, de repente, a janela abre-se por si, e diante da janela vê uma árvore onde seis ou sete lobos brancos estão sentados nos ramos. A angústia de ser devorado pelos lobos fazia-o gritar e acordava sobressaltado. O paciente comentou: «a única acção no sonho é a da janela que se abre {...}» E acrescentou uma interpretação «isso deve significar que os olhos se abriram subitamente. Pois eu durmo e acordo e vejo alguma coisa: a árvore com os lobos.» (p. 525). E Freud acrescenta: foi-lhe dado a ver qualquer coisa, «o facto de olhar com atenção, que no sonho é imputado aos lobos, é deslocado sobre si. Num ponto decisivo uma inversão teve lugar» (p.525). Esta inversão é fundamental: os lugares do observador e do observado mudam, permuta-se o que olha e o olhado. A janela são os olhos. Este sonho não é a «cena primitiva», mas a sua activação e forma de chegar a essa experiência originária marcante - que aqui não nos interessa desenvolver. Quando Maurice Blanchot retoma a expressão de Freud em (*Une scene primitive?*), acrescenta-lhe o «uma» e os parêntesis, e posteriormente o ponto de interrogação - para não cair na hermenêutica redutora freudiana. «Freud procura o acontecimento que ligue-explique tudo, em Blanchot seria mais o ponto inaugural da obra de arte e torná-lo interminável» (Kevin Hart, *The Dark Gaze*, Chicago/Londres, The Chicago University Press, 2004, p. 64). No texto de Blanchot, um rapaz também olha pela janela para o jardim e afirma: «nada é o que é» - e chora de alegria.

6 «A arte é sempre uma espécie de passagem para o mundo interior, joga com o exterior e com o interior, é sempre uma membrana, e passagem, acima de tudo», entrevista à RTP-Açores, 2009.

7 «Só as casas explicam que exista uma palavra como intimidade

Sem casas não haveria ruas

as ruas onde passamos pelos outros

mas passamos principalmente por nós»

Ruy Belo, *Todos os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim,

2000, p. 212.

8 Diferentemente dos *objectos a menos* de Pistoletto.

Cfr. Michelangelo Pistoletto, *A minus artist*, Firenze, Hopeful Monster, 1988.

9 O que equivaleria à *vergonha profunda* analisada por Giorgio Agamben em *Quel che resta di Auschwitz*, 1998; trad. francesa *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Ed. Payot Rivages, 2003, p. 114.

10 Fl 2, 6-7: «Ele tinha a condição divina,/ e não considerou o ser igual a Deus/ como algo a que se apegar ciosamente/ Mas esvaziou-se a Si mesmo, / e assumiu a condição de servo,/ tomando a semelhança humana.» Esvaziamento (*Kénosis*) ou aniquilamento A seguir, Paulo utiliza a palavra *humilhação*.

11 Paráfrase, em que reescrevo a expressão que Marcel Gauchet usa para definir o cristianismo: «La religion de la sortie de la religion» in Marcel Gauchet *Le*

désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion, Paris, Galimard, 1985, pp. 197ss. Deixamos para um ensaio futuro a articulação e desenvolvimento deste tema. A Encarnação destrona a experiência de um Deus afastado, no seu pedestal, intocável, no exílio torna-o próximo, deus-connosco, já não separado (como o antigo sagrado), mas em relação.

12 Cfr a colectânea de textos críticos sobre a obra de Ana Vieira, no final deste catálogo.

13 Thomas Mann, *A Montanha Mágica*, trad, de Gilda Encarnação, Lisboa, Dom Quixote, 2009, p. 250. (itálico nosso). Uma análise profunda desta passagem encontra-se no capítulo «Limiar do livro» de Tomás Maia, *Assombra. Ensaio sobre a Origem da Imagem*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, pp 157ss.

14 *Ibidem*, p.250.

15 Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*. Paris, Seuil, 2003, p. 17.

16 Neste sentido, toda a obra de Alberto Caeiro é um esforço (fracassada, como de bom herói trágico?) para alcançar este ver (sem estar a pensar). E para isso é preciso desaprender e arrancar a tinta com que lhe pintaram os sentidos (Alberto Caeiro, *Poemas*, Lisboa, Ed. Ática, 1997, p.50. pp. 68-69).

17 Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*, p.9.

18 A «tela invisível onde se dispõem as visibilidades».

Ibidem, p. 9.

19 *Ibidem*, p. 18. *Esta partilha do olhar* podemos encontrá-la, enigmaticamente, na obra de Velázquez, *Las meninas*, e que Ana Vieira tanto admira: e está lá a janela ausente por onde a luz entra; o espelho na parede do fundo do ateliê, que ninguém representado na tela vê, e que reflecte o que está fora de campo, e estaria no lugar onde nós estamos - o rei Filipe IV de Espanha, e III de Portugal, e a rainha Mariana de Áustria; a porta ao lado do espelho, que abre para um corredor iluminado, ponto de fuga e saída; do lado esquerdo, o reverso da tela que nos é recusada e não podemos ver, e atrás dela o pintor que se pinta com pincel na mão, que estica o pescoço a querer fitar-nos para nos pintar; os olhares desencontrados dos retratados; as obras de outros mestres, seus antecessores, na parede do ateliê do artista - o olhar da tradição; e o espectador, que se toma o centro da acção: ver e ser-visto. Uma rede que não deixa ninguém de fora onde o visível e o invisível se cruzam. E nele é precisamente uma *falha* que se revela, um «vazio essencial» na representação, a «desaparição necessária daquilo que a funda», de um objecto central que não está lá, mas estando como invisível, ou olhado, ou reflectido: nós, os monarcas, o poder? Na obra de Ana Vieira é também *isso que falta* o que lhe interessa e anuncia: falta alguma coisa.

Cfr. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 19-31.

20 Nas suas aulas de Estética, Hegel cita uma passagem de Goethe, em que este descreve como olha o interior da casa do seu sapateiro através do olhar do pintor Von Ostade, de quem tinha vista nesse dia algumas obras no Museu. *Olhar sob influência*: cfr Hegel, *Estética*. Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p. 472.

21 Cf. Alain Bonfand, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie. La tristesse du roi*, Paris, PUF, 1995, p. 14ss.

22 Se as janelas na pintura renascentista são aberturas para fora, para a paisagem, as de Ana fazem-nos olhar para dentro - das imagens e de nós: e como escreveu Baudelaire: «Aquele que olha de fora através de uma janela aberta não vê nunca tantas coisas como aquele que olha uma janela fechada. Não haverá objecto mais profundo, mais misteriosa, mais fecunda, mais tenebrosa, mais fascinante que uma janela iluminada por uma vela» (Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, poème XXXV).

23 George Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p.30. A abertura da imagem é uma metáfora da interioridade

espiritual, mas aqui a «imagem aberta» não é apenas uma metáfora.

24 Do grego *anakhôrein*: (retirar-se).

25 A expressão «Arbeit des Negativen» surge em G.W.F. Hegel, *Werke 3. Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt, Suhrkamp, 1986, p. 24, trad. francesa, *Phénoménologie de l'esprit*, Trad. de J. Hyppolite, Paris, Aubier, 1995, p. 18. O trabalho do negativo é a expressão que resume, no pensamento hegeliano, a essencial presença activa do negativo na estrutura do mundo e no desenrolar da vida do espírito. A negatividade é para Hegel a força motriz da manifestação paciente da Verdade na História. Mediação necessária.

26 «Mas algo falta», falta alguma coisa, afirmação do personagem Jimmy Mahoney na ópera com libreto de Bertolt Brecht e música de Kurt Weill, *Aufstieg and Fall der Stadt Mahagonny*.

27 Valère Novarina, *Para Louis de Funès in Artistas Unidos, Revista*, nº19, Julho 2007, p.48. Sobre este autor ler Rodrigo Silva, «Técnicas de (des)habit(u)ação – uma abertura» in *Cadernos Ista, nº21 - Em questão*, Lisboa, Ed. Instituto S. Tomás de Aquino, 2009, pp. 45-59.

28 Valère Novarina, *Para Louis de Funès*, p. 45.

29 *Ibidem*, p. 47. «ser actor não é gostar de aparecer, é gostar muito de desaparecer» (*Ibidem*, p. 45).

30 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, Band 1, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari Deutscher Taschenbuch Verlag. München/Berlin/New York: Walter de Gruyter - 1999, p. 54 trad. port. Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores, p. 78 (itálico nosso).

31 Há imagens que parecem familiares e que depois se revelam inacessíveis; e também aquelas que se experimentam como «um obstáculo inultrapassável, uma opacidade sem fundo» e, subitamente, des-velam-se diante de nós, abrem-se e aspiram-nos para dentro de si (cf. G. Didi-Huberman, *L'image ouverte*. p.25).

32 «A esfera da poesia não está fora do mundo, nem é fantasia irreal de um cérebro de poeta; a poesia quer ser justamente o contrário, a expressão sem reboço da verdade, e, para isso, terá fatalmente de despir as falsas vestes da pretensa realidade do homem civilizado (culto)» (Nietzsche, *Sämtliche Werke...*, p. 54. trad. port. Nietzsche, *A origem da Tragédia*, p. 78).

33 Na *Décima das Cartas sobre educação estética*, Schiller afirma que «quem não se atreve a abandonar a realidade, não chegará nunca a conquistar a verdade» (F. Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*), ed. bilingue, Barcelona, Antropos, 1990, p. 193). E este abandono, este exílio, é possível pela mediação da obra de arte: ela permite um confronto entre o conceito mascarado pela cultura de realidade, e o que a vida é na sua verdade nua. Teoria que ecoará, noutros conceitos, na interpretação que Paul Ricoeur faz da *distanciação* como essencial: «quanto mais ampla for a retirada, mais vivo é o retorno ao real». A obra é então a (des)construção que permitiria reconduzir, segundo Nietzsche, o reencontro com o dionisíaco, porque «a vida, no fundo das coisas, a despeito da variabilidade das aparências, permanece imperturbavelmente poderosa e cheia de alegria.» (Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, p. 75). Por ela dá-se a abolição dos abismo entre os homens - abismos políticos, sociais, civilizacionais... Assim o muro vivo é uma forma de separação que conduz a uma união: uma cegueira imediata a que se sobrepõe uma visibilidade clara. Mas esta não seria possível sem a primeira recusa.

34 Novarina, pp. 46-47.

35 Ruy Belo, *Todos os Poemas I*, p. 137.

36 *Ibidem*, p. 145.

37 *Ibidem*, p. 137.

38 Sobre este tema, ler o confronto entre a euforia da imagem em Santo Inácio de Loiola

e o apagamento das imagens exigido por São João da Cruz in R. Barthes, *Sade, Fourier, Loiola*, Lisboa, Ed.70, 1997, pp. 53-77.

39 Jean-Jacques Rousseau, *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*, Lisboa, Didáctica Editora, 1999, p.63.

40 Cf. Herman Melville, *Bartleby*, trad. Gil de Carvalho. Lisboa, Assírio & Alvim, 1988. E também Bartleby tem a sua *janela*: e no final da sua recusa, não fazia mais nada se não estar de pé à frente dessa janela que abria para uma parede cega.

41 Enrique Vila-Matas, *Bartleby & Companhia*, trad. José Agostinho Baptista, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 181.
