

Maria Filomena Molder, 1998

A MULHER ESCONDIDA

«Alguém sonha que está num cruzamento de ruas na cidade de Viena por alturas do princípio do século. Para atravessar, é preciso seguir as indicações de uns rapazinhos – vestidos com uma farda que faz lembrar as associações de estudantes ou as escolas militares da época –, que desenham com um cordão os ângulos prescritos, onde nos devemos colocar, para deixar passar os automóveis. Um deles dirige-se-lhe em alemão. Esse alguém tem algumas luzes da língua e percebe que todas as outras escolas já fecharam, só a dele ainda se mantém aberta. Na escola ele aprende francês e fala-lhe da diferença entre o *passé simples* e o *imparfait* (que em alemão não se distinguem formalmente). Esse alguém, que não poderia dizer em consciência que estava a sonhar, mas que sabia que esse tempo desse rapaz tinha há muito tempo passado, esse alguém, que se achava em 1998 e tinha andado no liceu muitos anos depois daquele rapaz, tentou dizer-lhe que no tempo dela também se aprendia muito bem o francês, só que era incapaz de lhe dizer que o tempo dela era muito posterior ao tempo dele, que ela era, contra as aparências, dezenas de anos mais nova do que ele.

Este sonho parece uma alegoria dos paradoxos do conhecimento histórico, mas qualquer conhecimento, de facto, sofre deste desmando paradoxal, inquinado por todas as formas de passado que alimentam e pelo cortejo das suas constantes deslocções. A relação com a nossa própria infância acaba por ter exactamente aquela forma de cena dramática, um teatro onírico em que alguém tenta dizer a alguém a diferença entre passou-se e passava-se, entre foi e era, e entre um e outro existe o sono, existe aquela duração das histórias de encantar, em que o rapaz ou a rapariga adormecem para crescer, para permitirem que, livre de ser social, e para sempre livre de se poder compreender, a metamorfose se dê.

Oficiantes do próprio sacrifício são os artistas, que se diz estarem próximos da infância (ou porque alguém se lembra de o dizer ou porque é sempre assim), no sentido em que isso, que não é sociável ou compreensível, ficou retido em inúmeras expressões latentes, no sentido em que essas transformações, inacabadas, guardam e soltam os vestígios dos elementos primitivos, rastros à espera do bom caçador.

As peças de Ana Vieira são, em parte pelo menos ou, para sermos mais precisos, no seu fundo, espécies teatrais deste sono, carregadas como jugo da irrevocabilidade da metamorfose que se deu: deixar de ser criança, e libertas dos constrangimentos, que na vida adulta são o lote de dor habituada: «se eu soubesse o que sei hoje...».

É por isso que a relação de um artista com a infância nunca poderá ser a de voltar a ela, porque voltar seria, é sempre, um movimento de entorse e de impotência, por mais maravilhas que prometa. Não se trata, então, de reconstituir a infância, mas de ser intermediário da sua imaginação, não se trata de voltar a ser criança mas de conseguir decifrar os vestígios do sono, os seus desejos de não acordar ainda, ainda, tendo já acordado.

Como Clarice Lispector¹ sabe tão bem, crianças a pintar e artistas que pintam como crianças não se poderão nunca encontrar, quer dizer, a criança ainda não passou pela metamorfose do sono e a inocência do pintor é maravilhosamente desonesta. É junto a esta porta que vive Ana Vieira, só que lá dentro ela nunca pernitoitou: o delírio de se converter no móvel ou no cortinado, na bola de sabão, próprio do jogo teatral de espreitar e de esconder-se, próprio da natureza alegórica, toda-envolvente, da mente infantil e dos seus segredos: qualquer coisa pode ser outra coisa, não conheceu as núcias da pintura e da escultura, e é pela sua recusa que Ana Vieira engendrou as suas

invenções.

Digamos assim: para o artista, a infância deve ser um halo que rodeia a sua própria vida, o seu próprio corpo, uma temperatura febril que altera a cor que as coisas têm durante aquele sono de crescimento e que persiste e se demora expressivamente em certos momentos, que se condenariam a si próprios se não fossem obrigados a converter-se em hábito, uma espécie de segredo que obedece à prescrição de se tornar visível.

Em Ana Vieira, esse segredo tem a forma de um jogo de identidade disperso, dividido e comunicado como auto-retratos sem rosto retratado; quase-paisagens, ambientes, objectos sem título, composições de cenários intocáveis, divertimentos. Contado à minha maneira: saltar de telhado em telhado, de montanha em montanha, lambar as dunas da gravura a cores de um deserto, subir e descer pela ombreira da porta, tudo acções de resistência, combates contra as propriedades da matéria que nos cabem em sorte; o peso e os seus sequazes, impenetrabilidade, inércia e por aí adiante. Esta resistência é uma forma de resistência à vida, que só não é letal, porque se passa do reino dos desejos e das suas puras visões, qualquer coisa do género da pomba kantiana, que imaginava sem qualquer perigo, poder voar melhor se o ar não lhe prendesse as asas.

Em 1978, Ana Vieira abriu no chão da Galeria Quadrum o plano interno de uma casa: já não paredes a fingir, desapareceu a rede através da qual se viam todas as cenas. As provisões desta casa, marcando cantos e partidas, foram escritas também no chão com letras maiúsculas:

AQUI QUERO RESPIRAR
AQUI GOSTAVA DE PLANTAR
AQUI QUERO COLHER
AQUI QUERO VER ENTRAR
AQUI QUERO EXECUTAR
AQUI GOSTAVA DE TER
AQUI SABEREI DESCOBRIR
AQUI GOSTARIA DE OLHAR
AQUI GOSTARIA DE REFLECTIR
AQUI QUERO SAIR
AQUI QUERO... AQUI...

Estamos claramente numa fase de convalescença, em que a uma experiência de perda se reúne uma espécie de cerimónia de iniciação (desocultação chama-lhe a artista), que, embora não permita a constituição de nenhuma comunidade, previne contra o caos, encoraja a continuação da vida e renova o seu segredo: os jogos infantis de rua conhecem quer o procedimento quer os efeitos.

1978 é um ano de transição, tal como o ano anterior foi de consumação: *Le Déjeuner sur l'Herbe 77* celebrou com todos os matadores a maestria das projecções e o seu distanciamento irónico, objectivando, pela primeira vez e última vez, a recusa, e a leveza que há nela, do ofício da pintura, ao colocar, entre as vitualhas nas quais habitualmente ninguém tocará, uma paleta e uns pincéis, tudo a recolher depois na cestinha da merenda, quando se desligarem os projectores. E no entanto, muitos anos depois, Ana Vieira virá realmente a pintar nocturnos que fingem ser papel de parede. Desacerto aparente que se falará ainda.

Um conjunto de *objectos*, móveis tapados: secretária, mesa, várias cadeiras, uma *chaise-longue*, uma gaiola, coisas já habituais agora ocultas, acompanhava como um cortejo fúnebre sorridente, aquele plano de precipitação de novos desígnios, das

expectativas; gostaria de fazer isto, saberei fazer aquilo, e do que ainda nem sequer é uma expectativa ou é apenas o seu anúncio puramente formal: *aqui quero...* Ou ainda menos: *aqui...* antes do primeiro abandono à desistência ou antes disso, na escolha voluptuosa de saborear o que não se quer (não saber o que se quer e ter volúpia com isso ou o querer que se deixa por fazer, intacto e vazio). Que essa suspensão seja antecipada é o que se chama um convite ao devaneio. O *Corredor* de 1982 há-de ser a sua metamorfose natural.

Não só a gaiola mas também a *chaise-longue* e todos os restantes objectos tapados, apontam para um sentir-se presa e para uma simultânea aceitação e recusa disso. Inversamente, *aqui quero...* e sobretudo *aqui...* apontam para o estilhaçamento dessas cadeias, e embora não se conheçam os movimentos dos estilhaços, conhecemos a sua figura final: *Corredor*.

Tampam-se os móveis quando há mudanças, com as obras, por ocasião das grandes viagens. Ocultação é também aqui proteger do pó, do muito pó. Com efeito *Ocultação/Desocultação* não só estabelece uma dialéctica entre o que foi escondido e as decisões expressas (mesmo que não tenham conteúdo), como a faz deslizar para cada um dos seus elementos. Quer dizer, aquela dialéctica age por inteiro tanto naquilo que foi escondido, como naquilo a que foi posto a descoberto. Em todo o caso, trata-se do primeiro apagamento da memória, do recheio da casa que se abandonou.

Daí a importância suplementar de 1978, pois os objectos e o plano a descoberto fazem coexistir duas tendências, em *paralítico* como se diz no cinema, uma em forma de requiem, a outra de profecia por preencher: as anteriores janelas, molduras, caixas, para o interior das quais tinha sido conduzido o exterior, abriram-se. Agora podemos entrar na caixa, a caixa está planificada sob o comando de tanta coisa que se quer e gostaria e sabe, mas é a indeterminação pura que vai ganhar: *aqui...*

As obras de Ana Vieira não são abundantes, Ana Vieira não tem pressa, e as séries não têm prevalência, quer dizer, existindo transformação, deslocação, alteração dos movimentos ou mesmo inversão, não existe ruptura. Não nos admiremos, por conseguinte, por tantos anos de recusa da pintura, de substituição, de deslocação, não invalidarem o falso papel de parede de *Diário de Cinco Dias* (1991), pois são telas à espera de uma desmaterialização, que não chegou, aliás, a ocorrer: o projecto para a Praça do Município de Lisboa, rejeitado pela sociedade Lisboa 94. Na velha querela neptunianos e vulcanianos², estou em crer que Ana Vieira estaria do lado dos primeiros: lentas erosões, demoradas sedimentações, lento desabar, lento cair.

Mas também não nos deixemos enganar com tanta lentidão, pois as cicatrizes das decisões foram quase mas não integralmente apagadas. Exemplifique-se com a passagem já referida, das *caixas ao corredor* observamos o género de movimento que inverte as posições relativas de todos os fios, como no jogo do galo, isto é, subitamente, num só lance, os que estavam para dentro ficam para fora e os que estavam para fora voltam-se para dentro, de cada vez formando uma simetria. E, neste caso, o momento intermediário foi mesmo concedido e assinalado não só em *Ocultação/Desocultação*, como nas *Mesas-Paisagem* de 1973, que conservam, como em certas metamorfoses naturais, os vestígios da forma anterior.

Corredor é a caixa que se abriu e onde nós podemos entrar e voltar a sair, mas lá não há nada para fazer, nem destinado a fazer, o corredor já não pertence à categoria dos objectos: Ana Vieira caminha para a supressão de qualquer gesto representativo que alguém possa dizer que é dela.

É, por isso, e apesar disso, que é impossível destacar, por obediência à sua constância e à sua expressividade, aquelas duas tendências, que se chamam uma há outra, ora agindo por sobreposição, ora exaltando-se reciprocamente. Passemos ao

seu desenvolvimento. Uma tem a ver com a produção de objectos (umas vezes assim chamados, outras vezes “sem título”, outras ainda “ambiente”), em que a janela, em todas as suas linhagens: moldura, espelho, casa das bonecas, palco de marionetas, é a matriz, e em que a circunscrição dos limites é simultânea a uma constante perturbação dos contornos, de modo que o fingimento é acentuado em quase-divertimento (as paredes de rede, as sobreposições de transparências e seu confronto com os volumes, o plano que se desloca como um cortinado saído fora da moldura), mas não se pode brincar, não se pede participação. A caixa construída mostra visões e ironias, a ilusão da janela com todas as suas variações esvoaçantes, mostra um reinado contemplativo dos reposteiros, cortinas e cortinados, cujo *acmé* é o diaporama *Janelas* de 1978, o ano-charneira, em que a curiosidade, e todas as operações infantis que estão na sua origem, alcançam a plena satisfação.

Ao multiplicar os ingredientes que estão dentro da caixa, ao aumentar a sua escala, ao retirar à caixa as suas fingidas paredes (como nas *mesas-paisagem*) a pouco e pouco faz-se explodir a oposição entre dentro e fora, até se poder entrar na caixa, finalmente abandonada a si própria e convertida em caminho. Por assim dizer, Ana Vieira está a desistir dos objectos, mesmo os gessos, expostos em *Diário de Cinco Dias*, não pertencem realmente à família dos objectos, estão mais perto de ser esculturas, recolhendo em si todo o papel desempenhado pelos anteriores cenários, são memórias deles, ruínas. Finalmente, Ana Vieira parece ter desistido dos objectos: *O Ensaio para Uma Paisagem* é disso a prova mais concludente.

A outra tendência exprime-se na diminuição progressiva, até quase a eliminar, do grau de intervenção. Este movimento de discrição crescente (que tem nalgumas das fotografias alteradas as suas pedras de toque mais subtis) intensifica paradoxalmente os seus efeitos, ampliando aquilo que dá o título a várias das obras dos anos 70: o ambiente. Veja-se já nos anos 90 o projecto, igualmente não realizado, da inundação do Terreiro do Paço pela água das imagens, e a *Constelação Peixes* em que o imenso nocturno é iluminado, deixando intacta a sua noite. Neste último caso, é preciso lembrá-lo, a natureza figurativa e auto-figurativa – a constelação e o seu signo – dessa acção propriamente cósmica, acrescenta uma espécie de *vibrato* ao parentesco próximo com todos os projectos de *land-art*. Neste contexto como noutros, Ana Vieira utilizou e deslocou várias tendências da arte desde os anos 70, fazendo-as atravessar pelas suas intenções, tão discretas como indeléveis, o que descontrola qualquer influência.

Examine-se isto melhor, lembrando coisas que já se disse e introduzindo alguma coisa que ficou por dizer. Em Ana Vieira não se encontra propriamente um programa, mas a sua actividade artística desenvolve-se, obedecendo a uma recusa de pintar, que é também uma renúncia, no sentido em que, como muitos outros artistas do nosso século, ela vê como um destino o não poder dar continuidade a uma tradição. Essa recusa não é um caso encerrado, justamente porque é dela que procede o impulso criativo, enquanto o revelador de todas as experiências que pertencem aos desejos primeiros: ser arrancado à gravidade, desfazer a impenetrabilidade, duplicar. Aquelas experiências são prometidas durante o sono de que se falou, em que se passa, neste caso, da criança à rapariga. Em nenhum momento das invenções de Ana Vieira isto deve ser esquecido, quer dizer, não é só a recusa da pintura, em todas as suas metamorfoses e graus, que atravessa o que ela faz, é essa recusa exprimindo-se inseparavelmente da consciência crítica de ser mulher. Inseparabilidade que não afecta um entendimento constantante de que a vida e a arte não se devem misturar, e de que a vida é incomensurável.

Continuando: é por isso que não há sinais de agressão, se obriga ninguém àquilo a que só a vida pode obrigar. A exigência de distanciamento que impedia que se entrasse nas caixas ou se mexesse nos objectos, ou que, estando a entrada permitida, impediu

que se alterasse o que quer que fosse, procede da mesma fonte. O gesto crítico em Ana Vieira nunca excede aquele limite, mesmo no caso mais saliente, excepcional até, da *Santa Paz Doméstica Domesticada* (1977), em que a mulher deixou de estar escondida. Mais tarde, em *Estendal, Texturas, Ciclo e Percurso* (1982), os aspectos psicológicos e sociológicos desta intervenção vão ser diluídos, restituindo os prazeres aos trabalhos de casa, retomando de novo um dos motivos das suas invenções: a caixa cheia de segredos.

Invisíveis (porque a obra não será mostrada) os paralelepípedos do *Ensaio para Uma Paisagem* (1997) irrecuperáveis (porque só por reprodução técnica temos acesso a eles) os archotes da *Constelação Peixes* (1995), esperam uma última palavra. Em ambos, as dúplices relações entre as tendências acima mencionadas atingem o seu clímax, sob o aspecto sob o aspecto da transformação dos objectos que querem logo significar alguma coisa em objectos que estão a libertar-se da corveia da significação. Antes destas obras, observávamos em todas as outras, mais ou menos intensamente, um vai-e-vem imparável entre a representação e a crítica à representação, sob a forma de fingimentos, de jogos teatrais, que se sobrepunham à própria representação, a incorporavam, e tudo recomeçava de novo e de nova maneira. Podemos identificar esse vai-e-vem como o movimento, segregado pela obra, em que a artista cai sobre si própria e desata a subverter as perguntas do género: o que é a arte? o que é a pintura? ainda é possível a pintura? o que é ver?, etc.

Agora, nos anos mais recentes, os objectos já nem sequer são alusivos, estão ainda aquém da alusão, constituem o grau imediatamente a seguir ao grau zero do símbolo. Eles já nem intervêm como actores.

Ana Vieira recuou até uma zona mais profunda, que ainda não é o sono da criança que cresce, que ainda está para ser vivida, mas que é desejo de reconciliação com isso tudo. O teatro da vida foi absorvido pelo ar, parado ou em movimento, pela terra e pelo fogo, pela água nascente, pelos ruídos da noite, pela luz e o silêncio. Os paralelepípedos e os archotes são emissários da natureza e do destino, limiares para detrás dos quais não é permitido passar.»

Catálogo Ana Vieira, Porto, Fundação de Serralves, 1998, pp. 21-27

Maria Filomena Molder, *Matérias Sensíveis*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, pp. 197-203

Catálogo Ana Vieira: *Muros de Abrigo / Shelter Walls*; Ponta Delgada [Açores], Museu Carlos Machado, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 211-213 (org. Paulo Pires do Vale)

RODAPÉS

1 «[...] a arte não é pureza, é purificação, a arte não é liberdade, é libertação [...] talvez seja por isso que as exposições de desenhos de crianças, por mais belas, não são propriamente exposições de arte. E é por isso que se as crianças pintam como Picasso, talvez seja mais justo louvar Picasso que as crianças. A criança é inocente, Picasso tornou-se inocente». («O Artista Perfeito», in *A Descoberta do Mundo*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984, p. 348).

2 Querela que se desenvolveu no século XVIII sobre a origem das transformações geológicas, na qual tomou parte Goethe, que a retrata ironicamente no *Segundo Fausto*.