

Ricardo Nicolau, 2004

ISSO DE QUE ESTOU EXCLUÍDO

«O personagem que dá nome ao mais famoso livro de Adolfo Bioy Casares, *A Invenção de Morel*, acreditava ter encontrado um “quadro científico dos meios de remediar ausência”: uma máquina que reproduzia de forma intermitente e repetitiva (em “atroz eterno retorno”) as acções de quem por ela fora gravado, colocando em marcha uma série de figuras “como que circulando noutra mundo, fortuitamente abandonado pelo nosso”. Existirá melhor definição dos fantasmas; ou antes, existirá melhor definição das imagens?

Esta máquina aproxima-se em muitos pontos, é evidente, do cinema, mas também do teatro. Como o primeiro regime de imagens – intimamente ligado a extremos de fixação e de movimento –, implica uma confusão entre gravação, memória, e uma permanente reactualização; como o teatro, vive de uma insistência na repetição (as cenas acontecem de novo, frases voltam a ser ditas).

A diferença em relação ao cinema, pelo menos como o conhecemos, é que a máquina de Morel não se limitava a produzir imagens – isto como é convenção encará-las –, mas pretendia alcançar uma fidelidade que não fosse traída pelos sentidos do tacto e do olfacto. Aquela invenção animava uma espécie altamente sofisticada de hologramas, resistente ao toque, passível de cheirar¹. No fundo, indicava um caminho que o cinema pareceu em tempos querer seguir (com as imagens a três dimensões, filmes odoríferos), mas entretanto preteriu face a outras convenções de realismo; indicava aquilo que João Mário Grilo já definiu como seu “modelo perdido e irrealizável².”

Algumas das questões levantadas pelo último projecto da artista Ana Vieira ligam-se precisamente à aparência de vida das imagens gravadas, e aos vários protocolos que as animam. Que contrato estabelecer com o espectador para que, como em *A Invenção de Morel*, ele acredite, ainda que por pouco tempo, estar perante comparências, objectos físicos? Mais importante, como tornar a revelação do mecanismo, o assumir do artifício, uma revelação sobre a natureza das imagens?

A verdade é que neste trabalho, *Casa Desabitada*, Ana Vieira consegue imprimir uma sensação muito aguda de presença física – ainda que desmentida quase imediatamente. Não utiliza aparelhos complexos, não apresenta hiper-hologramas morelianos, mas consegue através de mecanismos pouco sofisticados (já veremos como) fazer-nos crer que entrámos numa casa fisicamente ocupada, habitada. Mais, que estamos de alguma forma a invadir privacidades, a espiar muito conscientemente. A artista realizou finalmente o plano antigo de tratar a casa como mais do que um tema, ou pretexto: há cinco anos, quando da sua exposição antológica em Serralves, já afirmava “Em duas divisões, {ir} tentar aquilo que desde o início {lhe} apeteceu, que foi tratar a casa como objecto e objectivo, ou seja, como corpo emotivo de evocações”³. Resultado natural, para quem criou “ambientes”, se debruçou sobre os biombo, definiu plantas, construiu corredores; para quem, desde os anos 60, tem vindo a apostar numa relação de transfusão entre interior e exterior, entre luz e sombra, e na dilatação da percepção posta em marcha pela deslocação do espectador no espaço físico da exposição. Note-se ainda que Ana Vieira não optou por tentar transformar um museu, ou uma galeria, numa casa – torná-los espaços privados. O andar aqui ocupado esteve realmente habitado, e tem marcas visíveis – importantes para este projecto – dessa ocupação.

Entra-se nesta casa directamente para uma sala, onde encontramos um sofá, um tapete, um candeeiro, nada demasiado novo. Ouvimos imediatamente sons, alguns

perfeitamente reconhecíveis, como o correr da água numa divisão (casa de banho?), uma discussão noutra quarto, uma voz anódina, maquinal, que pede para abandonarmos a casa. A armadilha está montada: temos de ver e ouvir tudo. Mais tarde, apercebemo-nos que as figuras que espiamos representam a mesma cena ad infinitum. Como Morel, a artista consegue aqui animar uma série de espectros: ao percorrer este piso, com marcas de ocupação mais ou menos recente (pintura a desmaiar, papel de parede meio arrancado), ouvimos vozes no interior de algumas divisões (fechadas), conseguimos espreitar para outras (de portas entreabertas, apenas) e entrever, através de vários espelhos, personagens que as parecem habitar. Quem permanecer algum tempo na casa percebe que vozes, ruídos, gestos se vão repetindo de tempos a tempos, sempre ao mesmo ritmo, maquinalmente. Logo, as pessoas que espreitamos, e os diálogos que ouvimos, terão sido gravados. Como notava David Hume no seu Tratado da Natureza Humana, “A repetição não muda nada no objecto que se repete, mas muda qualquer coisa no espírito que a contempla”.

Aquilo que tentamos observar pela fresta da porta corresponde, portanto, a uma imagem, o que estabelece desde logo uma tensão entre presença e ausência (ou aparência de vida) – gravada pelo muito importante detalhe de só conseguirmos ver através daqueles espelhos. É que se há mecanismos oculares que sabemos usar, eles são os espelhos. De certa forma, dominamos na perfeição os seus protocolos – e a experiência adquirida ensinou-nos que eles não mentem, não interpretam os objectos: “Se o espelho ‘nomeia’ {...}, ele nomeia apenas um objecto concreto, e nomeia sempre e só o objecto que tem à frente. Por outras palavras, seja a imagem especular o que for, ela é determinada, nas suas origens e na sua substância física, por um objecto, a que chamaremos o referente da imagem”⁴. O que implica o objecto reflectido ter de existir, ali, naquele instante preciso – a imagem não se poder produzir na sua ausência, a relação entre objecto e imagem ser a relação entre duas presenças, sem qualquer mediação.

Em Casa Desabitada são os espelhos que nos permitem ver cenas que, aparentemente, se passam em directo, mas fora do nosso raio de visão. É através deles que espreitando pela porta da cozinha vemos umas mãos a preparar uma refeição, vemos noutra divisão uma mesa a ser posta para muitos convidados, alguém num quarto a experimentar diversas roupas, noutra quarto um par a dançar. De um ponto de vista técnico, tratam-se de imagens projectadas numa parede, que são reflectidas pelos espelhos. Este método exige rigor, medição de ângulos, conhecimento do aparato catóptrico; mas para o visitante, os espelhos representam, antes de tudo, um acto de fé: se vemos através de um espelho, é porque aqueles objectos, aquelas pessoas, estão fisicamente presentes. Porque é assim que os espelhos funcionam, porque tivemos toda a vida para os aprender a usar. Daí que seja ainda mais desconcertante perceber como o espelho pode sublinhar uma ausência, mais do que apontar para uma comparência em lugar determinado – ter de admitir que aqueles habitantes compenetrados, que nos ignoram (nunca os nossos olhares se cruzam), não podiam de facto aperceber-se da nossa intrusão. E continuaremos a ser voyeurs, frente a imagens, e na mais completa impossibilidade de sermos apanhados por quem espreitamos?

Aqui, torna-se óbvio, nunca poderemos ser vistos por quem espiamos. Mas não deixamos de estar permanentemente em exposição face aos outros visitantes, que nos apanham a enfiar cabeça e ombros nas frestas das portas, a tentar mirar pelas fechaduras das salas completamente fechadas. Como em determinadas divisões nos surpreendemos a nós próprios, de repente reflectidos num espelho, que nos devolve ao invés de patrocinar mais uma incursão em ângulo morto. E tudo isto para quê?

O que se vislumbra é pouco, fragmentário, decepcionante – de certa forma, material forense. É que ver, o acto de ver (Look, aqui escrito a néon), deve contar sempre com o seu avesso, com tudo o que se esconde.

Se Casa Desabitada fala de intrusão, nos promove a intrusos permanentemente convidados a sair (de tempos a tempos ouve-se a tal voz de aeroporto a exigir que nos vamos), é porque Ana Vieira decide tratar, acima de tudo, de tudo o que as imagens não mostram. No fundo, impõe-nos como voyeurs para sublinhar a inutilidade de querer observar sempre mais. Explico melhor. Enquanto espectadores, estamos habituados (demasiado) a procurar ver, a querer ver tudo. Estamos habituados a olhar para as obras como um acto de percepção de evidências. Mas os espelhos, que nos deviam ajudar nesta tarefa, não são aqui meros auxiliares da curiosidade, próteses que nos permitem espreitar mesmo por trás de um ângulo: antes de tudo, eles colocam em causa uma noção que liga determinados regimes de imagens (se não todos) ao exercício de um direito de ver. Como em determinado cinema – dos Straub, por exemplo, ou de Antonioni –, Ana Vieira parcela corpos, apresenta ângulos insólitos, grandes planos, foca (faz espelhar) zonas vazias, estéreis. Apresenta-nos constantemente a decepção (pequena perversão) do “fora de campo”. Contra uma certa ditadura da visibilidade, a artista descola a obra do que se mostra: não vive Casa Desabitada antes do que se esconde, do que se omite?

Os convidados para os quais é posta a mesa não chegam a ser vistos; na prova de vestidos não há uma eleição, apenas um desfile ininterrupto; o par que dança nunca se vê na totalidade (vemo-lo a ele, ou a ela, ou fragmentos dos dois); o cozinheiro não apresenta verdadeiros pratos; a acesa discussão instala uma tensão que não se resolve, que não tem um desfecho. Toda a casa é percorrida por uma espécie de tensão transnarrativa, sublinhada pela eternidade rotativa a que imagens e sons estão sujeitos. A discussão, ou a cena, que tentamos ouvir com as orelhas bem encostadas a uma porta fechada (e que não se abre) é paradigmática deste género de tensão: é que esta briga verbal não foge à regra, e, como todas as discussões, não tem um verdadeiro sentido, ou aponta para o esclarecimento de uma verdade, ou sequer para um qualquer desfecho e só se desenrola tendo em vista o “pequeno” triunfo de ficar com a última palavra.

Sem verdadeira narração, com uma multitude de situações em suspenso, é permitido (pedido) ao espectador que vagueie pela casa, e que invente o seu lugar, os seus caminhos. O que não equivale a algum tipo de arbitrariedade na montagem da instalação. Muito pelo contrário: o espaço é, antes de mais, definido por imagens e sons, sendo solicitados essencialmente os pontos de vista e os pontos de escuta. Isto equivale a dizer que, contra a dóxa da estrita visibilidade, terá sido necessário controlar de forma bastante precisa o nível do som e o local dos altifalantes (experimentando a qualidade de reverberação das paredes). A deslocação do espectador, fomentada, resulta de um apurado e rigoroso trabalho de disposição de elementos sonoros e visuais, a que Ana Vieira parece dar uma importância exactamente igual.

A duração da visita não tem de ser, obviamente, igual à soma do tempo das imagens captadas, mais o tempo dos diversos sons gravados: esta experiência assemelha-se quase a uma espécie de cinema para habitar, o que equivale a pensar de forma cartográfica as imagens que podemos ou não seguir – no fundo os sítios que decidimos ocupar, os caminhos a inventar, os fragmentos de narrativa a montar.

Não pretendo com isto afirmar que Ana Vieira se dedica aqui a repensar o cinema, ou a desconstruir as suas unidades de significado – o seu trabalho não se resume a este, ou a qualquer outro, tipo de programas. Não pretendo sequer filiar esta sua experiência numa espécie de actualização do que se convencionou chamar, nas décadas de 60 e 70, de Expanded Cinema, e que nos últimos tempos tem servido para reflectir sobre as

actuais instalações vídeo. É claro que temos aqui várias projecções, um visitante que é suposto deslocar-se (de contrário, pura e simplesmente não perceberá a peça), uma alteração da relação física do espectador com a imagem, uma clara aposta na experiência polisensorial; mas, se pensarmos bem, a singularidade desta *Casa Desabitada* resulta exactamente da divergência absoluta em relação às principais exigências do cinema expandido, e de algumas recentes instalações vídeo: a absoluta visibilidade do projector e do processo de projecção. uma sua implicação quase escultórica (o écran objecto). Aqui, pelo contrário, escondem-se os projectores, e prescinde-se de écrans. A ideia é fazer esquecer que estamos perante cenas anteriormente captadas, mas, muito importante, sem conseguir fazê-lo todo o tempo; é fazer com que – uma vez passada a convicção de assistirmos a presenças, e em directo –, descubramos rapidamente uma espécie de impreciso ponto de corrupção, uma ruga no protocolo. Quando o espelho já não consegue assegurar de forma absoluta a presença.

Aquele ponto não é mais do que o instante em que as olhamos, às pessoas, ali (à nossa frente?), como imagens. Quando o que entrevejo das portas não deixa lugar para mim, me exclui – Barthes afirmava que a imagem é isso de que estou excluído; quando o mundo está cheio sem mim. A primeira vez que o narrador do livro de Bioy Casares (fugitivo exilado na ilha onde Morel utiliza os seus aparelhos de captação) tenta interagir com uma pessoa, intui uma ausência nas figuras que espiava. A mulher que observava há dias, e com a qual tenta finalmente falar (expondo-se ao risco de ser apanhado), parece, contra, todas as evidências, nem sequer o notar, nem sequer o ouvir: “Não foi como se não me tivesse ouvido, como se não me tivesse visto, foi como se os ouvidos dela não servissem para ouvir, como se os seus olhos não servissem para ver”. Exactamente como na *Casa Desabitada* de Ana Vieira, onde, discos a postos, “as máquinas projectarão, eternamente, a nova semana.»

Catálogo *Casa Desabitada*. Ana Vieira, Lisboa, Artistas Unidos, 2004

Catálogo *Ana Vieira: Muros de Abrigo / Shelter Walls; Ponta Delgada [Açores], Museu Carlos Machado, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 216-218 (org. Paulo Pires do Vale)*

RODAPÉS

1 Eis como Morel descreve a sua invenção: «Pus-me a procurar ondas e vibrações inalcançadas, a conceber instrumentos para as captar e transmitir. Obtive, com relativa facilidade, as sensações olfactivas; as térmicas e as tácteis propriamente ditas exigiram toda a minha perseverança./ Tive, além do mais, que aperfeiçoar os meios existentes. Os melhores resultados honravam os fabricantes de discos para fonógrafo. Desde há muito que era possível afirmar que já não receávamos a morte no que se refere à voz. As imagens haviam sido arquivadas muito deficientemente pela fotografia e pelo cinematógrafo. Dirigi esta parte do meu trabalho para a retenção

das imagens que se formam nos espelhos./ Uma pessoa ou um animal ou uma coisa, é, diante dos meus aparelhos, como a estação que emite o concerto que vocês ouvem na rádio. Se abrirem o receptor de ondas olfactivas, sentirão o perfume dos jasmims que se encontram no peito de Madeleine, sem a verem. Abrindo o sector das ondas tácteis, poderão acariciar-lhe a cabeleira, suave e invisível, aprendendo como cegos a conhecer as coisas com as mãos. Mas se abrirem o jogo completo dos receptores, aparece Madeleine, inteira, reproduzida, idêntica; não devem esquecer que se tratam de imagens extra/das dos espelhos, com os sons, a resistência ao tacto, o sabor, os cheiros, a temperatura, perfeitamente sincronizados. Nenhuma testemunha admitiria tratar-se de imagens». Cf. Bioy Casares, Adolfo; *A Invenção de Morel*, Lisboa, Edições Antígona, 1984. pp. 96-97.

2 Cf. João Mário Grilo, *As imagens de Morel*, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 4, Dezembro de 1986, pp. 77-80.

3 João Pinharanda, "Ana Vieira. O teatro da pintura", in *Arte Ibérica*, n.º 20, Dezembro-Janeiro de 1999, p. 13.

4 Umberto Eco, *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*, Lisboa, Difel, 1989, p. 24.
