

**Margarida Medeiros, 2001**  
**OS SONS QUE NÃO SÃO AUDÍVEIS****«O espaço, as figuras**

Escrever sobre a mais recente obra de Ana Vieira, é um desafio que implica responsabilidades. Após uma retrospectiva em Serralves (1998), será interessante compreender os pontos de identidade e de transformação que agora se vislumbram em *Sem Título, 2001*, patente na galeria Franco.Steggink, em Lagoa nos Açores.

Logo numa primeira tentativa de abordagem do seu universo se tornam evidentes certos aspectos que foram sendo referidos pela crítica desde os anos setenta: o labor sobre o espaço, a subversão da fixidez dos lugares (da artista e dos seus receptores), a contestação do tempo e da morte a este associada<sup>1</sup>. Para começar temos pois o desejo de abrir o (um) espaço, talvez o desejo de voar, pairando acima das geometrias existentes.

Mas quando falamos dessa “poética do espaço”, de subversão das suas fronteiras geométricas e temporais, de que estamos a falar? O que significa “trabalhar sobre o espaço”? Ainda pouco, se considerarmos a tensão explosiva que existe na obra da artista – e que desta forma ficará talvez “branqueada” pela sua subsumpção a abstracções, mesmo que totalmente apropriadas a certos parâmetros de leitura. Essa tensão reside na capacidade de fazer eclodir, no interior do trabalho formal de figuração, certos fantasmas relacionados com o corpo e a identidade, de querer fazer passar uma visão do seu querer, da sua vontade face a essa identidade, mas para o qual precisa de reencontrar uma linguagem. É impossível não detectar, subjacente a toda a temática convocada, um sentimento de incomodidade física, tópica, que é transmitido insistentemente ao espectador e que quase poderíamos sintetizar com a ideia de claustrofobia.

Foi a partir de um conjunto de figuras simbólicas associadas culturalmente ao universo feminino, que essa visão do seu querer como pessoa, existente, se começou a construir: os rostos-silhueta de mulher, a casa, os objectos domésticos, as flores, as rotinas a-históricas, os alimentos, os gestos com um excessivo significado. Não se trata de um trabalho feminista. A linguagem de Ana Vieira não veicula uma estratégia ideológica nesse campo; trata-se sim de uma afirmação identitária que parte da casa e dos seus objectos/espacos como metáforas do corpo ou como suas extensões simbólicas. Por isso faz sentido falar de uma temática do espaço nesta obra, mas não num sentido estritamente arquitectónico. Se a história da arquitectura ao longo dos séculos pode (é uma mera hipótese especulativa) ser lida como a história do discurso fantasmático dos homens sobre o corpo da mulher, a partir dos anos sessenta, época durante a qual se inicia a criação de Ana Vieira, as obras das artistas mulheres recorrem frequentemente a metáforas espaciais (casa, roupas, objectos onde colocar o corpo, como camas e cadeiras) para enunciar uma crise identitária e devolver, a essa história de certezas, uma imagem de incerteza sobre a sua identidade psíquica e corporal.

É neste sentido, mais de pesquisa emocional do que da racionalidade invocável, que me parece importante compreender o que podem significar as construções e as figuras de Ana Vieira. Ainda antes (1967-68) do recurso à casa como metáfora de um corpo em crise, Ana Vieira constrói uma série de figuras que se formam pelos contornos, em que por vezes o perfil se associa a uma perspectiva frontal, mas sem que nunca haja identificação concreta. São rostos vazios, figuras ocas ou duplas, sinais de uma identidade assombrada pela dissolução ou pulverização.

Neste sentido, as figuras, como as instalações que tematizam a casa, não se referem a uma guerra dos sexos, mas a uma necessidade de redefinição do sentido dos objectos e da linguagem que os nomeia, isto é, do próprio sujeito<sup>2</sup>. Por essa razão, uma

---

instalação que Ana Vieira realizou em 1978<sup>3</sup>, consistia apenas num traçado geométrico, no chão, onde diversas frases conjugadas no futuro ou no condicional se inscreviam nas diferentes divisórias: “aqui saberei descobrir”, “aqui gostaria de ter”. Nesta obra, que Filomena Molder refere sugestivamente como “experiência de perda”, ou “trabalho de convalescença”, inicia-se o radical frente-a-frente consigo mesma, como se tratasse de um ponto de paragem/passagem obrigatório para uma aceitação (mínima) do jogo do simbólico.

Por que razão o ponto partida incide frequentemente sobre esses objectos-símbolos, do espaço “doméstico/domesticado”<sup>4</sup>, é uma questão interessante, e sobre a qual recai, provavelmente, a necessidade de uma fronteira entre a arte feminista e a arte produzida por uma mulher.

À referida arquitectura assente nos fantasmas e idealizações seculares sobre o corpo feminino, as últimas décadas do século XX respondem com uma desidealização sistemática, com uma interrogação sobre os limites do ser nem sempre especificamente feminina, mas incontornavelmente dependente da identidade sexual, não do “género”. Exemplos dessa desidealização são Ana Mendieta, Francesca Woodman, Jo Spence, Cindy Sherman, Lourdes Castro, Fran Cotell. Igualmente se desenha aqui uma agressividade latente que reivindica o corpo como suporte identitário, mas, também, e paradoxalmente, como conteúdo do caos decorrente da auto-imagem desidealizada.

### **transparências**

Uma das recorrências obsidianas na obra de Ana Vieira, e que foi já tangencialmente referida, é o uso de transparências têxteis, que servem para construir casas, salas, divisórias reais, mas quase impalpáveis/invisíveis. Estas estruturas frágeis, de uma grande leveza, servem para contrariar a oposição entre exterior e interior – da casa, das salas, num primeiro nível. Mas esta contradição, ou contrariedade, parece remeter para uma outra mais importante, que se estabelece no próprio ser, entre pele e corpo, o eu e o outro, a aparência e a realidade. Neste sentido, os trabalhos que desenvolve desde os anos 60/70 desenham o tubear intencional do corpo que circula, labirinticamente, para cá e para lá dessas linhas ou fronteiras. Por isso, mais do que a necessidade de construir um novo edifício material, ideologicamente sustentável, a obra de Ana Vieira fala de necessidade táctil, de uma pulsão para a dissolução/fusão entre si mesma no mundo. Estamos no território de retorno à dimensão pré-verbal, agonística, ditada pelo uso dos contornos, das sombras materializadas, das transparências, que constituem como que uma nova pele com a qual se experimentam novas sensações. Mas também sobre a qual se constrói uma individualidade mutante ou desejosa de mutação constante.

É após este trajecto, feito de uma arquitectura assente em ideias de abertura e fechamento, de controlo voluntário de entradas e saídas, que se pode entender esta obra como essencialmente votada à afirmação da instabilidade como estigma profundo do ser humano; como se fosse impossível aceitar a ideia da unidade e definição do sujeito face a uma consciência, progressivamente mais intensa, da sua vontade de dissolução mortífera. Neste sentido, a questão da tactilidade parece importante na obra de Ana Vieira, pois é o ponto específico por onde se insinua esse fantasma destrutivo e autodestrutivo, e é ele que dá energia e coesão à sua obra; tactilidade fusionante, pré-verbal, colocando o sujeito, como refere F. Molder, no grau “logo a seguir ao grau zero do símbolo”. Não nos admiramos, portanto, pela sua preferência pela instalação...

---

### **dramaturgias**

A instalação *Sem Título, 2001* concentra e expande o dispositivo criador de Ana Vieira. Dez cabides, suspensos do tecto, suportam, cada um, uma veste negra, concebida em feltro grosso de lã. São vestes compridas, diferentes entre si, de homem ou de mulher, incluindo um capote açoreano, talvez a “figura” mais dramática. Ficam suspensas a cerca de 10cm do chão, espalhados pela sala da galeria, sem corpos que os encham. Estão cheios, mas apenas com a sua armação, isto é, de nada. No seu interior oco está instalada uma superfície espelhada, em folha de flandres, que as vestes, semi-abertas, permitem vislumbrar. O visitante, ao circular por entre estes objectos, vai ser assim surpreendido pela sua própria figura espelhada nesse interior.

Corpos sem rosto, sem olhos. Dramaturgia da morte inscrita quer na justaposição dos seres, quer na fusionalidade que decorre da absorção do espectador pelas figuras. E há também um som, que consiste numa gravação de vozes que, alternadamente, repetem os pronomes pessoais: “eu, nós, tu, ele...”. A instalação combina pronomes pessoais e corpos sem corpo que pairam no espaço, em estado de caos social: não dialogam entre si, estão juntos mas não comunicam, são uma massa mas não um grupo orgânico. Relembram-nos algumas figuras da obra inicial de Ana Vieira: as mulheres-sombra, as figuras recortadas. Mas agora estas figuras estão mais despojadas. Deixaram para trás o desejo de fusão tátil com o mundo, o seu lado quase etéreo e ao mesmo tempo ardente, agonístico. No meio de vestes de homem e de mulher encontra-se um híbrido, o capote açoreano que baralha as fronteiras entre os sexos. À nossa volta encontram-se as figuras que encenam o encontro do sujeito com a morte, face a face, sem luta, sem agonismo. A sequência monocórdica da voz que envolve estas figuras reitera essa separação, através da emissão das vozes: nós, vós, eu, tu sucedem-se, não se cruzam, não se misturam... As vestes basculam à passagem do visitante, recriando um universo de pessoas-fantasma, seres enrolados em si mesmos, esvaziados, espectros. No entanto, os corpos cegos devolvem ao visitante a sua imagem, absorvem o outro fundindo-se com ele, num esforço de solução de todas as contradições.

O corpo adquiriu aqui o estatuto de imagem, como uma fotografia que prolonga o ser para além da sua ausência abissal: não existe aqui a aura da presença viva do rosto, a fazer esquecer essa ausência. No capote açoreano encontramos também uma referência ao *voyeur*, já que se trata de uma figura cujo hipotético olhar se esconde no capuz, impedindo qualquer identificação. É esse o peso e o trabalho da imagem. E isso é-nos também reforçado precisamente com o espelhamento do espectador, que ao contactar com estes seres perde, de imediato, a sua diferenciação básica, a sua identidade.

Aqui constatamos o peso da imagem no nosso presente: abolir a interacção, colocar o ser numa exterioridade definitiva, numa não-relação, pela fusão absoluta e anestesiante. Esse ensimesmamento do ser contemporâneo, encerrado em imagens e em manipulações virtuais<sup>5</sup> é a consequência inexorável da identidade pós-romântica, cercada pela finitude e pelas contradições pulsionais. E é sobre esse mundo de convívio solitário, de sons que se pronunciam para o ar sem que ninguém os ouça, que se debate a arte possível no mundo contemporâneo. No trabalho de Ana Vieira, há entretanto uma especificidade que a distancia de outras estratégias mais narcísicas; não existe aqui fechamento em si mesma, mas sim projecção de uma vivência que a transcende a si mesma enquanto indivíduo e nos faz repousar numa espécie de aceitação tácita da dialéctica vida-morte. Esta instalação define essa aceitação tácita a partir de uma espécie de afrontação directa do “fantasma”, que é possível, assim, tratar sem medo.»

---

**Catálogo Ana Vieira. Pronomes, Lagoa [Açores], Francos Steggink, 2001**

**Catálogo Ana Vieira: Muros de Abrigo / Shelter Walls; Ponta Delgada [Açores], Museu Carlos Machado, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 214-215 (org. Paulo Pires do Vale)**

### RODAPÉS

- 1** Cf. Salette Tavares, «Ambiente objecto de Ana Vieira», in *Colóquio/Artes*, Abril de 1975, Filomena Molder, «A mulher escondida», in *Ana Vieira*, catálogo da Fundação de Serralves, Porto, 1998.
  - 2** Cf. *O Toucador*, 1973, *Figura com Chapéu*, 1973, entre outras obras.
  - 3** *Ocultação/Desocultação*, 1978.
  - 4** Alusão ao título de uma das suas obras, *Santa Paz Doméstica/Domesticada?*, 1981.
  - 5** Que cumprem a função de manter a ilusão, infantil, de onnipotência.
-