

Óscar Faria, 1998

A DESMONTAGEM DA ILUSÃO

Entrevista com Ana Vieira

«Nascida em 1940, em Coimbra, Ana Vieira é um dos nomes mais significativos da arte portuguesa das três últimas décadas. A desconstrução das relações entre o espectador e a obra é um dos temas preferidos de uma criadora que, no fim da década de 60, recusou a pintura como meio de expressão. Nesses anos, o trabalho de Michelangelo Pistoletto, uma encenação de Victor García observada em Paris e as “sombras” de Lourdes Castro confirmaram as intuições de uma artista para quem “a visão do corpo é muito mais global do que a visão retiniana”. Um percurso de emoções evocado numa conversa labiríntica.

Público : Formou-se em Pintura em 1964. Contudo, desde então, tem recusado quase sempre a utilização deste meio. Porquê?

Ana Vieira : Porque tinha a sensação de que não podia dizer nada através da pintura; ela não me satisfazia. O academismo da Escola de Belas Artes desinteressou-me, desgostou-me completamente. Embora goste muito de pintura, fui sentindo que não era o meu meio, não era a minha via.

P. : Como procurou superar essa situação de impasse?

A.V. : Saí. Portugal era culturalmente fechadíssimo. Nessa altura, o lugar de culto ainda era Paris. Não sei se nos finais de 60, mas com certeza no início de 70, fizemos várias viagens a Paris, onde aproveitávamos para ver o máximo de cinema – porque a maior parte dos filmes eram proibidos no nosso país – e de museus. Era um banho cultural intenso: não se podia estar lá mais do que uma semana; era caríssimo. Também aproveitava para ver teatro, peças com encenações completamente diferentes do que estava habituada. Tudo isto são factores que despertam – a cultura vivida. Não acredito que uma pessoa fique culta só através dos livros. Entretanto, para o atelier que partilhava com o Eduardo Nery, acabou por ir trabalhar o Luís Noronha da Costa, que vinha da arquitectura – uma formação sem os empecilhos da pintura – e começou a fazer arte experimental relativamente a conceitos escolares.

P. : Com quem fazia as viagens a Paris?

A.V. : Ia com o meu marido de então, Eduardo Nery. Podíamos encontrar um ou outro amigo, como a Helena Almeida e o Artur Rosa. Íamos aos mesmos sítios, o que dava uma troca de impressões muito viva. Nessa altura, setentas e tais, vimos algumas “performances”. Eu e a Helena ficámos entusiasmadíssimas.

P. : Quais os artistas que mais a marcaram nas idas à capital francesa?

A.V. : Muita gente. Vi uma “performance” fabulosa da Joan Jonas. Tanto eu como a Helena vibrámos imenso: eram coisas que nos excediam. Vimos, também, uma instalação muito importante do Andy Warhol: uma série de quadros do Mao-Tsé Tung, que variavam de tamanho conforme a dimensão dos compartimentos do edifício. Fiquei em êxtase. Era

qualquer coisa que saía de hábitos muito informados através de algumas revistas. O Eduardo tinha uma belíssima biblioteca.

P. : Que revistas consultava nessa época?

A.V. : Muito a *Domus*, que era uma revista de arquitectura que trazia imensa informação sobre arte. Foi através da *Domus* que comecei a perceber a obra de {Michelangelo} Pistoletto.

P. : Por que razão a obra deste artista italiano a marcou tanto?

A.V. : Talvez por ter captado – sou uma pessoa intuitiva ... – desde logo o processo. A própria desmontagem da relação entre o espectador e a obra interessou-me imenso; a contingência do acto de passagem. Ainda hoje estou apaixonada - gostava imenso, se tivesse dinheiro, de ter um espelho do Pistoletto. Esse lado de contingência fascinou-me imenso. O facto de me prender, tinha, com certeza, alguma razão de ser: fui descobrindo porquê.

P. : Quem realizou inicialmente a recepção crítica da sua obra?

A.V. : Duas pessoas. Uma, já falecida, foi Salette Tavares, que fez das melhores críticas escritas que tenho. A outra, José Luís Porfírio. Fernando Pernes e Rui Mário {Gonçalves}, também, mas menos. E José-Augusto França. As pessoas exteriores que me deram mais força – isto a nível de análise e de crítica – foram sobretudo Salette Tavares e José Luís Porfírio. E Ernesto de Sousa.

P. : Era difícil fazer passar as suas ideias?

A.V. : Não era muito difícil. É preciso ver que não estava a descobrir a pólvora. Estava contextualizado. Tudo isso ia acontecendo. Não posso dizer de forma idêntica: cada pessoa capta e assimila à sua maneira. Penso que é esse o processo universal das coisas: serem captadas por cada um; sofrerem transformações, readaptações, leituras.

P. : Falava há pouco do teatro em Paris...

A.V. : Vi uma encenação fabulosa do Victor García, que me marcou para o resto da vida, a peça era o *Tartufo* {de Molière}. Nela, captei a desmontagem da ilusão. Na encenação também impressionava o faz-de-conta: os actores vinham da plateia e, no palco, vestiam fatos transparentes que desciam do tecto.

P. : Muitos dos seus trabalhos podem mesmo ser analisados a partir da noção teatral de distanciamento, pois não permite que os espectadores entrem na obra; eles apenas a podem penetrar com o olhar...

A.V. : Possivelmente vem do teatro. O espectador não entra fisicamente, mas por identificação ou, ao contrário, por surpresa, porque é apanhado. Não acredito muito na participação física. Nunca acreditei. Ao mesmo tempo mantenho o princípio da própria pintura: no fundo, fiquei muito presa; contestando, mas presa... As pessoas observam mas não entram, podem percorrê-lo com o corpo, mas sempre exteriormente. Dizia muitas vezes que não acreditava que uma pessoa só pudesse ver... O mar só se conhece

quando se entra na água. A visão do corpo é muito mais global do que a visão retiniana.

P. : As “silhuetas esvaziadas”, de 1968, são dos primeiros trabalhos feitos por si. Começou a falar do corpo a partir da sua ausência...

A.V. : É uma reacção a qualquer forma de opacidade: fazer vir as coisas para o espaço. O facto de poderem ser percorridas ou alteradas – a contigência das passagens – aproxima-as de Pistoletto (não estava a pensar nisto quando as fiz): as peças serem tão disponíveis. Serem disponíveis à contingência... estarem abertas, rasgadas.

P. : Por esses anos, encontrava-se Lourdes Castro a realizar as suas “sombras”...

A.V. : Essa questão tocou-me imenso... possivelmente já a ausência de marca personalizada, da representação extremamente em aberto. Uma sombra deixa campo a qualquer interpretação. Ou ao imaginário de cada um: de quem será aquela sombra? Como seria a pessoa? Esbelta? Que corpo teria aquela sombra?

P. : O conceito de casa tem percorrido a sua obra até aos nossos dias. Nos primeiros trabalhos em torno deste tema sugere uma espécie de ambientes burgueses com um certo ar de passado, de memória...

A.V. : O elemento casa é importante durante muito tempo. Nem sempre sugiro a casa; sugiro compartimentos ou momentos da casa. Fala-se muito da casa, já estou catalogada. Fui buscar esse elemento como arquétipo: a casa é o grande elemento integrador do pensamento, das emoções – mas não sei se foi mais um recurso do que uma finalidade. A casa é, também, um elemento que me permitia a abordagem à evocação; possivelmente é mais por aí.

P. : A evocação é autobiográfica?

A.V. : Penso que o elemento casa é um dos mais universais. Se é ou não autobiográfico, não sei muito bem responder. Para mim, tinha essa carga evocativa. Não gosto muito da memória, acho muito directo. A evocação é um campo mais aberto do que a memória.

P. : Em *Santa Paz Doméstica, Domesticada* (1977) realiza uma crítica explícita à passividade feminina...

A.V. : E não só. De uma sociedade inteira, onde a mulher assume papéis que achava muito revoltantes na altura.

P. : O contexto social da época influenciou a realização desse “ambiente”?

A.V. : Sim. E vivências pessoais também. Ninguém fica imune ao que vive ou experimenta.

P. : Pode afirmar-se que o 25 de Abril influenciou o contexto artístico de então?

A.V. : Claro que sim. Por um lado, com o 25 de Abril houve simultaneamente um grande entusiasmo e uma grande ruptura. É como se tudo tivesse desabado e necessitasse ser reconstruído de novo: o que é muito bom. A grande vantagem de uma revolução é pôr tudo em causa. Nessa altura, a arte ficou muito abalada como função social. Tudo o

que diz respeito à cultura é muito frágil. Em Portugal, ela abala ao primeiro safanão. E nessa época isso aconteceu relativamente ao mercado. Percebo perfeitamente quando o mercado caiu e se recorre à utopia e quando está em alta, em que geralmente há utopia, mas em que as coisas são captadas muito à flor da pele e caem ao mais pequeno abanão.

{A revolução} abalou fundamentalmente o mercado, a relação dos artistas entre si. As pessoas fecharam-se e, a partir daí, os artistas tentaram fazer, cada um por si, o melhor que puderam. Havia muito oportunismo; depois acabou tudo por se fechar novamente em casa – a grande reacção contra um excesso de abertura em que muita coisa se descola e revela. Foi uma experiência.

P. : Quando fala em oportunismo refere-se ao período pós-revolucionário ou aos anos 80?

A.V. : Ao pós-revolução. Cada um queria ser revolucionário à força através dos seus meios. Uns com estrutura, outros sem nenhuma.

P. : Em dois trabalhos cita directamente duas obras paradigmáticas da história da arte: a *Vénus de Milo* em *Ambiente (Vénus)*, de 1972, e *Le Déjeuner sur l'Herbe*, de Édouard Manet, em *Le Déjeuner sur l'Herbe 77*, de 1977. Por que razão faz referência a estas criações?

A.V. : No caso de Manet, lamento dizer, é muito imediatista: apeteceu-me realizar o acto implícito no quadro – um piquenique sobre a imagem e dar um toque final através da introdução de uma paleta e pincéis. Em relação à cópia da *Vénus de Milo*, uma referência fortíssima para toda a gente, coloco-a num altar – ali o plinto funciona dessa forma –, como objecto de culto. Claro que, uma vez mais, com ironia. Se se anda em torno da estátua, como faz qualquer pessoa, não se ocupa o lugar de êxtase do espaço de culto: vê-se e é-se visto.

P. : No labirinto desta conversa intui-se que, no fundo, estes trabalhos se afirmam contra a passividade do espectador...

A.V. : Sim... E formalmente, o que tentei, para além de trazer a pintura para o espaço, foi recusar o lugar ideal do espectador do Renascimento; deslocar o ponto de observação ideal para um espaço quase barroco: a pessoa circunda, vê e é vista. É multiplicar as visões do que habitualmente era mais ou menos estático.

P. : Projectos de *Ocultação/Desocultação* (1978) e *Corredor* (1982) são instalações em que procede à desmaterialização da ideia de casa. Na primeira obra desenha, com tijolos, a planta de um edifício, enquanto na segunda convida o visitante a atravessar um túnel...

A.V. : A planta da casa tem muitas frases escritas. Ela funciona mais do que nunca como um corpo; um corpo em construção. O corredor, que se penetra e se percorre, é, mais uma vez, um apelo ao corpo. Quando o fiz tinha um valor iniciático, agora funciona como uma prova. O facto de ele não ser todo da mesma altura implica uma experimentação com o corpo, com as emoções; um apelo a todos os sentidos.

P. : Um corredor de emoções...

A.V. : Sim, por exemplo.

P. : E, no caso de *Projectos de Ocultação/Desocultação*, uma casa de desejos...

A.V. : Uma casa de expectativas. E faltam outras coisas. Foi engraçado rever este trabalho. Acho severo esse campo de desejos. Faltam desejos. De qualquer maneira deixo hipóteses em aberto.

P. : Por que razão delimitou o espaço através de uma planta?

A.V. : Porque a casa é quase indissociável do corpo. Acho que a casa é habitada e habita-nos.

P. : Preparou alguma obra para a antologia de Serralves?

A.V. : Na antiga sala de jantar e num pequeno compartimento do primeiro andar vou realizar pequenas intervenções em que tento integrar elementos existentes na casa, como espelhos e um lavatório. Nestas intervenções, juntamente com a que realizei no Teatro Nacional S. João *A Dança*, faço uma síntese do jogo entre o *voyeur* e a imagem.

Na casa vou deixar as portas das salas entreabertas: é, portanto, um jogo muito *voyeurista*. Acho que as intervenções têm uma sequência que só pode ser lida a partir de Serralves. São níveis de *voyeurismo* e de relação espectador/objecto. Gostaria que fosse o fechar de um ciclo.»

Público, suplemento «Artes e Ócios», 04-12-1998, pp. 2-4

Catálogo Ana Vieira: Muros de Abrigo / Shelter Walls; Ponta Delgada [Açores], Museu Carlos Machado, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 201-202 (org. Paulo Pires do Vale)
