

A casa como
metáfora do
fechamento e da
abertura na obra
de Ana Vieira e
António Bolota

Luísa Soares de Oliveira

Em 1978, Georges Perec (1978) descrevia um prédio de habitação como um puzzle, nunca terminado, de espaços e habitantes. Num livro que o tornou célebre, o autor, que tinha até então exercido as profissões mais diversas (desde redator de palavras cruzadas até arquivista de casos clínicos para um departamento científico universitário), considerava as relações entre os habitantes de um prédio burguês de Paris como os movimentos das peças no jogo de xadrez. Neste jogo, os movimentos possíveis de cada peça são determinados pela sua própria natureza e pelo lugar que ocupam no tabuleiro. Pelo contrário, os percursos dos habitantes de determinado prédio são virtualmente infinitos. Contudo, sabemos que só é assim em teoria, e que o género, o sexo, a idade e a posição social determinam a possibilidade de cada um entrar, ou não, em determinada casa. Ou, de um modo muito mais direto, essa possibilidade pode não o ser, e a defesa de entrada numa casa provir, muito simplesmente, da vontade, da recusa, do virar as costas.

Os dois artistas que escolhemos para mostrar o modo como a arte contemporânea portuguesa se ocupa do tema da casa, António Bolota e Ana Vieira, são muito diferentes, mas exemplificam, a diversos títulos, as considerações que tecemos a propósito de *La Vie Mode d'Emploi*, o livro referido de Perec. Tudo parece separá-los: a geração (Bolota nasceu em 64, Vieira em 30), a formação (o primeiro é engenheiro de formação, com pós-graduações no ARCO em Lisboa, a segunda é formada em pintura pela ESBAL), o estilo e os interesses. Contudo, possuem em comum um entendimento particular desse espaço fechado, íntimo, pessoal, que tantas vezes conjuga a rigidez da construção com a capacidade de receber a projeção do eu dos seus habitantes, que é a casa. E porque condensam modos específicos de trabalhar este tema na contemporaneidade portuguesa, é importante olhar o seu trabalho e analisá-lo à luz destas premissas.

Consideremos em primeiro lugar a casa na obra de António Bolota. Este artista, depois de uma participação notada no Prémio EDP Novos Artistas em 2009,

realizou no ano seguinte uma exposição individual no Pavilhão Branco do Museu da Cidade, intitulada 'Projecto #13 – A Última Luz do Dia'. O edifício do Pavilhão Branco, situado nos jardins do Museu, contrasta pelas suas características modernistas com o aspeto clássico do antigo Palácio Sotto Mayor. Trata-se de uma estrutura em betão e vidro, de rés-do-chão e primeiro andar, que se abre sobre o jardim nas duas faces norte e leste. Qualquer exposição que decorra neste espaço terá obrigatoriamente que contar com a intromissão da vegetação luxuriante do jardim, com os reflexos da água na fonte neoclássica fronteira, com os gritos dos pavões que se chamam uns aos outros, e, mesmo, com o desenho rigoroso, geométrico e 'à francesa' de um segundo jardim que se avista ao longe. Ou seja, dito de outro modo, há sempre uma imbricação entre a arte contemporânea e o espaço da paisagem – mesmo quando ele é domesticado, como ele é sempre quando se trata de jardins – que o artista não pode ignorar quando desenha a sua exposição.

António Bolota, como sucede nos diversos projetos que já apresentou, convoca a sua formação de engenheiro para os concretizar. No caso presente, a peça era composta por dois elementos: um muro de cimento que, começando dentro do pavilhão, se prolongava pelo jardim; e um telhado de telhas pousado no chão da sala do primeiro andar, que aniquilava ideias feitas e lugares comuns sobre o lugar próprio da cobertura. Os dois elementos constitutivos da casa adquiriam nesta exposição funções contrárias àquelas que habitualmente seriam as suas: a delimitação pelas paredes, que separa o espaço público da rua do lugar privado e íntimo dos habitantes, anulava-se, tendo mesmo o artista cortado uma das vidraças do Pavilhão Branco para poder prolongar o muro para fora. Por outro lado, a proteção que o telhado tem por funções assegurar deixava de existir: este apresentava-se como peça de chão, quase uma escultura, ao passo que o muro em projeção não passava de uma linha, um desenho que se estendia do interior pelo jardim.

Escultura e desenho não geométrico: duas disciplinas artísticas que pouco possuem em comum com a funcionalidade que é condição essencial da arquitetura. Enquanto a primeira trata dos volumes e da sua ocupação do espaço, o segundo é liberdade da linha e estremecimento do eu do artista sobre o vazio do suporte. É verdade que este suporte, no caso presente, pouco tem de vazio, encontrando-se repleto de árvores, bancos, gralhinha, água, flores, pássaros, ruídos, cheiros, história. Mas é sobre esta base complexa que Bolota escolhe inscrever uma visão da casa que abdica também da sua função de acolher e delimitar para se transformar em jogo plástico – em jogo, em suma, entre o volume e o traço,

qualquer coisa que possui um lado muito primitivo, lembrando-nos um tempo mítico, a-histórico (porque as coisas não se passaram decerto assim) em que a casa foi simples ideia no espaço, traço infantil de sete segmentos de reta, sem habitantes, sem uso. Dito de outra forma, em que a casa foi pura ideia plástica, antes de prática forma concretizada.

Em Ana Vieira esta questão dos limites também se coloca, embora ela nunca seja central à sua obra. Recordemos, por exemplo, peças como os “Ambientes”, da década de 70, em que espaços quadrados eram delimitados na sala de exposições por finos tecidos translúcidos que deixavam entrever salas compostas. Uma mesa de casa de jantar, cadeiras, e mesmo num caso uma reprodução de uma Vénus de Milo sobre um plinto criavam lugares de espera, habitados apenas por ausências que supúnhamos temporárias. Em certos casos, esses véus recebiam silhuetas de móveis que cumpriam as funções que a pintura de silhuetas justamente adquiriu antes da invenção da fotografia: recordar o ente ausente pela sugestão do seu retrato.

O véu como limite não o é realmente, pois que deixa ver para além da sua presença. Algo de semelhante se passa com os “muros de abrigo” que a artista escolheu para tema da sua grande retrospectiva no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2011. Conta ela que em pequena, na ilha de São Miguel, costumava brincar nas vinhas que o pai possuía nos arredores de Ponta Delgada. Essas vinhas eram protegidas da humidade atlântica por muros de pedra solta ligados entre si por portas. Cada porta abria sobre a possibilidade da paisagem, sem que esta interferisse na construção do muro; e, acrescentava a artista, a última porta dava para o mar.

A casa, na obra de Ana Vieira, é assim recordação de uma presença, presença essa que conta inevitavelmente com a memória vivida e o corpo onde essa memória acontece. Exemplos são as ‘portas’ ou ‘biombos’ realizados na década de 60, todos eles sem título, onde são recortadas também silhuetas de corpos a realizar diferentes ações: uma mulher sentada, outra que anda, uma criança que levanta a perna, um homem que corre. Muitos anos depois, num “Corredor” de 1982, essa silhueta lembrada torna-se presença relacional: a peça é um corredor comprido em material frágil, de secção irregular, que os visitantes da exposição deviam percorrer para chegar ao fim da sala.

João Fernandes (1998) disse que “na obra de Ana Vieira a casa torna-se um lugar de passagem do olhar e da percepção sensorial.” Em nenhum outro lugar

esta afirmação é tão clara como na única obra sua que realmente convoca o modelo utilitário da casa. Trata-se de “Projecto Ocultação / Desocultação”, de 1978, apresentado pela primeira vez na Quadrum, em Lisboa, onde Vieira desenhava uma planta no chão da galeria muito semelhante aos desenhos de projeto de arquitetura. Contudo, neste caso, cada sala possuía uma inscrição que começava sempre com a palavra ‘aqui’: ‘aqui quero ver entrar’, ‘aqui gostaria de reflectir’, ‘aqui saberei descobrir’, ‘aqui gostaria de olhar’, por exemplo. Podemos afirmar que as passagens, codificadas pelos segmentos de circunferência habituais nesses projetos, permitiam neste caso não apenas a passagem de divisão para divisão, mas de um afeto, de um sentimento e de uma descoberta íntima para outra. O corpo, embora continuasse ausente, manifestava-se por uma presença implícita. Quase como uma lembrança ou, para usar outro tipo de linguagem, como um fantasma. E que é um fantasma senão uma presença ligada indissolivelmente a uma casa?

Esses fantasmas, essas presenças ausentes convocadas pela memória de quem faz, transmutam-se naquelas de quem vê. Em António Bolota e Ana Vieira a casa é sempre e também o lugar do espectador: ora excluindo-o da relação íntima com a obra e pedindo-lhe que apenas veja, no caso do primeiro, ora captando-o para a descoberta, a interação e a definição do significado daquilo que vê, no caso da segunda. Em ambos, contudo, e como sempre sucede no quotidiano de cada um, a casa é sempre a morada da identidade.

BIBLIOGRAFIA

- FERNANDES, J.** (1998) "Através de... Transparência e opacidade na obra de Ana Vieira" in *Ana Vieira*. Porto: Fundação de Serralves: 31.
- MOLDER, F.** (1998) "A mulher escondida" in *Ana Vieira*. Porto: Fundação de Serralves: 21-29.
- PEREC, G.** (1978) *La vie mode d'emploi*. Paris: Hachette.
- RODRIGUES, A.** (1998) "O céu da casa" in *Ana Vieira*. Porto: Fundação de Serralves: 15-21.