

A persistência do lugar

Texto da exposição Marca de água

Museu do Dinheiro, Lisboa, 2017

Leonor Nazaré

Paradoxal, quase provocadora, a transformação de um espaço que foi uma igreja em Museu do Dinheiro desafia a nossa habituação a todas as profanações; o mundo da finança, em vez de expulso, é chamado a habitá-lo. Duas hipóteses se colocam a cada artista que é chamado a inscrever trabalho no lugar: pensar a obra no encontro, mesmo que remoto, com o projeto e o conceito do Museu, ou pensá-la atravessada pela memória do que foi o edifício noutros momentos do passado. Carla Rebelo escolheu esta segunda possibilidade, que a desafiou profundamente. As duas obras inéditas que pensou para o local desenterram-lhe as memórias. A obra que ocupa o coro alto, e que expôs em 2016 no Palácio de Oeiras, refaz neste a relação que teve com aquele lugar; um chão de espelhos parcialmente pintados reflete o teto, trazendo-o em mergulho extensivo para a sua superfície, esmagando, nessa ilusão espacial, o eixo vertical que qualquer espaço arquitetónico oferece sempre e, por maioria de razão, uma igreja. Fragmentado, abundante, invadido por “sombras” (manchas pretas pintadas), o painel comenta a própria ideia de divisão e/ou multiplicação que o espelho contém, sugere um espaço móvel e “falso”, enaltecendo o desenho do lugar com o seu brilho e a sua gramática; sugere fluidez da luz, liquefação, abertura fácil, mentirosa e irrequieta à aparição da imagem.

Mas a verticalidade é chamada a exprimir toda a sua pujança na obra que Carla Rebelo instala no espaço que foi o do altar. Nele opera um modo arqueológico inusitado pelo qual as camadas (de memórias) surgem suspensas e elevadas no ar em vez de enterradas: a artista tece o desenho de três muralhas, revela duas plantas da igreja, desenha funções posteriores do edifício, recria a luz. As quatro camadas de informação que nos propõe, devolvendo ao lugar a referência às sucessivas experiências humanas que abrigou, relembram a igreja de antes e depois do terramoto, as muralhas da Cerca Moura, de D. Dinis e a Fernandina, as utilizações como parque de estacionamento e como cofre-forte, já no século XX. Ao mesmo tempo constroem um trompe l’oeil, apreensível de vários pontos de vista, homenageando a intensa relação que a igreja portuguesa estabeleceu com a estética barroca, e o próprio princípio barroco da encenação das dobras infinitas do espaço, do tempo, do sagrado, do humano, da luz, da percepção, do devaneio e do enigma.

A terceira peça surge ainda a partir de imagens da igreja, já dessacralizada e descarnada até à estrutura de madeira. A artista recupera delas o desenho de arcos romanos e em ogiva para construir uma porta, um pórtico, janela, arco, barco, barriga de baleia do qual/dos quais dá a ver o esqueleto, fundindo assim substância arquitetónica e sugestão orgânica, convite à travessia e intimidação, acolhimento e recolhimento, coleção e recolção, abrigo e passagem. O derrube da parede de fundo da estrutura franqueia a entrada, a parede cede, os tijolos espalham-se e deixam de ser muro compacto, o contorno torna-se sombra e já não matéria, avesso da luz ou consequência dela e portanto desmaterialização. A memória de uma deslocalização concebida mas não realizada levou a uma recreação: teria sido preciso esventrar, desfazer, deslocar, refazer, mas não chegou a acontecer. A obra pega no movimento que estava dentro dessa ideia e representa-o, torna-o presente de novo: com alguma emoção (movimento) e delicadeza, mas também com força e determinação; fazendo referência a uma realidade observada mas também com instauração de uma fantasia;

com a projeção da desordem dos tijolos espalhados mas também com a atenção dada aos algarismos que os numeraram, na previsão de uma reconstituição exata. A imagem no tempo é feita por estes indícios no espaço, pela materialidade da escultura tornada citação, comentário e concetualização da arquitetura e da História. A regressão temporal e a inquietação espacial que as três obras propõem faz-se com o levantamento das ossadas, com o esqueleto e a sombra, os enganos e sortilégios especulares, as sobreposições, a estratigrafia, as forças, os pontos de vista.

Nenhuma das três peças pode ser conhecida sem a mobilidade do observador, o seu empenho físico real, os seus passos perdidos. In situ: as obras endossam o lugar, integram-no ao integrar-se nele. Poinot (1) fala disso quando explica até que ponto o lugar pode ser campo e matéria da obra e esta ser recorte visual e semântico de um mundo ou espaço mental que cabe ao observador reconstituir. A regressão mnésica é também retorno à pele que cobriu estes ossos (e que a sombra evoca), que envolveu estas estruturas de coisas desaparecidas e desmoronadas por outros usos e ambições; é retorno ao volume contido nessas superfícies, nestes perímetros que o desenho recupera. A pele também tem as suas camadas e como se lê em Paul Valéry, é mesmo o que há de mais profundo (2). No diálogo em que o argumenta, a personagem lembra a formação do embrião humano a partir duma ectoderme que se fecha e dá origem a todo o organismo. O cérebro, a medula óssea, a capacidade de sentir e pensar derivam e dependem dessa pele e, por muito que se escave, é à pele que o homem chega na mais recôndita profundidade de si mesmo. Muitas esculturas, e certamente as da Carla Rebelo têm isto em comum com a arqueologia e a arquitetura: o interesse pelo esqueleto (os fios entretecidos, as estruturas erigidas, os desenhos e camadas sobrepostos, os cabos esticados) e a imaginação do seu preenchimento, até à pele - um perímetro desenhado, uma sombra projetada, uma miragem ou epifania num qualquer altar de uma antiga igreja, de uma antiga Lisboa, uma presença nova que designa a memória para transfigurá-la.

Dessa antiga Lisboa, importa dizer que o local perto deste, onde se encontra a sede do Banco de Portugal, foi uma zona de forte atividade comercial e financeira a partir do século XVI; que a Igreja de S. Julião veio somar-se às instalações do Banco nos anos de 1930 e teve, desde aí, diferentes utilizações, até às obras recentes, que a transformaram em Museu do Dinheiro. A História e as vicissitudes da Igreja (estatuto Patriarcal, antes do terramoto, reconstrução luxuosa pelo plano do Marquês de Pombal, no século XVIII, incêndio violento, nova reconstrução, escavações, incorporação de materiais antigos, descoberta das linhas de muralha) informaram e mobilizaram o trabalho da artista, que trouxe para as obras a “marca de água” (também associável à impressão do dinheiro em papel), a identificação indelével de cada momento.

E se a peça colocada no espaço do altar assume o título que é também o da exposição, Marca de Água, é no coro alto que O Sonho de Orfeu, exposto em 2016 no Palácio do Marquês de Pombal em Oeiras, mais nos remete, por um lado, para a sobreposição da planta medieval de Lisboa (o desenho a preto) ao plano da Baixa pombalina (a disposição dos retângulos espelhados) e, por outro lado, para aquela exposição, realizada sob o signo da água, a que a artista chamou Becoming Water. É o passado da cidade que é aqui recuperado mas é também a proximidade da água e a sua abundante presença em galerias subterrâneas, que aqui se insinua – a água que ouvimos, o ano passado, na instalação sonora realizada num corredor do palácio de Oeiras; cujo curso imaginá- mos na grande represa em madeira que ali expôs (roda e sulcos longilíneos);

a água do lago do Palácio sobre a qual teceu fios de algodão vermelhos (3); tessitura e narrativa infinitas (Penélope e Ulisses), resgate a partir das trevas (Orfeu e Eurídice) (4). A imagem de Orfeu foi a do teto do Palácio, numa das salas, espelhado pela peça de chão, que agora reflete outra arquitetura; mas o nome de Pombal (5) está colado à memória dos dois lugares, à assinatura da (re)construção e da monumentalidade.

O pórtico de madeira e os “tijolos” espalhados da terceira obra absorvem de novo os sinais do lugar: as janelas mais altas e a sua sombra projetada em ogiva; a ideia de construção. Numerados até 1800 para uma deslocalização que não se efetuiu, e uma vez apagados, todos os números, em operação prolongada de restauro, as pedras são aqui designadas por unidades de madeira que a artista numera a partir daí. A coincidência da data de inauguração da igreja neoclássica, em 1802, é apenas mais uma malha no cerco simbólico apertado da referenciação. O incêndio de 1816 voltará a reiniciar o ciclo da destruição e da reconstrução. O fogo e a água desafiam a persistência do lugar, com as suas “marcas”, a sua exigência de depuração. Com eles e sobre eles se escrevem os autos do que aconteceu, se gravam os livros (6) da memória: esculturas, espaço, números, tramas, sombras, espelhos, evocação.

1. Jean-Marc Poinot, “In Situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine”, in *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris : Centre Georges Pompidou, 1986, p. 322-329.

2. Paul Valéry, « Idée Fixe ou deux hommes à la mer », in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1988, Vol.II, pp.215-218.

3. No palácio de Oeiras, em 2016, uma das peças era constituída por uma malha de fios vermelhos cruzados sobre a água do lago. Uma outra peça, Sala de Jogo, incorporava também fios estendidos, desta vez entre cadeiras, evocando ligações entre pessoas e estratégias lúdicas.

4. Remeto para o texto de Maria João Gamito, “O Devir da Água”, no folheto que acompanhava a exposição, para outros matizes desta analogia. Lembro ainda a peça Penélope, na mesma exposição, que trabalhava a ideia de espera e viagem interior.

5. No palácio de Oeiras, em 2016, uma das peças era uma gaiola de grandes proporções na qual a artista sobrepunha a evocação dos pássaros do jardim, um pombal existente na propriedade e a técnica pombalina de construção de prédios “em gaiola”.

6. Na instalação A Biblioteca das Musas que realizou na Sala do Conhecimento (Palácio de Oeiras, em 2016), reuniu as nove Musas, com um livro de artista para cada uma, inspirado no conhecimento que cada uma representa. Grande parte desses livros integrou, entretanto, a coleção de livros de artista da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.