

Aproximação à matéria. Maria Andresen: dos poemas, das pinturas

Eunice Ribeiro

Universidade do Minho

1.

Ao comentar a insólita presença de um caracol em primeiro plano numa *Anunciação* (c. 1470-72) de Francesco del Cossa, Daniel Arasse recorda, em contrapartida, e passando em revista as práticas iconográficas da pintura religiosa europeia, a habitual representação do molusco em cenas da ressurreição ou em imagens fúnebres: “porque saem das suas conchas, como os mortos no dia do Juízo Final” (Arasse 2015:16). O bestiário simbólico cristão ter-se-ia apropriado na verdade de uma remota tradição sobre a palin-génesis, à qual, ao que se sabe, aludira o poeta grego Téognis seiscentos anos antes da era cristã, a alegoria das ‘conchas de ressurreição’, presentes em abundância em túmulos e sepulturas medievais.¹ Uma certa imaginação da matéria haveria, nesta linha, de ver na concha uma espécie de marmita primordial onde borbulha a animalidade, em hibridações e cruzamentos insuspeitos: das *perspetivas depravadas* do medievo, como as investigou Jurgis Baltrušaitis,² fazem parte diversos partos grotescos em que, do interior de

¹ Sobre o assunto, veja-se a obra de referência de Louis Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ* (1941), em particular a XVI Parte (“Les coquillages”).

² Das várias obras do crítico lituano Jurgis Baltrušaitis sobre as formas anamórficas e aberrantes presentes na arte gótica, refiram-se *Le Moyen Âge Fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique* ou *Les Perspectives Dépravées - anamorphoses ou thaumaturgus*, ambas de 1955.

uma concha, brotam alimárias fantásticas, algumas com cabeça humana, outras de proporções gigantescas, confirmando essa aptidão extraordinária da miniatura capaz de gerar imagens dimensionalmente assimétricas: joias, relevos, pinturas medievais atestam redundantemente uma mesma e aberrante imaginação teratológica. Entendida como matriz das formas, a concha alimentaria o próprio pensamento científico, ou paracientífico, sobre a evolução das espécies. Bachelard, que, no âmbito das indagações que desenvolve sobre uma fenomenologia das imagens, dedica à concha um dos capítulos do seu *Poétique de l'Espace*, lembra, a propósito, a obra setecentista de Robinet, fundada naquilo que o filósofo designa como “un grand rêve de coquilles” (Bachelard 1984: 111), reconduzindo à forma da concha o esforço orgânico original: “Tout ce qui a forme a alors connu une ontogenèse de coquille. Le premier effort de la vie est de faire des coquilles” (*ibidem*).

A vida engendra a concha como sua primeira habitação. Origem de todas as formas vivas, ela própria uma forma (parcialmente) orgânica segregada por um hospedeiro que é também o seu próprio hóspede, a concha é verdadeiramente uma imagem inicial, a imagem do lugar habitável, ou simplesmente do Lugar, da Casa. Tomo aqui ‘habitável’ nesse sentido barthesiano que o distingue do meramente ‘visitável’: o sentido do espaço, fora do tempo, escolhido pelo desejo, um desejo fantasmático de habitação que nos garante a nossa pertença ao lugar, nos dá estranhamente essa espécie de certeza “de lá ter estado ou de dever lá ir” (Barthes 2006: 49). Na mitografia passional de Barthes, este é um espaço indestrutível, iminentemente maternal ou uterino, um espaço-crisálida de gestação e simultaneamente uma arquitetura elementar de proteção que traduz aquela que, também segundo Bachelard, seria a “função de habitar” (1984: 126).

É claro que, como imagem biológica, a concha-casa retém necessariamente o seu quanto baste de dialética axiológica, como lembrava Arasse ao localizá-la ao mesmo tempo em cenas de luto e de renascimento. Vazia ou cheia, habitada ou desabitada, marca inevitavelmente o lugar de uma liminaridade entre presença e ausência, vida e morte, aferível, diria, em diferentes graus de concreção: da realidade do corpo que é e do corpo que produz e/ou hospeda, ao rasto ou à pura perda do(s) corpo(s) que fazem da casa-concha ainda um vestígio ou apenas uma mera ruína cujo vínculo a uma origem se dissipou.

A poética orgânica de Maria Andresen, claramente fletida e refletida nos três livros de poemas que publicou, tanto quanto nas suas mais recentes pinturas de conchas e fósseis sobre linho, alimenta-se dessa liminaridade essencial, de um pensamento dramático da matéria e do Lugar da matéria – a um tempo a matéria cósmica e a matéria poética – que se desenvolve segundo uma lógica espacial de contínuas aproximações e distanciamentos, fortemente centrada na visão (numa visão iminentemente tátil) e nos sentidos. Trata-se, no fundo, de uma poética da dificuldade e da resistência, fundada na suposição ou na intuição essencialista de um mistério ou de uma essência incomunicável, não se sabe exatamente se oriunda de uma mudez intrínseca do universo e/ou da nossa própria inépcia em dizê-lo. Uma “fome que fala”: assim se refere Maria Andresen à poesia e ao poético no seu *Manifesto pela Poesia*, texto em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen apresentado publicamente em 21 de março de 2015, no Porto, por ocasião das celebrações do Dia Mundial da Poesia, e que sintomaticamente subintitulou *Que este instante permaneça: da mão, da enxada, do estilhaço, da palavra*.³ Ou, dito de outro modo e nos vários modos em que o texto o procura dizer – em repetidos lances parafrásticos que de imediato o constituem como antecipação e *exemplum* do inerente silêncio de toda a fala –, o poético tem origem numa “carência” que gera uma carência. Numa “falta”, numa “imperfeição”, numa “insuficiência” (o campo sinonímico utilizado é alargado) que não podem senão confluir num dizer inacabado como única forma possível de resposta:

Poesia é uma fala vasta e que procura e que pede. Por isso, a poesia deve livrar-se da obrigação da comunicabilidade mais fácil. (...) Porque a poesia não é a totalidade, o absoluto, a unidade. Porque qualquer palavra precisa da nossa insuficiência para existir. É mesmo por ela e em seu nome que existe. E quando digo palavra digo qualquer gesto que se move na necessidade de colmatar uma distância entre ele e aquilo que nele procuramos.

³ O texto deste *Manifesto* não se encontra, até ao momento, publicado; citá-lo-emos a partir da versão privada da autora à qual nos foi dado acesso. A revista *Tempo Livre*, editada pela Fundação Inatel, dá notícia da leitura pública deste texto de Maria Andresen pelo ator António Capelo, nos jardins do Palácio de Cristal, no Porto, por ocasião das celebrações do Dia Mundial da Poesia, a 21 de março de 2015 (cf. “Porto festejou «Poesia em Sophia»”, *Tempo Livre*, maio de 2015, p. 8).

(...) E este dizer é inacabado, porque o espanto também é um pedido, e as palavras com que o digo vão carregadas de mim e da minha carência, da minha inépcia em dizer o absoluto que me deslumbrou, por um momento. (...) É por essa marca, a da tentativa e da imperfeição, que o poético é, para quem escuta, uma forma de resposta. Porque às vezes a resposta está na possibilidade de nos reconhecermos na fala de um outro, tão carente e imperfeita quanto a nossa, na solidão deste universo infinitamente mudo.

(*Manifesto pela Poesia*)

Eis o drama que habita a própria ontologia do poético, segundo Maria Andresen: o de ser (gesto de) mediação entre o sentido e o vazio (de sentido), o absoluto e a sua incompleta recriação. O poético reside, pois, numa distância radical e intrínseca, simultaneamente necessária e intransponível, que se dá a ver/ler sob a forma, dramática (também no sentido teatral), de um “efeito de reconhecimento” (*idem*).

As figuras que, no mesmo texto do *Manifesto*, ilustram esse teatro do reconhecimento que na/pela palavra poética se encena, em cada fala e em cada poema, são deveras tipificadoras da imaginação orgânica e terrestre da poeta. Abundantes são aqui os motivos agrários (as cebolas, as camélias, a enxada, a foice), a par de imagens corporais (do desporto, da dança), dando conta dessa difícilima lavra que é a da língua, do seu esforço de consubstanciação na matéria das coisas: “Porque o que eu quero é estar com a mão nessa espécie de lama que se forma e mexe, entre o desejo e o espírito, entre a distraída atenção da mão para, com ela, resistir”.

O poema será neste sentido uma espécie de lance alquímico, alheio ao demónio da analogia porquanto não imune à “matéria que (...) tenta” (a aura religiosa do léxico convocado no texto é evidente), e em que pelo toque ou pelo gesto do poeta os “sinais frios” da língua, sem “cor nem terra, nenhuma continuidade com a matéria que se sente”, se transformarão numa substância outra, tão próxima quanto possível à lama inominável, viva e movente, no princípio de tudo. Trata-se, portanto, de um corpo a corpo entre a carne do mundo e a carne verbal, deixando que o desejo comande a mão por caminhos erráticos em que o caos se ordena a partir da consciência do nosso próprio desentendimento. Um enredo “shakespeareano”, para

recorrer ao próprio símile de Maria Andresen, um jogo viciado desde o início e quase neomaneirista pelo que o gesto poético/artístico, enquanto performatividade corporal, afetiva e sensualmente carregada (o motivo da mão e da tatilidade não surpreende), supõe de resistência e de luto: “impregnar a resistência no próprio gesto, deixar-lhe o rasto, deixá-la visível” (*idem*).

Reduzido à condição vestigial, o poema não é mais do que fragmento, ele próprio um estilhaço: forma de uma ausência ou de um desfalque que, na ordem do mundo, encontra provavelmente homólogo na referência ao pedaço de vidro ou de espelho partido inscrita no *Manifesto* pela própria poeta como imagem de um real que nos assombra ou nos agride. A nostalgia que, como já se salientou (cf. Caleiro 2002: 450), frequentemente nimba a poesia de Maria Andresen – uma nostalgia que, nos livros mais recentes, pode converter-se em desolação ou numa violência feroz – talvez retenha ainda alguma coisa da aura ambígua e ingrata do semideus, investido agora no papel do poeta embargado entre o heroísmo e a culpa, o fulgor e o trabalho, e cuja consciência do poema não lhe permite reconhecê-lo senão como um lugar de permanente diferimento, feito de descontinuidades, de desfocagens, de indícios: eco insistente e resistente de uma lama elementar ou da Casa matricial cujo pensamento e cujo desejo de habitação nele constantemente e dramaticamente reverberam.

2.

Lugares (2001) – *Livro das Passagens* (2006) – *Lugares, 3* (2010): os títulos dos três livros publicados de Maria Andresen são por si só eloquentes do seu apego a uma realidade que se pretende apreender pelos sentidos, espacialmente. Uma certa ideia de paisagem (natural, corporal, textual) mostra-se aqui particularmente produtiva: apesar da sequencialidade aparentemente anunciada pela numeração do último livro, que permitiria ler o conjunto macrotextualmente, torna-se muito claro o caráter fragmentário, por um lado, e impermanente, por outro lado, dos lugares e/ou das paisagens poeticamente recenseadas. Lugares e paisagens que, muito embora se refiram no presente, reenviam insistentemente a correla-

tos memoriais, a um universo vago de impressões e afetos que afloram de um passado impreciso, convertendo o espaço verbal do(s) poema(s) no terreno de uma errância que supõe também uma ideia de tempo em travessia. As pequenas imagens de janelas, aberturas, rasgos, nas capas dos três volumes de poesia da autora antecipam, aliás, o sentido metonímico inerente ao conceito de paisagem como recorte ou caixilho intencional aposto ao espaço perceptível, i. e., como construção subjetiva do espaço. Os lugares poéticos em Maria Andresen, mesmo quando têm correspondência no mundo físico, não parecem admitir qualquer tipo de continuidade entre si, nem permitir organizar qualquer tipo de mapa ou roteiro topologicamente coerente; antes aparentam deslocalizar-se em termos de um cronótopo objetivo, emergindo como impressões paisagísticas soltas, notações fragmentárias elaboradas memorial e afetivamente, e apresentando-se no seu conjunto como uma montagem rizomática de pedaços de mundo, seguindo aliás a sugestão benjaminiana do título do segundo livro.

Por outro lado, estes lugares poéticos fragmentários correspondem a visões furtivas, sujeitas a um fluir temporal que as contamina de alguma irrealidade e, paradoxalmente, de alguma ilimitação: a paisagem devém miragem, passagem, e a sua relativa inconsistência associa-se com alguma frequência ora a uma tópicade conotações heraclitianas em que o mar surge como imagem dialética recorrente, assinalando a um só tempo a descontinuidade e o eterno retorno;⁴ ora a uma aceleração do ritmo pelo qual a mesma paisagem se deixa perceber, ritmo errante, pautado não raro pela velocidade de comboios ou automóveis que se apoderam dos cenários poéticos e impõem, na sua febril travessia dos espaços – incluindo os próprios espaços textuais –, um “destino de pressa” (2006: 14) rumo ao que não se encontra, ao “sem-nome da distância” (*idem*: 21).

O problema da nomeação, colocado desde o livro de estreia, repercute metatextualmente, como dissemos, a poética a um tempo orgânica, dramática e fragmentária de Maria Andresen: por um lado irrenunciáveis enquanto condição de existência do poema, os nomes mais não são do que

⁴ Sobre a importância do motivo do mar na escrita poética de Maria Andresen, quer como plano cinematográfico suportando um enredo, quer como imagem de uma luta contra o tempo e contra a morte, veja-se a recensão de Paula Cristina Costa (2010) a *Lugares*, 3.

formas vestigiais, “nódulos” verbais onde ressoa, enredadamente, o sangue das coisas, lugar provisório dos lugares do mundo:

E assim demos nomes
ao capricho de uma floração imaginosa
formas e ecos de paragens e passagens
surpreendidas e guardadas

Nomes que são da carne o tempo
sinapses, filamentos,
por onde se enredam rostos, vias
que em nódulos ou charcos
o sangue congemina

(2001: 68)

Como bem observou Maria da Conceição Caleiro (2002) em recensão a *Lugares*, a poesia de Maria Andresen faz-se de uma escrita de restos que afloram da arquitetura fundadora da “casa”, transversal a este e aos restantes livros da poeta. Uma arquitetura cuja funcionalidade ultrapassa a de simples abrigo ou contentor da matéria, para se volver ela própria numa estrutura viva, na ontologia elementar e secreta de uma casa-organismo, de uma casa-corpo “onde o coração se fez”, que habitamos e simultaneamente nos habita como terra que também somos (e não só), em carne viva:

A casa que transportamos traz
no coração em guerra uma cidade,
um sonho, um peso secreto, uma montanha

Tem raízes e fendas abertas para as veias
enquanto o seu sangue dispersamos

A casa estende os braços e segue
a cabeça os seus enredos e segredos

A casa onde o coração se fez
abre veredas não sugáveis pela terra

(2006: 29)

Pensada à distância mitificadora da memória, em associações simbolicamente legíveis com a água, a casa toca o mistério das origens e a origem do próprio dizer, da própria linguagem:

Cresceu a casa aqui neste lugar
 onde agora corre nocturnamente a água
 que desde os fundamentos nos cercava
 Antigos passos emergem da humidade
 e um estranho nexos de frases cresce

(2001: 13)

Uma sistemática oscilação entre presente e passado marcados, como neste exemplo, por déicticos irreferenciais (o *aqui* da casa mantém-se como atopia ou lugar vazio), em simultâneo com pequenas percepções/sensações e com uma atenção ao detalhe que não são, porém, objetivamente contextualizadas/áveis (os “passos” e a “humidade” não admitem correferência) produzirão um efeito continuado de suspensão que assinala o modo teatral como a poeta se acerca do real que se obstina todavia em perseguir. Como se o poema oscilasse permanentemente num limite frágil entre presença e ausência, realidade e irreabilidade, lugar e não-lugar: “e são lugares limite todos os lugares da vida” (2010: 18), escreve-se num dos poemas do mais recente livro da autora; como se fosse apenas o traço ou a fala inconclusos e “inconcretos” de um mundo e de uma matéria que só “estranhados”, como escreveu Caleiro, afloram na sua pele verbal. “A poesia de Maria Andresen de Sousa”, continua a mesma ensaísta, “é aliás construída nestas formas de pensamento: o *infundamento*, o *imbenigno*, o *incompromisso*, o *indevasado*, a *insolução*, a *indeclinação* – prefixação que não nega a qualidade daquilo que prefixa, antes torna presente uma ausência, veemente a falta, o *saque*, um desfalque qualquer irreparável” (*idem*: 449-450).

Solo de uma inevitável procrastinação, não é raro que o poema inscreva autorreflexivamente os sinais do seu próprio luto nos termos de um caminho “para trás”, ao encontro de paisagens ou naturezas mortas fossilizadas e endurecidas, ou ainda pela enunciação de um desejo de recuo à “*estupidez* da terra”, ao barro bruto e in-significante que foi “o precedente ao Mundo” (2006: 19), a um (pré)lugar antigo e ardente (os motivos do

fogo, da lava e da lama, da luz e da sombra são recorrentes nos três livros), imperscrutável, de que ele mesmo, poema, é tão-só imagem (quase) sem raiz. Dois exemplos, que poderiam sem esforço ler-se metapoeticamente, do *Livro das Passagens*:

Da secura da terra saem uns dentes de osso seco
como se olhássemos uma exumação de cadáveres seculares

Mas de antigamente, como lenda de uma eternidade inicial, não mais
temos a claridade das vozes, a imaginária transparência
(preciso é não saber do caldo comum,
da larva do início a emergir na lama do caos,
da obstinação e da improvável direção)

Eterno ou limpo foi apenas o dom de possuir
um tempo a que chamaríamos vindouro

Agora chegámos ao lugar vindouro
Agora tocámos, de novo, na *estupidez* da terra

(2006: 13)

*

De vez em quando a máquina arranca
à terra um som antigo, arranca
ao atrito do chão
um som escuro e trepidante

(...)

Único som que corre sobre imagens do que
perdido cresce e avança sem raiz ou contra
a que, já não sendo, tem na pouca terra

(2006: 16)

Essa espécie de coágulo de tempos em que o poema-máquina de “lavração” se converte no seu afã de eternidade (repare-se, *e.g.*, nessa extraordinária amálgama cronológica conseguida num único verso do poema que citámos atrás: “Agora chegámos ao lugar vindouro”) pelo repetido exercício de exumação de um som ou de uma voz originários, resumo de todos os sons

e vozes, num lance de febril devoração do mundo, encontra porém, noutros momentos, uma espécie de reverso. A pressa autofágica das máquinas e dos cavalos de ferro que, como vimos, galgam os espaços e os tempos do real que é o poema, parece, sobretudo no mais recente livro, contrapontuada pelo desejo de uma certa agilidade ou ligeireza menos obcecada pela proximidade à matéria: uma arte ágil que quase não toque o mundo e pela brevidade nos ofereça aos seus excessos: porque “a ligeireza é o passo que nos leva / à completa duração da noite” (2010: 14).

Dos três livros de Maria Andresen, *Lugares*, 3 é talvez o mais cúmplice com um silêncio e uma mudez não simplesmente aludidos mas transferidos para o tecido sintático e sintagmático dos poemas que abarcam o por menor sem lhe tocar, assim expondo “o seu estar de peça descontínua”, “sem um abrigo na frase”: parafraseio e cito versos de “Pequena crónica de Ana Magdalena Bach”, do mesmo livro. Se encontramos em *Livro das Passagens* uma fala insistentemente opaca e feroz, difícil, como se tem dito da escrita de Maria Andresen, onde a dor, o frio, a solidão, a fúria, a chacina são regularmente nomeados, a voz poética encontra pelo contrário em *Lugares*, 3 soluções de grande rarefação e leveza, cingidas a alguns dísticos que inventariam não mais que nomes avulsos, impressões soltas, quase no limite da informulação. “Verão antigo” é um desses casos:

há um odor, um cheiro
entre ti e tojo – figueira

cigarra amendoeira
o passo amedrontado o sol

um cão sentado, a mão
um gato leve lento

o crescimento
o mover da tarde

tão álaçre o mundo
a espantada fome
a mão

o caminho do farol
pela poeira

(2010: 29)

Regressando à ideia de limite e de como a poesia da autora parece convocar continuamente a sua própria antítese, é por outro lado curioso verificar como, paralelamente a essa objetivação poética do silêncio e da mudez que entram em choque com a procura obstinada pelo nome e até com uma certa propensão dialogante que confere a alguns poemas um timbre efabulativo ou romanceado (a propósito de *Lugares, 3*, Paula Costa destacou precisamente os frequentes diálogos entre um ‘eu’ e um ‘tu’ que se instalam no interior do texto),⁵ a escrita poética de Maria Andresen, apesar de intensamente visual e de centrar nos sentidos a sua relação com o real, acolhe por sua vez a possibilidade de uma visão não exatamente do invisível (a menos que de novo tomemos o prefixo como presentificador de ausência), mas do que vai “um pouco além” do visível como um outro modo, negativo (ao jeito do negativo fotográfico), de contacto com a matéria do mundo. O que se torna tanto mais inesperado numa poesia, reconhecidamente “erudita”, em que a inclinação efrástica e o trabalhar das relações entre as diferentes linguagens artísticas (da pintura e da fotografia, ao cinema e à música) é deveras intensa. Em poemas como “O acto”, de *Livro das Passagens*, a grande minúcia observadora e o extremo esmero descritivo, dignos do mais primoroso exercício de fidelidade retínica, emparelham com a descrição do que não é diretamente visível ou do que permanece sob o visível e já nem é traço nem desenho, mas apenas o que neles / por eles se faz presente do gesto criador: o vestígio de uma mão de artista. Como se o visível ou o seu outro lado, o seu lado “em concha”, servisse aqui o dispositivo efrástico como rasto para o resgate do ato que lhe deu origem:

Tenho à minha frente na parede sobre a cama em que me deito, um
Desenho datado de dezassete de Setembro de 2004 que foi feito num
Daqueles Sábados em que num atelier ao Palácio das Galveias algumas
Pessoas se juntavam em volta de um modelo e sobre ele trabalhavam

Em posição inclinada e retraída, de costas voltadas para quem a olhe
Tem a cabeça caída sobre a mão direita cujo cotovelo assenta na perna
Para trás dobrada de modo a que o pé esquerdo sob ela se coloque e
Cruze entre o calcanhar e o tornozelo; o direito, esse, caído de maneira

⁵ Cf. recensão ao mais recente livro de Maria Andresen, *Lugares, 3*, por Paula Cristina Costa (2010: 225-227).

A nele parecerem convergir a longa linha de abandono iniciada junto à Nuca e acentuada no modo como os ombros dobram ao peso da cabeça

(...)

Poderei descrever ainda o outro lado, aquele, em concha, sob o corpo dobrado;
Invisíveis desse modo o ventre, o umbigo, o triângulo escuro sobre a flor rosada,
Indo assim um pouco além do que foram as deambulações do lápis no seu trilho.
E se isto soa a nostalgia sabe que não pois mais que tudo isso o ter aqui andado

Sozinha a tua mão, esmerada e sozinha, e a atenção cuidada de quem sabe que
Única seria como qualquer outra aquela hora e no entanto eterna talvez a sua
Tentativa, fizeram que, mais que a beleza do desenho ou do corpo para ele exposto,
Se revelasse agora por sobre a porosidade da grafite e das voltas tomadas pelo traço
Viva e ressurgida e levantada ao meu olhar a presença do teu gesto, do teu acto.

(2006: 43-44)

Trata-se, mais uma vez, de uma espécie de involução ou de pulsão regressiva comandada por um propósito de “rearqueologização” dos vestígios ou fragmentos de uma presença (parafraseio aqui, pelo inverso, o pensamento de Calabrese),⁶ restabelecendo a sua relação de pertença a uma unidade anterior; de um voltar atrás para alcançar uma revelação, de restaurar um gesto, eterno na tentativa que realiza, a partir dos seus resíduos, das marcas de um ter acontecido, de uma passagem ou desse *real passado* de um corpo vivo e movente que a palavra, seguindo os trilhos visí-

⁶ No que toca a questão da interrupção da relação de pertença subjacente à etimologia e à epistemologia do fragmento, assim como à sua autonomização ou “desarqueologização” relativamente ao depósito de materiais do passado pela arte contemporânea, consulte-se Omar Calabrese (1999: 83-104).

veis do lápis e os avessos previsíveis do desenho, traz de novo à luz, se porventura aqui quiséssemos expandir à poesia e à noção de poesia de Maria Andresen a religiosidade e a corporalidade barthesianas sobre o fotográfico como relíquia. Um gesto, sinédoque do gesto artístico e do que nele existe de relação erotizada com a matéria nua do mundo, que se refaz, portanto, perante os olhos – ressurgido, ressurecto – e que, se não consome inteiramente a nostalgia ou a consciência dela, permite no mínimo resistir-lhe pela sua versão poeticamente transfigurada (o poema é aliás o primeiro da secção do livro intitulada “Transfigurações”). Pelo que o exercício da éfrase se converte numa arte poética e na sua própria demonstração.

3.

Recupero um passo do *Manifesto pela Poesia* de Maria Andresen: “Resistir, insistir: entre ela [a mão] e a matéria que me tenta: cor, linho, conchas, mar e as formas das palavras”. A mais recente exercitação de Maria Andresen no domínio da pintura⁷ insiste, na verdade, na mesma tentação da matéria que descobrimos na sua poesia, mudados agora os suportes e as substâncias em que a mão se aplica. Trata-se, regra geral, de imagens elementares: não só pelos materiais que utiliza e pelos objetos que escolhe figurar, mas também, postos de lado considerandos de ordem mais estritamente técnica, por não aparentar preocupações particulares com a reprodução escrupulosa do real.

Na maior parte dos casos, são imagens de formas crustáceas, entre o figurativo e o quase abstrato, conchas e fósseis pintados sobre linho em escala ampliada e com cores terrosas e empastadas de forma a ostentar os trânsitos difíceis do pincel. A um primeiro relance, apetece situá-las hermeneuticamente algures entre as ‘conchinhas’ e os ‘pedacinhos de ossos’ de Pessanha e a baba do caracol (para regressarmos aos moluscos), como metáfora da passagem de uma presença humana, que Francis Bacon desejava manter visível nos seus retratos barrocammente “exasperados”, recupe-

⁷ Agradeço a Maria Andresen a autorização gentilmente concedida para a reprodução, no corpo deste ensaio, de algumas das suas pinturas.

rando o atributo de Leiris.⁸ Ou colocando-o de outro modo: entre o que se poderia ler como meros destroços necrológicos de corpos e organismos, e os restos ou vestígios ainda perceptíveis da sua pulsação que a matéria da pintura deixasse inscrever nos intervalos do seu “ser de carne” (Leiris, de novo). Porque, na verdade, aquilo que se torna imediatamente óbvio nestas imagens é essa espécie de redundância da nota orgânica que se sobrepõe em palimpsesto (fig. 1): através da matéria representada (as conchas, os vermes), da matéria que suporta a representação (o linho, com pontuais exemplos de ‘colagem’ de tecidos outros) e da evidência nesse suporte do gesto representativo (o trilha da mão que pinta e/ou escreve).



Fig. 1 – Maria Andresen, Acrílico sobre linho (concha com vermes no rebordo), 47 cm por 47 cm, série *Fósseis* (2014-2015).

Se, até certo ponto, nos ocorre entender essas pinturas sob a espécie da natureza morta, tão cara também ao *ethos* barroco e à sua lógica da intensidade e do perfeccionismo, a verdade é que também pouco nelas sobeja

⁸ Recupero aqui as palavras de Bacon: “J’aimerais que mes tableaux donnent l’impression qu’un humain est passé entre eux, comme un escargot, laissant la trace de l’humaine présence et la mémoire du passé comme l’escargot laisse un sillon de bave” (*apud* Domino 1996: verso da capa). Acerca do comentário de Leiris, cf. Leiris 2004: 17 e 53.

do habitual requinte técnico-formal típico do gênero. Pelo contrário, são imagens que procuram deliberadamente um primarismo de execução e de efeito que, em alguns casos, como em *Gruta* (fig. 2) ou *Parede Rupestre*, a própria macroscopia da escala faz roçar o informe, mantendo-se não mais que através do título, verbal, o sentido da referência. Expostas sem moldura, como na recente mostra em Braga,⁹ ou suspensas verticalmente por alfinetes, como pedaços de pele ou tecido orgânico propostos na sua vulnerabilidade assim desadornada ao olhar do espectador, a sua forte condição matéria parece articular-se simultaneamente com um valor latente de ausência. O que, curiosamente, se entrelaça com um certo trabalho de “despaisagização”, convocando desta vez uma expressão de Júlio Pomar que aqui me parece particularmente a propósito (Pomar 2014: 14), próprio ao pintor de naturezas-mortas: a exemplo de Chardin, a quem Pomar se refere como um artista “obcecado pelo lado carnal da presença” (*idem*: 34) que, paradoxalmente, foi também pintor de vazios.

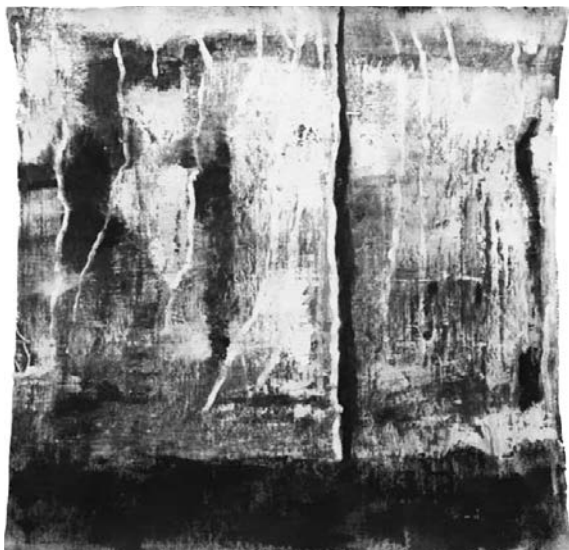


Fig. 2 – Maria Andresen, Acrílico sobre linho (gruta), 47 cm por 48 cm, série *Fósseis* (2014-2015).

⁹ Reportamo-nos à mostra coletiva *Obstáculos para um novo saber*, patente no Museu Nogueira da Silva (Braga) de 2 a 28 de abril e de 30 de abril a 30 de maio de 2015; a mostra apresentou trabalhos de vários artistas, entre os quais Maria Andresen, desenvolvidos nos ateliers da MArt.

Nas dezassete pinturas que compõem a série *Fósseis*, parece essencial um valor de contacto que se declina em termos inversos: ora por saturação, deixando perceber o atrito do pincel e das sucessivas camadas de tinta sobre um suporte difícil, que resiste à impregnação; ora, pelo contrário, por um efeito de impressão mínima através do qual as formas emergem ao jeito de marcas simuladas no tecido da pintura como num sudário fingido que apontasse diretamente (i.e., como se não houvesse recurso à representação) uma invisibilidade, um corpo fantasma. Em *Búzio sobre Linho com Margem de Linho* (fig. 3), a teatralização plástica da marca que permitiria ler num meio têxtil não um signo, mas uma réplica corpórea, torna-se especialmente bem conseguida através da banda sem tinta à esquerda, assinalando em aparência o limite entre a superfície “carregada” e a que se manteria intacta, fora do contacto. Nas suas mais recentes pinturas de retratos, aliás, essa ideia de uma revelação incompleta ou parcial, de uma visibilidade truncada que obriga à inferência do corpo (donde decorre a aura fantasmática das verónicas e o seu fascínio escópico), encena de novo o jogo entre o que é próximo e o que é distante, entre um valor de superfície e um valor de profundidade que todavia, neste caso, não a denega, antes faz radicar na superfície uma espécie de dramaturgia da matéria e do que lhe está para além.

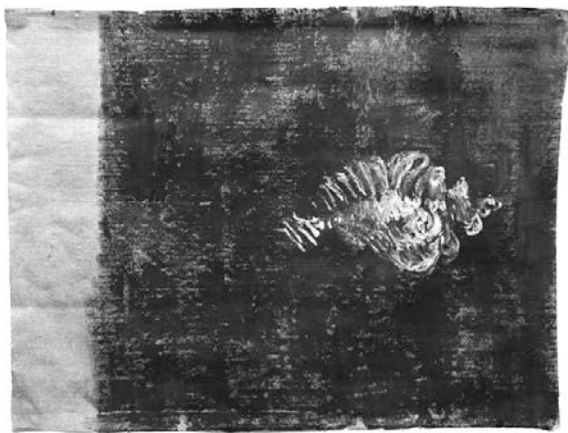


Fig. 3 – Maria Andresen, Acrílico sobre linho (búzio sobre linho com margem de linho), 64 cm por 49 cm, série *Fósseis* (2014-2015).

A inclusão, aparentemente destoante, de duas cabeças femininas nesta primeira série de *Fósseis* (fig. 4) talvez se possa já compreender dentro desta

lógica oscilatória entre presença e ausência que a condição do fóssil por si só admite, irmanando os corpos, humanos e não humanos, na mesma mineralogia de silêncio que, dizia-se em *Lugares*, apenas “filamentos ténues” vêm alterar:

Pedras de silêncio somos
se atalhos há
são filamentos ténues
quebradiços

Chamei-te
uma pedra de silêncio
somos todos
uma pedra hirta
ao sol

(2001: 67)



Fig. 4 – Maria Andresen, Acrílico sobre linho (cabeça 1), 43,5 cm por 37 cm, série *Fósseis* (2014-2015).

Ainda que negativamente ou por simulação de um falso negativo, como vimos, as pinturas de Maria Andresen enunciam sistematicamente a questão paradoxal do corpo na pintura, e com ela, de modo inevitável, o desejo da autenticidade: “Onde falta o corpo”, observava Hans Belting (2011: 76), “toma o seu lugar a imagem”. Ora, aquilo que esta pintura insiste em dramatizar seria uma espécie de exumação do corpo na/pela própria imagem, capaz de a tornar “habitada”. É certo que o tempo de Apeles não é mais o nosso e que a pintura trabalha hoje mais distante do elemento orgânico, substituindo por matéria sintética o que então se fazia com restos de mundos vivos, “matières de la naissance”, chama-lhes Didi-Huberman (2007: 94), reenviando na sua vocação anadiómena aos fundos marinhos. Além do que nas resinas e nos pigmentos da tinta acrílica utilizados pela pintora possa ainda subsistir de natureza ou de organismo, além do particular suporte têxtil que recebe aqui essa tinta, se o exercício plástico de Maria Andresen pode ainda entender-se como um ato autêntico de incorporação, tal fica acima de tudo a dever-se, como atrás dissemos, a uma vontade deliberada de inscrição na obra do rasto ou da passagem do corpo vivo da artista: um corpo que não só pinta como também escreve. Ou escreve pintando.

Em algumas destas imagens de fósseis, pequenas legendas pintadas assinalam uma origem, uma proveniência, por vezes colocando lado a lado sobre essa espécie de mesa de montagem que é aqui a tela de linho, representações de objetos / restos de objetos oriundos de lugares e de tempos distintos, como se num propósito de presentificação simultânea de realidades dispersas, fragmentadas, assim reunidas por força e efeito da coleção pintada (fig. 5). Mais uma vez, a despaisagização introduzida pelo princípio de composição da natureza-morta, se supõe vazios e ausências, cria paralelamente “um mais da representação” (cf. Rancière 2011: 181) ao forçar a coincidência entre os mecanismos da exibição e os da significação, ao propor novas ligações e convergências ao mesmo tempo que, como os comboios poéticos de Maria Andresen, opera uma travessia de espaços e de sincronias reunindo-os no mesmo plano – ou no mesmo lugar – da imagem.

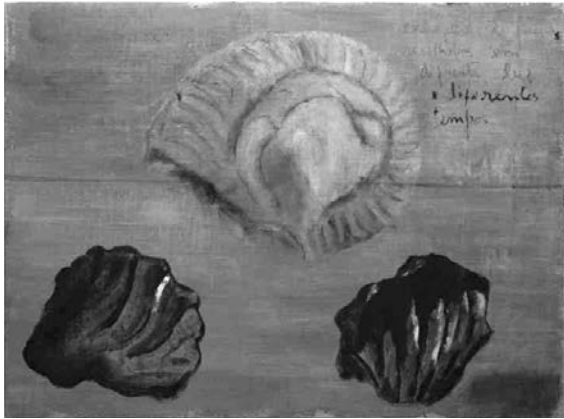


Fig. 5 – Maria Andresen, Acrílico sobre linho (três conchas), 100 cm por 74 cm, série *Fósseis* (2014-2015).

“[C]or, linho, conchas, mar e as formas das palavras”: nas pinturas e nos poemas, Maria Andresen torna visível uma insistência em “inventar a forma da proximidade”. Regressar à matéria poderá ser aqui o mote de uma poética de resistência e de resgate das contradições do contemporâneo. Poderá do mesmo modo definir uma espécie da ignorância ou do não saber, uma forma de articular uma zona de não conhecimento, ou, como disse Giorgio Agamben, “de nos mantermos numa relação harmoniosa com aquilo que nos escapa” (2010: 132).

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (2010), “O último capítulo da história do mundo”, in *Nudez*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D’Água, 131-133.
- ANDRESEN, Maria (2001), *Lugares*, Lisboa, Relógio D’Água.
- ____ (2006), *Livro das Passagens*, Lisboa, Relógio D’Água.
- ____ (2010), *Lugares, 3*, Lisboa, Relógio D’Água.
- ARASSE, Daniel (2015), *Não se Vê Nada, Descrições*, trad. Rui Pires Cabral, Lisboa, KKYM.
- BACHELARD, Gaston (1984), *La Poétique de l’Espace*, Paris, PUF.
- BARTHES, Roland (2006), *A Câmara Clara. Notas sobre a fotografia*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70.
- BELTING, Hans (2011), *A Verdadeira Imagem. Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*, trad. Artur Morão, Porto, Dafne Editora.

- CALABRESE, Omar (1999), *A Idade Neobarroca*, trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão, Lisboa, Edições 70.
- CALEIRO, Maria da Conceição (2002), recensão crítica a *Lugares* de Maria Andresen, *Colóquio / Letras*, n.º 161/162, 448-450.
- COSTA, Paula Cristina (2011), recensão crítica a *Lugares*, 3, de Maria Andresen, *Colóquio / Letras*, n.º 176, 225-227.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007), *L'Image Ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard.
- DOMINO, Christophe (1996), *Bacon – Monstre de peinture*, Gallimard / Centre Georges Pompidou.
- LEIRIS, Michel (2004), *Francis Bacon, face et profil*, Paris, Éditions Albin Michel.
- POMAR, Júlio (2014), *Da Cegueira dos Pintores – Parte Escrita II (1981-1983)*, Lisboa, Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar.
- RANCIÈRE, Jacques (2011), *O Destino das Imagens*, trad. Luís Lima, Lisboa, Orfeu Negro.