

Com Suor do Rosto

Ruth Rosengarten: Esta exposição intitula-se Com Suor do Rosto. A alusão bíblica está presente. No Livro de Génesis, o suor do rosto acompanha a perda do Paraíso... e o Paraíso só se torna Paraíso quando está no passado. Trata-se, por um lado de trabalho – o labor do Adão “com suor do rosto” – e, por outro, de uma perda, uma perda de um espaço e de um tempo.

Cristina Ataíde: A exposição tem a ver com uma reconstrução do passado... de um passado meu.

RR: Trata-se de uma instalação em duas salas. Numa sala, colocas dez masseiras em madeira.

CA: São masseiras que eu recolhi em Alcains, terra onde vivi na minha infância. Pedi a algumas mulheres que me emprestassem as masseiras que utilizam para fazer pão. Queria objectos que já tenham sido usados, objectos com memória.

RR: Dentro das masseiras, colocas panos de algodão branco...

CA: Chamam-se tendais, são os panos usados para embrulhar a massa do pão enquanto está a “fintar”. Sobre os tendais, coloco um objecto. São objectos que considero significativos daquela realidade, da realidade que vivi na Beira Baixa.

RR: Os objectos são o pão, o azeite...

CA: Também o cardo donde se extrai o coalho para fazer queijo, o grão da cevada, a lã da ovelha, o xisto, o granito... são as pedras da Beira...

RR: Portanto são todos produtos que remetem para uma realidade local específica – que são, digamos, metonímias desse lugar. Então, cada produto não só traz consigo a memória do lugar como, também, para ti, significa este lugar.

CA: Significa o lugar, uma ambiência muito própria da Beira. Um conjunto de pequenas coisas, gestos, cheiros, sons e cores que a tornam única, e que eu quero lembrar.

RR: São quase todos produtos “cruis” – naquela distinção que faz o Lévi-Strauss entre o cozido e o cru, com as excepções importantes do pão e do azeite. O pão e o azeite são produtos antiquíssimos, também bíblicos, do labor humano.

CA: O pão e o azeite pertencem a uma realidade cultural. Há aqui uma mistura destes elementos, do “cozido” e do “cru”, do natural e do cultural. Na primeira sala recolho estes objectos e produtos que fui buscar àquele lugar, objectos onde não interfiro a não ser através do seu agrupamento. Na outra sala são objectos construídos de uma forma simbólica. São bocados de árvores, de troncos de árvores da região, que corto em pequenos troços e onde vou colocando um pouco de barro – agarro neles, toco-os, como se quisesse tomar conta dessa natureza, dessa realidade, dessa paisagem.

RR: Estes troços de árvore manipulados convidam também um manuseamento por parte do observador, que assim se torna um participante.

CA: Gostava de alterar esse conceito normativo de que uma obra de arte é intocável, que afasta as pessoas – a noção de que uma obra só pode ser vista e não deve ser tocada nem cheirada. As peças devem provocar o desejo de lhes tocar, de nos apoderarmos delas.

RR: Além de serem objectos extremamente tácteis – escultóricos – são também aparentemente simbólicos. Remetem, pelo menos formalmente, para uma linguagem de ritual, de magia...

CA: Sim, são objectos mágicos. Quando nos apossamos deles, transformam a nossa vida. A paisagem entra dentro de nós. Enquanto os construía sentia-me quase um Deus a moldar uma árvore. Serão colocados em cima de uma grande mesa, como num ritual, como num altar. À volta, nas paredes, ficam os desenhos – são paisagens. A minha aproximação àquele paisagem, tentando compreendê-la, transpô-la para papel, e juntando-lhe as sensações do lugar.

RR: *Pareces, com esta obra, tentar fazer o balanço do teu trabalho até agora, lidar de uma forma sintética com uma série de preocupações que têm estado presentes no teu trabalho ao longo dos últimos anos. Estou-me a referir, por exemplo, ao binómio natureza-cultura... ou à relação entre o ser humano e o mundo externo. Mas um dos aspectos que mais sobressai nesta instalação, ou pelo menos na forma como falas dela, é o aspecto autobiográfico, o regresso ao lugar da infância. Existe nisso uma noção de “origens” quase nostálgica. Quando reflecti sobre este teu trabalho, lembrei-me que a raiz etimológica da palavra “nostalgia” é a palavra grega nostos, que significa a viagem de regresso. Sentes nesta instalação – no seu aspecto autobiográfico e no seu aspecto de “tomar balanço” – uma espécie de nostos? Podias definir este passo como, de alguma forma, um passo nostálgico?*

CA: Sim, completamente, dentro da perspectiva que dás à noção de nostalgia, à sua origem etimológica isto é, um percurso nostálgico. Comecei este projecto pensando “o que posso fazer que me aproxime a este lugar, que é um lugar que já pertence ao meu passado”?

RR: *Porque é que tinhas necessidade de voltar a este lugar e ao passado?*

CA: Tive em Alcains, a minha infância, dos quatro aos dezasseis e, depois disso, só regressava lá de férias. Fiquei com assuntos pendentes, talvez por ter saído de lá muito jovem. Queria por isso, reformulá-los. Acho que eventualmente, fiquei a percebê-los melhor. Perceber até a própria terra, como essência e como vivência. Por outro lado, há muitas coisas que se passaram nessa altura com as quais sinto afinidades, coisas das quais eventualmente sinto a falta... a solidão do campo, o silêncio, as noites quentes e sem vento. Só percebi que sentia a falta dessas coisas quando as tive novamente.

RR: *Portanto foi na repetição – na reencenação desses momentos de silêncio e solidão – que te apercebeste de uma falta que já tinha havido. Podemos então dizer que aqui, a nostalgia é uma espécie de desencontro com o espaço no tempo... Aqui, neste nostos, apropriaste de uma linguagem rural. Tiveste em Alcains uma infância rural?*

CA: Não propriamente, não. O meu pai era médico, e a aldeia muito grande. Nós vivíamos entre uma casa de família burguesa e uma ruralidade que nos envolvia. De qualquer maneira, estávamos rodeados por ela e a ruralidade entrava dentro da nossa casa, pois muitas das consultas que o pai

fazia eram pagas com estes produtos: pão, ovos, galinhas, azeite, enchidos, e muitas vezes quando descia as escadas da casa, estas coisas estavam ali. Era o pagamento que podiam fazer.

RR: *Está, porém, implícito no que tu dizes, um contraste, uma oposição, entre a cidade e o campo. Será que esta oposição é fruto de uma visão romantizada? Temos aqui uma pessoa cosmopolita que olha para as suas origens numa zona rural com um sentimento de perda. Achas que tens uma espécie de “romance” com o campo? Quando falo de “romântico” neste contexto, falo de uma espécie de namoro com a ideia de origens, um namoro em que o “primitivo” ou o mais rudimentar e simples é visto como algo de mais “saudável”, mais “autêntico”.*

CA: Não é uma visão romântica emotiva. É repensar o lugar, reencontrar as pessoas, alinhar as memórias... Não tenho saudades dessa ruralidade de que estás a falar. Todas as minhas lembranças têm a ver com o silêncio e não com a parte rural propriamente dito, nem com a parte manual e comunitária do trabalho, porque como já disse, nós éramos completamente outsiders nessa vida rural. Sou basicamente cidadina, mas tenho saudades dos espaços, da tal solidão e gostei muito de reencontrar as pessoas...

RR: *Então, regressando a essa terra, qual é o teu papel? Continuas externa a ela, obviamente, mas regressando a ela tens que lidar com pessoas, adquires os objectos directamente das pessoas que lá vivem...*

CA: Se calhar, faço isso porque tenho alguma pena de não me ter aproximado mais àquelas pessoas e àquela realidade na altura em que lá vivi.

RR: *Então é uma espécie de recuperação, não tanto de um tempo perdido, quanto de um tempo nunca tido?*

CA: Exactamente. É uma forma de reconstruir um passado, que às tantas nem se quer existiu. É quase como contar a história da forma que eu achava que devia ter sido, do que devia ter existido... O que faço aqui tem a ver com formas de lidar com essa memória, e ao mesmo tempo formas de a construir.

RR: *E aí entramos num domínio quase antropológico, porque tens de ter um papel tanto de observadora como de participante. Isso é, alguém que está dentro e fora simultaneamente. O papel de “observador participante” é o papel tradicional do antropólogo. O Hal Foster tem teorizado esta tendência na arte contemporânea, que ele denomina de the ethnographic turn, a “viragem etnográfica” e que ele – Foster – por sinal acaba por criticar. Como é que encaras esta leitura do teu trabalho, da leitura do teu papel artístico enquanto papel antropológico ou etnográfico? O que é que sentes em relação a uma leitura do teu trabalho enquanto evidência ou vestígio de um processo antropológico?*

CA: Não pretendo fazer um trabalho antropológico. Não quero provocar uma leitura científica... não me quero aproximar, sequer, dessa raiz antropológica, porque para isso tinha que existir uma pesquisa muito mais aprofundada. Esta exposição tem muito mais a ver com os afectos, com as relações que se estabelecem de pessoa para pessoa. Quero aproximar-me dessas pessoas que conheci noutros tempos.

RR: *Uma das razões da minha pergunta à cerca do cariz “antropológico” do teu trabalho reside no facto de no teu trabalho anterior, e mais especificamente, na tua colaboração com a Graça Pereira Coutinho, já ter deparado com algo que se assemelha a uma “viragem etnográfica,” nomeadamente na pesquisa e na componente interactiva: as entrevistas que fizeram a mulheres, a vossa utilização dessa documentação... era uma acção que não era apenas simbólica, do domínio, digamos, tradicional da arte, mas que representava também uma abertura para um campo mais social, ou antropológico.*

CA: Na altura da colaboração com a Graça, essa preocupação era em parte devida ao facto de acharmos que podíamos tocar as pessoas com o nosso projecto e sermos tocadas por elas. Ao termos decidido trabalhar em conjunto, embarcámos num projecto com cariz um bocado diferente do nosso trabalho individual. Juntámos as nossas energias de uma forma não virada para dentro; pelo contrário, abrimo-nos para fora. Também esse trabalho derivou dessas pesquisas. As coisas ligam-se sempre umas às outras. Mas, fundamentalmente, o trabalho presente tem a ver comigo e com a minha posição em relação à Beira.

RR: *Há aqui outras questões que surgem. Parece-me que há uma espécie de sentido estético – uma sensibilidade estética – em tudo que tu fazes, quase um sentido inato de organização plástica, um olho para a “bela composição.” Sentes que a tua profissão inicial enquanto designer tem vindo a influenciar a tua produção artística? É-te útil ou prejudicial? Ajuda-te ou atrapalha-te?*

CA: Se calhar atrapalha-me essa pergunta! Há para mim coisas que são muito fáceis de fazer, e eventualmente, por serem mais fáceis, fico com dúvidas se serão realmente eficientes, ou suficientemente fortes. Já deparei comigo a tentar “estragar” essa tendência estética. É muito frequente, no meu processo de fazer desenhos, apagá-los ou eventualmente desenhar com a mão esquerda. Quanto à minha carreira de designer, não sinto que interfira com as artes plásticas. São formas de pensar muito diferentes.

RR: *A outra questão, que eventualmente se prende com a anterior, é a questão do readymade, da tua utilização de objectos já existentes. Nisso também tens um olho muito escultórico, muito plástico. O princípio do readymade duchampiano é – pelo menos teoricamente – uma indiferença “retiniana” ao objecto. Em contrapartida, existe uma tradição, eventualmente surrealista, pelo menos picassiana, de reutilização de objectos existentes, dando-lhes novos sentidos através de uma recontextualização. Será que encaixas melhor nesta tradição? Estou a pensar nas merujonas que utilizas-te num trabalho anterior, ou nas chaminés, nos garde-fous, nas banheiras... e agora temos as masseiras. São objectos que já em si têm uma realidade plástica e até simbólica muito forte. Qual é a tua relação com o readymade, com os objectos já existentes no mundo que tu utilizas no teu trabalho?*

CA: Nas viagens que eu fazia todos os dias para a fábrica de mármore Made In que tinha em Alenquer, na estrada, naquelas incríveis camiões, passava um pouco de tudo. Os meus olhos viam todos os objectos possíveis, de todos os géneros – agrícolas, industriais, até pontes, telhados, tudo... as formas mais incríveis passavam diante dos meus olhos e por isso achei que era uma incongruência inventar ainda mais objectos, existindo já neste mundo objectos tão extraordinários. Não valia a pena inventar mais. Comecei a procurar esses objectos. Na primeira exposição alterei a escala

e o material, depois comecei a usá-los conforme apareciam, ou fazer-lhes pequenas alterações, mas fundamentalmente, a usar os objectos como tal. Agora encontro os objectos que preciso para dizer aquilo que quero. Não é por acaso que escolho esses objectos, não são opções ocasionais, são opções dirigidas para comunicar. Neste sentido, são objectos ready-made que têm pouco a ver com a proposta do readymade propriamente dito.

RR: Falas muito de “querer dizer” ou “comunicar.” Parece-me que o aspecto comunicativo é muito importante na forma como concebes a tua obra.

CA: Às vezes pode não ser muito explícito, mas a necessidade de fazer é também a necessidade de comunicar. Às vezes é uma opção catártica, de limpar, uma purificação de si próprio.

RR: Mas a catarse em si é o oposto da comunicação – a catarse não é comunicativa...

CA: Poder-se-á transformar aquilo que é individual para universal quando é expresso em mensagem?

RR: Talvez... mas eu pessoalmente tenho alguma dificuldade com a própria noção de “mensagem.” A catarse é sempre uma forma de lidar com um tempo passado não resolvido, e assim, a catarse envolve sempre uma relação com o tempo. Ora este tempo está especificamente invocado neste trabalho. Há aqui duas temporalidades, o tempo da infância e o do presente. É o vai-e-vem entre as duas temporalidades que dá azo àquela nostalgia de que falamos.

CA: Esta exposição é uma incorporação desses dois tempos, é a forma como os junto, o presente e o passado, de como os re-estruturo dentro de mim e como os visualizo para os outros.

Ruth Rosengarten