

O desenho unificador

Expondo há quase três décadas, Cristina Ataíde vem desenvolvendo extensa obra no campo do desenho. Escultora de formação, o desenho mantém-se central como método de investigação, estabelecendo uma profícua relação com outros media como a fotografia, o vídeo e a instalação.

Contando com trabalhos recentes da autora, entre desenho, escultura, vídeo, instalação e listagens, a presente exposição — que ocupa vários espaços interiores e exteriores da Casa da Cerca foi pensada num cruzamento de linguagem que recupera a discussão sobre os limites do desenho.

No campo estrito desta disciplina — a que mais nos interessa desenvolver — a exposição conta com duas salas, nas quais encontramos desde logo dois registos de “tomada” e análise do real: a sala dos desenhos de “Pele”, exercícios que podemos qualificar como captação de fragmentos da memória do lugar e a sala principal, na qual se abre a extensão panorâmica de um imenso desenho (de vinte metros de comprimento), representando um conjunto de montanhas.

Fixemo-nos, para já, no primeiro. A utilização da frottage, para além do aspecto meramente técnico da criação de uma multiplicidade de texturas, remete, no trabalho de Cristina, para um exercício de memória. Recordação de viagem, testemunho do corpo do mundo, fragmento do lugar, é uma dupla tomada de vista (duplo da fotografia; instantâneo que acolhe, além da luz, a memória mesma da matéria, na volumetria de que fica impregnado o papel): a da escolha do objecto a “captar” e a do “enfoque” dado no resultado compositivo, táctil, do desenho.

A captura das superfícies, da pele do próprio mundo, tem várias matrizes. Pode surgir a partir de um tronco de uma árvore ou do de uma pedra. Nestes casos, como Cristina Ataíde aponta na entrevista que publicamos neste catálogo, o desenho exige um grande envolvimento físico. Se bem que o registo da pele do mundo surja na obra da artista com outros contornos mais leves — de que são exemplo, na sua obra, desenhos como as séries Durante o Rio ou Depois do Rio (2005), tomados da superfície do Ganges, desenhados portanto pelo corpo do rio (aí considerando tudo o que ele consigo arrasta) e intervencionados depois (caso específico da série Depois do Rio) e constataremos que também aí o registo que ficou foi “epidémico”.

Podemos afirmar que a intenção de captar a pele dos locais — simultaneamente, a sua natureza e a sua aparência —, significa também um modo de apreender o tempo (e os modos como se manifesta nos corpos), sendo uma das dimensões mais relevantes da obra de Cristina Ataíde. Transversal na sua produção, encontra-se igualmente presente na evocação dos não-lugares dos vídeos (vejam-se, nesta exposição, as projecções “Aeroportos”, pontos de passagem, sem mais história que o cruzamento de linhas em trânsito, mas, também.)

Retomando a questão do desenho, podemos dizer que é também de “pele” (embora numa técnica bem distinta da frottage) que se compõem as montanhas.

Antes de mais, e apesar do registo aparentemente mimético, o que aqui encontramos é puro exercício de re-presentação. Ou seja: embora as montanhas representadas pareçam repetir — e refiram, como a presença das listas bem sublinha — um referente paisagístico concreto, elas não retratam, de facto, qualquer montanha existente. Cada sombra de encosta, cada depressão de terreno, cada pico, cada contorno de maciço é apenas um exercício estético, uma recuperação ficcional das experiências estéticas e da memória do lugar.

Memória dos passos e das suas sensações, memória afectiva — traçada a vermelho quando o corpo da artista já se confrontou com o da montanha —, mantido a grafite nos restantes casos, as linhas fragmentadas que constituem esta composição vão servindo, no acto de desenhar, a lógica do próprio desenho na persecução de uma imagem verosímil, capaz de recuperar as sensações vividas quando em confronto com a massa imensa do real. Por isso, estes desenhos que facultam contornos reconhecíveis como de montanhas não correspondem verdadeiramente a acidentes paisagísticos (no sentido de os descrever, como no desenho científico), mas, antes, a sensações reais.

O que aqui encontramos, portanto, a par do traçado analítico que “recompõe” elementos do natural para a composição, é a assunção do desenho como um mundo outro — simulacro? verosimilhança? — ou, se quisermos, como encenação, recriação. A escala é parte fundamental dessa prática da similitude, garantindo um esmagamento que remete, de imediato, para a sensação de pequenez que experimentamos face à montanha. Do ponto de vista técnico, é, mais uma vez, a linha que aqui se avoluma, adensando geografias e topografias, traçando um mapa de regiões austeras e difíceis, território do sublime (como Ihe chamou Kant), mas também da auto-superação (como diria Nietzsche).

A montanha, que, neste desenho colossal, ocupa a galeria central, tem sido, nos últimos anos, tema central do corpo de trabalho da artista. Da land art em que se filia a sua consciência ecológica, parte-se para uma expressão literal mas ainda assim poética, metafórica (paisagística) das rugas que o tempo e os acidentes tectónicos inscreveram na superfície da terra.

O jogo toma também papel importante neste ponto de vista. Por um lado, enquanto desenho, a representação da montanha é tendencialmente magistral. Por outro, a escultura que a representa assume uma face de miniatura; recolhe-se, como apontamento, numa escala diminuta que retira dramatismo às forças figuradas, que as reduz a um objecto possível de abarcar com as mãos. Reverso do desenho (mais frágil no suporte, porém mais avassalador na escala que nos ultrapassa fisicamente) a escultura em bronze (mais robusta na matéria, contudo, mais dominável no tamanho) assume-se como a outra face de um mesmo exercício de captação do olhar e do nosso lugar no mundo.

Na mesma lógica de uma surpreendente captação das formas, a cordilheira que se oferece no chão do Salão Nobre é realizada num material frágil, perecível. O papel vegetal, moldado com as mãos sobre outros papéis mais duros (depois removidos para que nada interfira na transparência da obra), repete lumínica e poeticamente o que o corpo da terra opera sob a tensão das placas tectónicas. Adoptando pregas que se assemelham às da pele do mundo, compostas pelos acidentes naturais e pelo correr do tempo, com o binómio criação/erosão, remetem também para o nosso envelhecimento, para o trabalho escultórico que o tempo desenvolve sobre todos os corpos.

Puro desenho, pura escultura, elemento unificador, à parte a questão estética, esta é, porventura, a peça que mais claramente estabelece a dificuldade de definir os limites entre desenho e escultura. Puro desenho e pura escultura, puro gesto também, esta cordilheira feita de luz e que nos permite um olhar picado, um ponto de vista do pássaro, uma espécie de ponto de vista divino (dada a escala da representação) remete-nos para a fragilidade do mundo — logo, tragicamente, para a nossa própria fragilidade. As sombras desses maciços são evidenciadas a vermelho, o mesmo vermelho unificador das listas que, como fitas de desenhos, envolvem as varas presentes na Capela, o mesmo vermelho que envolve as árvores do jardim, o mesmo das montanhas já escaladas por Cristina Ataíde, o mesmo que delinea algumas peles do exercício de frottage da primeira sala, o mesmo que fecha o ciclo na memória de um rio, na sombra ígnea que duplica o barco suspenso na Galeria do Pátio.

Ao fim de quase três décadas de actividade, e embora esta não seja uma exposição retrospectiva, podemos encontrar aqui as grandes linhas programáticas do trabalho de Cristina Ataíde. O desenho permanece central, espaço da investigação por excelência, a que se juntam todos os modos legítimos de o tomar: seja na recuperação de objectos encontrados e transformados (lugar de encontro também da escultura e do ready made), na indefinição dos limites entre as disciplinas (desenho, escultura, instalação?), entre a linha do desenho e a da palavra, entre a presença do objecto e o desejo da vida. Na clara consciência de que tudo é perecível.

Emília Ferreira