

Perguntas pelo caminho

P. Como comesças um projecto: tens um processo comum ou varia de caso para caso?

R: Depende se é o meu trabalho ou uma encomenda. Se há uma encomenda específica para um espaço, como, por exemplo, uma galeria ou um centro cultural... Para mim é muito importante o local, o espaço, a problemática do lugar. Antes de começar a trabalhar, inteiro-me do que se passa e do que rodeia esse local, mas o projecto é feito na sequência do meu trabalho e com o conjunto de preocupações que estou a explorar nesse momento, integrando-o e relacionando-o com o novo projecto.

P. Há sempre um lado site specific?

R: Nesses casos há. O site specific/instalação é uma disciplina com que me identifico. É uma componente importante do meu trabalho. Alterar as relações existentes num espaço, conseguir que dialogue de uma maneira diferente, integrar ou repelir os visitantes, modificá-los, são aspectos possíveis com o site specific.

P. O processo criativo — seja no desenho, na escultura ou na fotografia — para ti, é inicialmente conceptual ou intuitivo? Começas sempre por um programa ou partes imediatamente para a obra?

R: Há uma ideia base; algumas vezes é longínqua e muito difusa ou mesmo só uma sensação. Essa ideia transforma-se num conceito que se vai burilando até estar muito bem definido. Subitamente, faz-se o clic e apercebo-me como posso pôr esse conceito em prática. Ao concretizá-lo, a forma vai evoluindo, vai-se modificando no processo do trabalho. Vão-se adicionando outras ideias ou depurando a inicial, limpando o acessório. O conceito é muito importante para o meu trabalho. No entanto, estou atenta ao meu lado intuitivo, muito mais acessível no desenho e na fotografia. Quando chego a um novo lugar, costumo esvaziar-me, esquecer tudo o que sei e a partir do lugar ou das sensações do momento desenhar com elas, não fazendo auto-critica. Uso isso como um exercício e é muito produtivo, pois é necessário esquecer o que aprendemos, para a seguir o que fazemos se torne mais límpido, mais transparente.

P. E como é que escolhes os suportes? Como é que determinas que uma obra vai ser num material ou noutra?

R: Faz parte do processo de trabalho. Há um conceito base que se desenvolve e o material escolhido é o mais eficiente para a construção da peça. Não elegi nenhum material para trabalhar, trabalho com quase todos os materiais. Gosto de me deixar surpreender por eles e de ver a maneira como eles se adaptam às minhas premissas. Gosto de os explorar e testar as suas possibilidades e limites. A sua plasticidade é fundamental. Neste momento a minha preocupação é produzir objectos com o mínimo de matéria — prima e o mínimo de desperdício, por isso o uso de papel de esquiço para fazer escultura. Será escultura? Será desenho?

P. Falemos concretamente do desenho. O que é que o desenho te dá de diverso da fotografia, por exemplo?

R: Dá-me a parte corporal, de uma certa violência por vezes, a relação táctil com os materiais e o suporte. Os desenhos “pele”, por exemplo, são feitos sobre grandes blocos de pedra, fazendo frottage sobre elas. A relação do corpo com esse acto de desenhar é muito forte, requer imensa força e energia. Isso agrada-me; passar essa energia, dinamismo, e esforço, para o papel. É a transformação do próprio papel, pois ele adquire a forma do sítio onde está a ser trabalhado. É moldado. Há quase uma interpenetração da matéria onde a estou a trabalhar (que é eventualmente uma pedra, uma árvore, ou outra matéria), o papel e eu. Quase nos fundimos. É isso que pretendo em algumas séries de desenhos. Outro exemplo; quando coloco o pigmento em cima do papel, aí passo a ser só um mediador que deixa cair a cor e é o vento que a leva. Costumo dizer que não faço nada; o vento é que desenha. Nesses casos, é o oposto: é quase a auto-anulação total deixar que os elementos façam o desenho. Uso muito a fotografia para o registo de intervenções na paisagem. Desenho na própria paisagem. O projecto “percursos no mundo”, são desenhos feitos com pigmento e água em todos os lugares onde vou. A obra é a própria fotografia desses desenhos.

P. Em relação à escultura, dirias que manténs um primado do desenho, ou a escultura é um corpo completamente independente e diverso?

R. A escultura é um corpo independente, embora tudo esteja interligado; há sempre um conceito unificador. Ao envolver troncos de árvore, por exemplo, quando os uno e depois lhes crio uma pele por cima, isso tem a ver com os desenhos da “pele”. Não mostro os desenhos preparatórios das esculturas. Esses desenhos são o próprio pensamento no papel, perceber se funciona ou não, são desenhos de trabalho. Quando os desenhos são autónomos, têm por base um conceito próximo do das esculturas.

P. E a escultura reflecte o pensamento inicial do desenho?

R. Sim, normalmente reflecte. Trabalho por séries e essas séries vão-se desenvolvendo, questionando, e a escultura surge como uma necessidade de passagem para o espaço. Mas quando começo a trabalhar a 3 dimensões, surgem problemas específicos que se vão resolvendo durante o processo.

P. É sempre pensada e projectada antes?

R. Sim. Não sinto necessidade de criar volumes só pelo prazer da construção. Há sempre uma linha conceptual, como há para o desenho. Eventualmente, com o mesmo conceito posso fazer escultura, desenho, fotografia – e vídeo, inclusivamente – porque analisa de formas diferentes o mesmo conjunto de preocupações, faz parte da escolha do medium, cada um tem um campo específico que é trabalhado, provocando contaminações saudáveis e necessárias.

P. E como é que defines (como decides) os diversos media em que trabalhas: o desenho, a fotografia, a escultura, a instalação?

R. Fundamentalmente sinto-me uma escultora, funciono como escultora. Mas o lugar é muito importante para mim, o sítio onde estou, toda a envolvência, isso provoca o site specific. Há sítios em que realmente é preciso criar coisas para ali e só isso faz sentido. O lugar é o grande definidor do medium que vou usar. O desenho, sendo uma disciplina complementar, tornou-se um vício. Se estou muito tempo sem desenhar começo a sentir (a) falta. Porque realmente o desenho é muito imediato e tem uma grande relação com o meu corpo. Posso dizer que é catártico. Trabalho com o corpo todo quando desenho. Muitas vezes, no exterior, usando a própria natureza, não sobre a natureza, mas sobre

a relação do meu corpo com essa natureza. E é esse acto de estar lá fora – com o vento, a chuva, as sombras, a água, com os movimentos que existem – é essa relação entre mim, o papel e esses elementos, que cria muitas das séries de desenhos. A fotografia, quase sempre (não sempre), funciona como um registo das intervenções que faço na paisagem, é outra forma de desenho. É uma das séries que faço sistematicamente, intervir nos sítios onde vou. Como viajo bastante — ou pelo menos tento viajar — é a forma de trazer um pouco desses lugares comigo, nos quais intervenho, registando-os fotograficamente. O vídeo também é feito colando a máquina ao meu corpo e deslocando-me com ela. São percursos que faço, ou na paisagem “Nevoeiro quente” ou nos não lugares como “Aerportos”.

P. Em relação ao ready made, a que recorres também muito: tens uma intervenção que, às vezes parece mínima, mas que altera completamente o objecto original. Como é que começaste a interessar-te por objectos que não eram teus; como é que os reconheceste como objectos apetecíveis? E como é que operas a transformação?

R. Nos anos oitenta e noventa, quando estava na Madein, Alenquer, tinha que fazer todos os dias uma viagem longa de ida e volta para Lisboa. Na estrada passava por camiões com toda a espécie de objectos, o mais interessantes possíveis. Apercebi-me que todas as formas estavam inventadas, que tudo existia já, que não era preciso inventar novas formas. Não era preciso fazer mais formas. Comecei a encontrar essas formas um pouco por todo o lado e quis apropriar-me delas, mostra-las, daí os ready made. Nunca usei o ready made inteiramente “cru”, havia sempre uma modificação. Os primeiros que usei eram objectos da Madein que estavam por lá espalhados, mudei o material e a escala. Na segunda exposição que fiz eram os próprios objectos encontrados nos quais fiz pequenas alterações. Nesses casos, mantive a cor, simplificando a forma, tirava o que era acessório, o ruído. Eliminava as pequenas coisas que não interessavam. Em seguida comecei a criar uma linguagem própria, indo buscar objectos que me interessavam para a intervenção que estava a fazer.

P. Passemos à componente cor. O que dirias fundador no teu trabalho: o desenho ou a cor?

R: O desenho começou primeiro do que a cor. Durante bastante tempo usei apenas o branco, nos primeiros desenhos “Fonte”, assumidos como tal — não como estudos prévios das esculturas ou desenhos das próprias esculturas —, usava diferentes tons de branco, tinham jogos de palavras e por cima volume, ainda estavam muito próximos da escultura. Depois apareceu o preto e o cinzento e só posteriormente é que a cor entrou; fundamentalmente o vermelho (quando a assumi também na escultura).

P. E porquê a inclusão da cor, da incisão e da matéria no corpo do desenho? Começaste com a matéria, depois inseriste a cor e a incisão. Porquê esse lado mais corpóreo do desenho?

R. Sinto sempre o meu lado de escultora, por isso o volume é muito importante. Posso desenhar com volume, saindo um pouco dos cânones tradicionais. De qualquer modo, agora já não há cânones. Interessa-me tirar o desenho da bidimensionalidade e transportá-lo para uma terceira dimensão incorporando-lhe um corpo possível. Tem também a ver com a matéria. Mexer na matéria, moldá-la, modificá-la, introduzi-la no papel, quase como agarrar no papel e transformá-lo noutra coisa, a que se pode chamar escultura ou desenho.

P. Porquê o vermelho como cor dominante no teu trabalho?

R. O vermelho é uma cor apaixonante, provocadora, é a cor da vida. Sempre gostei de trabalhar com oposições, com contrastes. Tornaram-se uma constante no meu trabalho. O vermelho tem isso dentro de si. Podemos sentir ódio e amor e expressá-los com o vermelho. Ficamos vermelhos de raiva ou de timidez. Há imensas civilizações em que o vermelho é muito importante. Por exemplo, na Índia significa a energia feminina, na China tem a ver com a felicidade e beleza. É uma cor unificadora, matricial. Comecei a usá-la porque apareceu num dos ready made que estava a trabalhar da exposição “Oposições”. Questionei-me se iria modificá-la ou não. Se iria pintá-la de preto, cinzento, ou branco, que eram normalmente as cores que usava. Achei que tinha chegado a altura de incorporar o vermelho. Vermelho escuro, como energia feminina, como energia corpórea, da libido, do coração. Foi a primeira vez que a utilizei.

P. Outra questão: porquê a introdução de letras? Ou seja, muitas vezes, nos ex-votos por exemplo, pões uma legenda. Noutras vezes, a palavra surge, mesmo que para ser apagada (como em Silêncio?), ou em listas. De onde vem essa relação com a palavra?

R: Essa relação vem muito da poesia; aliás numa das primeiras séries de desenhos tinha um poema no fundo, embora fosse muito pouco visível. Talvez agora não seja tão presente, mas na primeira fase do meu trabalho, as peças eram feitas, mas depois eram apagadas ou sobrepostas; havia quase uma camada que as afastava ou as tornava mais misteriosas. Não revelava a peça inteiramente. Mas a componente poética era (e é) muito importante e a palavra é realmente uma forma de comunicar muito forte. Gosto muito de escrever, embora obviamente, não seja escritora nem queira ser, mas a palavra permite ser muito imediata e daí a necessidade de a incorporar no meu trabalho.

P. E as listas? Quando é que começaste a fazê-las e porquê?

R. A lista é uma forma de me apoderar das coisas, de as memorizar, de as incorporar. A primeira lista que comecei a fazer, foi para um trabalho que ainda não concretizei (mas espero vir a fazê-lo um dia) que se chama “Mortes desnecessárias”. Comecei-a quando das carnificinas em Luanda. Estava a preparar um trabalho com vários artistas e também com o Fernando Calhau (que, infelizmente, já não está connosco) para o Panteão. Eu ia usar a lista dessas mortes que acontecem, mas que não deviam acontecer; que não era preciso que acontecessem. Uma das ideias era ligar-me às polícias de diversos países e elas irem debitando essas mortes: assassinatos, desastres, catástrofes, todas essas coisas que acontecem dia-a-dia. Agora vou continuando a fazê-la, de uma forma muito mais prosaica: ouvindo notícias ou copiando dos jornais; e infelizmente estão sempre a acontecer mortes desnecessárias. Essa foi a primeira lista de muitas mais que faço sistematicamente. Uma delas, “O meu corpo em pó”, é o meu auto-retrato. Mudo essa palavra corpo em todas as palavras que podem conter o conceito que tenho (ou poderei vir a ter) de mim. Enfim, nós nunca temos consciência total de nós próprios. Mas a pesquisa dessas palavras, cuja única condicionante que defini é não ir ao dicionário (são palavras que vêm ter comigo através da leitura, de conversas ou do pensamento) de alguma forma aumenta a consciência de mim própria. Por exemplo, com a lista da comida (anoto tudo o que como) pensei — porventura de um modo

um bocado ingénuo — que tomando consciência de tudo o que comia iria começar a comer menos. Às vezes resulta, outras vezes não. A lista é uma forma de tomar consciência de uma realidade e de a concretizar. Aquilo que se escreve torna-se acção.

P. No início desta nossa conversa, falaste na questão da encomenda. Como é que lidas com a encomenda? É uma situação apetecível ou sentes algum constrangimento?

R: Normalmente gosto dos desafios que envolvem a encomenda. Transformar uma encomenda — que eventualmente pode não ser muito apetecível — e conseguir que se torne um projecto interessante e bem resolvido é o grande desafio: conseguir soluções que agradem às duas partes.

P. Notando uma alteração de traço: o teu desenho já foi, pelo menos aparentemente, muito mais rápido do que agora. Porque agora ostenta um claro pendor descritivo, rigoroso (estou a pensar nas montanhas, por exemplo). O que significa isso no teu percurso? Mudaste o modo como vês o desenho, ou adaptaste o gesto a um traço mais contido, mais próximo de uma severidade oficial? Nas montanhas existe um traçado quase mimético. Antes, houve uma fase em que parecia que era mais expressivo, e agora parece ser mais analítico. O que te levou a isso?

R. Não mudei a minha forma de ver o desenho, adaptei-o a outras condicionantes. Os desenhos anteriores tinham uma grande componente corporal. Não são desenhos gestuais, mas transportam para o papel a relação que o meu ser está a ter com o ambiente envolvente, com o local. São normalmente feitos no exterior, usando os elementos da natureza. Estes, que reproduzem montanhas, são desenhos de uma natureza existente: para representar essa natureza tive de recorrer a um desenho mais rigoroso. É a forma de trazer aquelas massas poderosíssimas para o desenho e para dentro da galeria. É outra espécie de ready made. Não me interessa o rigor da montanha, mas sim a massa que crio com esse desenho, a energia que sai dele, o confronto que se estabelece e se relaciona connosco. Estive em Yangshuo, na China, rodeada por montes Cársicos que saíam do chão vertiginosamente, quase na vertical e me perturbaram profundamente. Eram volumes compactos que me envolviam. Daí serem desenhos tão parecidos com a realidade na tentativa humilde de a recriar de me aproximar dessas massas energéticas. Há também a problemática do tamanho, ao serem tão grandes, faz com que sintas que quase entro dentro do

desenho. Mantenho assim a minha relação física com ele. As horas seguidas que estou a desenhar tornam-se quase hipnóticas, um quase estado de meditação. Quando se está envolvido por desenhos com 5, 7 ou 20 metros, fica-se a pertencer ao desenho. Como na lenda chinesa em que o pintor entra no próprio desenho e desaparece...

P. A propósito disso, como é que decides a escala dos trabalhos? Por exemplo, nos desenhos é claro isso, no caso das montanhas, por a ideia ser imergir-nos na composição. Mas como é que um modo geral defines essa questão?

R. É uma pergunta interessante. Tem a ver com a relação entre o tema e a necessidade da sua percepção. Por exemplo, na série “Todas as montanhas do mundo”, há desenhos muito grandes, e a escultura pelo contrário é pequena, muito pequena. O que me interessa é exactamente o confronto das duas dimensões e perceber que o tamanho das coisas é completamente relativo, está na nossa percepção, nas relações que estabelecemos ou de que aquilo com que nos relacionamos no momento, como a Alice, pode transformá-los.

P. Essa relação do teu trabalho com o corpo humano (em geral) e em particular com o teu (enquanto agente de criação do desenho) e com o corpo do mundo (árvores, solo, rios, montanhas...) como é que surge? O que é que te fez chegar a essa relação? Como é que chegaste a essa relação animica, quase panteísta, com o mundo?

R. O mundo serve-me para fazer uma metáfora da vida. O importante são as pessoas, os corpos — os corpos em deriva, como já escreveram sobre o meu trabalho — e é com esses corpos que eu lido. É neles que penso, é sobre eles e com eles que trabalho. Portanto, essas metáforas que eu encontro do rio, da montanha, das árvores, da circulação, servem para trabalhar as relações que há entre os corpos. Como é que somos uns com os outros, como é que estamos por dentro, como é que nos tratamos, nos percebemos...

P. Essa questão do tratamento, do cuidado (do cuidar) estava muito evidente já nos desenhos dos dragoeiros como árvores feridas, seres como nós. E prossegue nas árvores que são aconchegadas, envolvidas com fitas vermelhas. São corpos convalescentes... Já agora, quando é que se iniciou a tua relação poética e formal com a árvore, em particular?

R. Foi a seguir a uma exposição que fiz, "Anatomia do sentimento", partindo de um desenho com a circulação humana planificada, de Diderot e d'Alembert e que faz lembrar uma árvore. Na altura as esculturas que produzi, Mesas de Observação, tinham pequenas ramificações da circulação humana que pareciam galhos de árvore. Daí derivei para o meu trabalho sobre a árvore (a árvore da vida...) e também com as suas sinergias porque, se abraçarmos uma árvore, ela passa-nos a sua energia. É muito interessante a vibração que se sente.

P. Ao longo da tua carreira tens vários projectos e obras perecíveis. Lembro-me, novamente, de Silêncio? na qual o chão estava desenhado a giz com palavras das mulheres que entrevistaram. Naturalmente, os passos dos visitantes da exposição iam apagando essas frases. Como é que lidas com o efêmero, a impermanência; com o que desaparece?

R. Lido muito bem. O importante é o acto de fazer. Quando uma obra desaparece é quase como se se limpasse. Para mim o vazio é algo de muito importante. Só podemos encher se esvaziarmos. Também as obras ao desaparecer, são um esvaziar. Isso dá espaço para construir outra peça a seguir. O importante é o conceito que a obra transportou. Esse conceito é algo que está sempre a fluir. A obra (ou a nossa vida) tem que escorrer de forma natural e verdadeira. Por isso o efêmero é revitalizador.

P. Sistematizando, como pensas o tempo, no teu trabalho?

R. O tempo está sempre presente, está sempre a correr, a movimentar-se no espaço e a transformar tudo, a transformar esse espaço. É essa transformação constante que de alguma maneira eu tento entender e captar. São essas modificações permanentes que me interessam pois eu testemunho essa passagem, essa renovação.

P. Nesse sentido, como vês a morte?

R. É uma companheira interessante. Fundamentalmente, o que tento fazer durante estes espaço de tempo que cá estou é aprender coisas que me preparam para a morte. Temos essa certeza por isso vamos caminhando para ela. Quanto melhor nos prepararmos, quanto mais encararmos de frente essa realidade, mais facilmente ela acontecerá. Para mim, a morte é uma coisa tão natural que... venha quando vier.

P. Voltando ao que resta... Por vezes, ficam fragmentos das instalações. O que fazes com eles, com esses restos?

R. Às vezes recupero-os, como por exemplo com Destroços, que eram ex-votos, homens em cera, que tinha enchido de gesso para ficarem mais resistentes. Como ficaram semi-destruídos com o sol, deixaram de se poder utilizar. Então, pura e simplesmente parti-os. Os pedaços que restaram dessa destruição eram extraordinários. Eram metonímia de um corpo, com todas as suas cargas; e resolvi recuperá-los. Deixaram de ser uma instalação para passar a ser peças escultóricas. Houve uma reconversão total do objecto. Outras vezes, finda a instalação, dependendo do material, as peças, desaparecem pura e simplesmente ou quando as guardo, podem ser reinstaladas noutra lugar, mas transformam-se noutra coisa.

P. Uma curiosidade: quais são as tuas referências plásticas do coração; aquelas que te fizeram mover para as artes plásticas e te orientaram numa determinada direcção? Ou seja, as fundadoras do teu percurso pessoal?

R. Há dois artistas muito importantes para mim. Um é o Anish Kapoor, com quem tive a possibilidade de trabalhar duas ou três vezes e foi, realmente, um privilégio conhecê-lo pessoalmente. Entendíamos-nos muito bem, eu percebia facilmente o que ele queria produzir e tentei disponibilizar-lhe as melhores condições de trabalho. Foi muito interessante vê-lo criar as suas peças, desenhando-as no chão, porque não tínhamos grandes paredes livres (ele normalmente desenha nas paredes, quando pensa as peças) ou em grandes papéis. Foi muito empolgante trabalhar com ele. As viagens que fiz à Índia e o que estudei sobre a cultura indiana aproximaram o meu trabalho ao dele. Outra artista muito importante para mim é Louise Bourgeois. Por toda a sua obra que é muito estimulante e principalmente pela inteligência e clarividência da sua escrita, o ser tão autêntica e tão mordaz... Claro que há muito mais referências, mas estas são as minhas âncoras.

P. E quando é um trabalho está terminado, para ti? Quando é decides que não vais mexer mais?

R. Esse é o grande poder do artista: decidir que a obra está terminada. Trabalhei muito tempo em pedra (agora já não trabalho tanto) e uma das coisas maravilhosas da pedra, para além da luta saudável que dá, é que quando se decide que está pronta, está pronta. Coisa que não acontece com o barro, ou com outro material instável como a cera, por exemplo, porque embora eu possa dizer que a peça está pronta, o sol ou um aquecimento súbito pode decidir que não é aquela a forma final. Não sei quando é que decido que a peça está pronta, não te sei dizer concretamente. Acho que se sente. No desenho, normalmente, ponho-o na parede durante uma, duas ou três semanas, se sinto que as questões estão resolvidas, se a sua presença na parede mantém uma vitalidade e desafia é porque está pronto. Se qualquer coisa destoa, se ele me incomoda é porque não está pronto e por isso ou se continua ou se destrói.

P. Uma última pergunta. Rejeitas muito, deitas muito fora ou de um modo geral as coisas correm-te bem?

R. Quando comecei a trabalhar era muito difícil aceitar as minhas obras. Ou melhor, rejeitava quase tudo ou tudo. Era muito difícil a aceitação de que aquilo que eu estava a projectar, a pensar, estava certo, que era bom, que o devia fazer. Depois percebi que o processo tinha de ser ao contrário. Tinha que fazer as peças porque era urgente, era uma necessidade. Se funcionavam ou não, era completamente secundário. Passei a construir as peças tentando não fazer auto-crítica, trabalhando pelo prazer da acção. E agora, na realidade, penso que não rejeito muitas peças. Quando não funcionam, transformo-as ou ponho-as de lado. Por vezes, passado algum tempos adquirem um corpo mais denso, como se tivessem amadurecido. Acontece principalmente com os desenhos, se não me agradam guardo-os e, quando os redescubro por vezes penso “afinal, isto funciona, afinal, até gosto.” É como tudo: há muitas nuances. Mas não, não rejeito muito.

Entrevista gravada a 13 de Março de 2009.

Emília Ferreira