





ACREDITO QUE UM ARTISTA ESTÁ VITALMENTE COMPROMETIDO COM SEU TRABALHO, POR ISSO VIVE EM ESTADO DE ARTE

Brígida Baltar

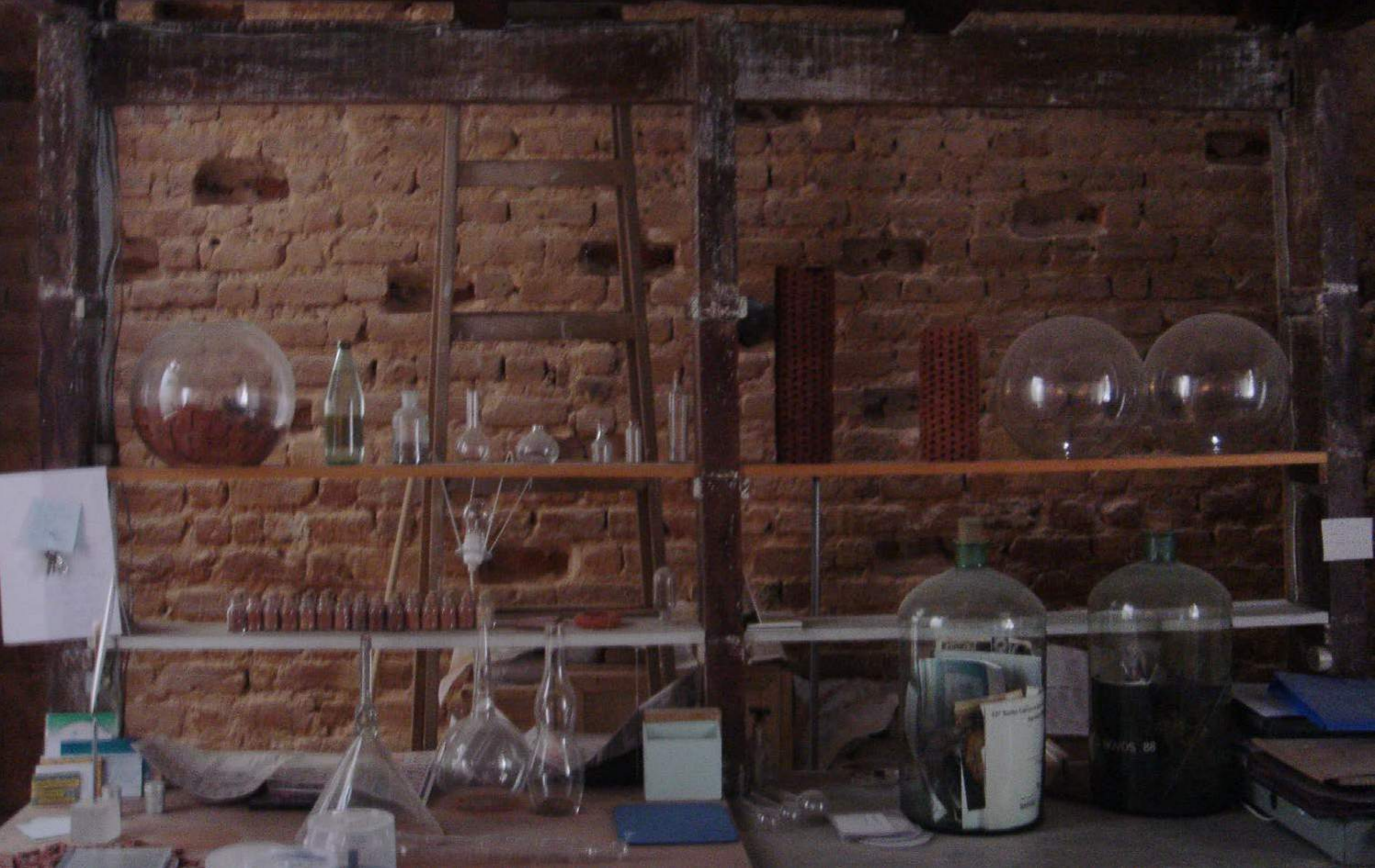
Entrevista de Brígida Baltar a Arte&Ensaio – com participação de Elisa de Magalhães, Ivair Reinaldim, Juliana de Paulo, Lara Ovídio, Ricardo Basbaum e Wilton Montenegro – na residência da artista, em Copacabana, em 13 de maio de 2017.

Elisa de Magalhães *Vou começar pelo meio do caminho. Eu e Brígida nos conhecemos quando fui trabalhar no ateliê, que também era o local onde ela morava. Havia uma relação muito orgânica com aquela casa; era um corpo, uma casa viva. Sempre ficava impressionada com os buracos na parede, com aqueles tijolos cavados. Queria que você falasse da relação com aquele lugar.*

Brígida Baltar Na verdade, você fala meio, mas era início. Sinto que ali estava definindo o início de um aprofundamento no trabalho. Não tem como falar disso sem falar dos anos 80, que foi quando comecei a fazer meus primeiros estudos de arte e frequentei o Parque Lage. Os 80 para mim foram anos de muita pluralidade, desejos e investigações. Não só estava frequentando a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, como fazia faculdade de arquitetura e de história. Também me envolvi com o movimento estudantil, tive um filho. Enfim, eram muitos acontecimentos. E isso se refletia de forma muito plural e caótica nas tentativas que fazia de trabalhar com arte. Costumo dizer que meu trabalho se iniciou num processo de eliminação de todas essas camadas. Sentia necessidade muito grande de achar uma direção, uma identidade, e comecei a trabalhar com coisas bem próximas a mim. Então, a casa tornou-se uma espécie de laboratório. Ali realmente comecei a me desenvolver e a me transformar. Houve uma exposição em 2002 chamada Caminhos do Contemporâneo 1952-2002, no Paço Imperial, organizada pelo Lauro Cavalcanti e com outros curadores consultores, que situava a produção dos artistas entre essas décadas, e eu estava relacionada aos anos 90, o que me deu alegria, porque penso que foi a partir desse momento que comecei a criar algo que sentia interesse em continuar. Já era um trabalho bastante existencial.

Ivair Reinaldim *A vivência da casa era uma experiência pessoal, mas ao mesmo tempo compartilhada.*

BB Na verdade, eu morava ali. Era uma jovem artista e alugava o espaço. Era uma casa de dois andares, antiga, colonial, e havia outros ateliês funcionando embaixo, independentes, alugados por outros artistas. Era como eu conseguia viver. Houve um circuito de pessoas ali, que entravam e saíam. Mas com tudo isso mantive minha obra numa esfera muito íntima. Ao mesmo tempo, sempre quis que meu trabalho não se tornasse profundamente biográfico. Estava usando elementos reconhecíveis em qualquer cultura,





como o tijolo, paredes ou mesmo a ideia de habitação. Essa também foi uma maneira de compartilhar. Ao mesmo tempo, e já vou me contradizer, acredito que todo artista é biográfico, porque ele é as suas vivências, o que leu, o que sonhou, seus afetos e seus desafetos, suas histórias, seus medos, seus segredos, sua cultura, suas redes, sua cidade. A neutralidade não existe.

EM *Era quase como uma continuidade: a casa era o trabalho; o trabalho, a casa.*

BB Sim, como um círculo. Uma experiência importante foi quando fiz o molde do próprio corpo, escavei a parede, a partir desse desenho, e entrei no vão. Aliás, estou feliz de estar aqui, nesta entrevista, com Basbaum, amigo que amo e admiro, e que acompanhou tudo isso. O primeiro texto teórico foi escrito pelo Ricardo, em 1992; um texto que até hoje considero incrível e que tem uma potência rara de pensamento sobre essa obra. Ricardo escreveu sobre o *Abrigo* como uma colocação num novo posicionamento, num novo lugar de visão de mundo: um lugar limítrofe, onde você se situa entre o dentro e o fora.

Wilton Montenegro *Foi o trabalho exposto no Calouste Gulbenkian?*

BB No Calouste apresentei *As silhuetas*, que também eram moldes do corpo, a partir de sete materiais da casa. Havia uma silhueta de madeira, outra de pedras, a de saibro, a de tijolos moídos, a das cascas de tinta e também a de reboco; e havia a de poeira, uma poeira muito profunda. É como se todos esses materiais estivessem me constituindo. Era mesmo um estado de experiência. A casa-laboratório, em vários vidros. Eu colhia goteiras, às vezes, em vidrões, outras vezes em pequenos frascos. Aí as águas iam adquirindo colorações diferentes. Também misturava pó de tijolo com água, em vidros, e deixava agir no tempo. Depois desistia daquilo, jogava tudo fora. Mas tenho algumas fotos. Muitas ações foram apenas documentadas. O Calouste aconteceu um pouco depois, em 1996.

Ricardo Basbaum *Você usou a palavra existencial, Brígida. O que você entende por existencial?*

BB É uma palavra forte. Às vezes ficamos pensando que palavras vamos usar. Usamos a palavra “abstrato”. A história da arte já usou tanto essa palavra, parece que as palavras se aprisionam em determinados tempos. Houve também o momento do híbrido. O existencial, você vai lá para o Sartre, não há como não ir. Mas quando falo existencial, estou me referindo à relação com a existência, essa relação mais profunda com a vida. Creio que você colocou isso num diagrama antigo seu, Ricardo. Você fez um diagrama em que localizava alguns artistas nas suas relações. Lembro que meu nome está associado à arte e vida, algo assim. Ou arte e existência, não lembro exatamente.

RB *Há um diagrama, realizado na Uerj, dessas relações entre “arte e vida” e a Brígida está ali com João Modé e outros companheiros ilustres.*

EM *Companheiros de décadas e, de algum modo, de certo deslocamento na de 1980. Porque era uma década de grandes gestos, grandes pinturas, alegria de pintar, e alguns artistas que estavam ali se formando e já começando as primeiras experiências não eram exatamente artistas de grandes gestos, alinhados ao expressionismo daquele momento.*

[Ricardo mostra o diagrama na tela do celular]





BB Era “arte e vida”, isso mesmo. “Arte e vida – espaços da casa como espaço de autotransformação”. Talvez essa seja a força da ideia de existencial.

RB *Você falou em laboratório. Você estava aproveitando aquele momento que era casa e era ateliê, um espaço de estar em trabalho todo o tempo, de se colocar assim. Você via os tijolos da casa, mas também os tijolos do seu corpo. Os materiais estavam passando de um lugar para outro, e você estava se colocando com bastante disponibilidade naquele espaço.*

BB Havia essa disponibilidade. Sempre gostei muito de trabalhar em casa e continuo trabalhando. Na verdade, acredito que trabalhamos o tempo todo. Fico pensando qual é o verdadeiro espaço do artista, pois percebo que temos uma ponte interna, essa conexão com a arte, latente, algo que é constante, que nos toma totalmente, e que independe de um lugar físico. Mas, ali, no espaço do ateliê, você amplia mais as investigações.

Elisa, você me pergunta sobre grupos de amigos e encontros. Sim, logo cedo já estávamos num movimento, no Visorama, que foi bastante importante e um lugar de formação para mim. Frequentei o Parque Lage, e não a universidade de artes, não existia mestrado e doutorado para a formação do artista na época no Rio de Janeiro. Nosso grupo pôde então compreender aquele momento e perceber qual posicionamento gostaríamos com nossos trabalhos naquela realidade. Lembro que Hermano Vianna chegou a ir a nossos encontros, e a lançar a ideia do “inexpressionismo” como possibilidade de ação na arte, na literatura, na música, em geral. E como você mesma falou, enquanto aqui víamos principalmente pintura, Barbara Kruger, por exemplo, já estava acontecendo, com suas frases e palavras impactantes. Começamos a sentir uma expansão, a arte ampliada, mesmo. Também foi importante conseguirmos mapear nossas produções junto com o que se estava fazendo internacionalmente. Tivemos encontros com alguns artistas, como Mark Dion, Bill Woodrow, pessoas que passavam pelo Rio. Éramos um grupo que se reunia para esse saber e essa troca, porque vivíamos um momento bem diferente, sem google, sem internet. Tínhamos um banco de *slides* incrível. Não entrei logo no início do Visorama, que começou nos anos 80. Em 1990 fizemos uma exposição chamada Possível Imagem.

RB *Chamou Visorama, talvez, a partir de 89, 90, mas começamos a nos encontrar antes. Havia aquele grupo de estudos. Creio que passou a ser Visorama em 91, 92, 93. Quando terminei minha monografia da PUC, propus que fizéssemos um grupo de estudos, até para eu ganhar dinheiro e discutir a bibliografia que tinha lido. O grupo de estudos juntou muitos amigos agregados e não dava mais para cobrar, foi virando outra coisa, foi-se transformando no Visorama. Fizemos aquela exposição no Solar e não tinha ainda esse nome.*

BB Depois fomos a São Paulo, fizemos algumas oficinas. Levamos nosso trabalho para alguns lugares, projetamos imagens, não era só um grupo de estudos, mas propúnhamos palestras e conversas. Por exemplo, quando houve a Documenta de Kassel com Cildo Meireles, Jac Leirner, Waltercio Caldas e José Resende, fizemos o Visorama na Documenta, um conjunto de palestras e debates, que ocorreu no Parque Lage. Lembro que a sala principal da EAV ficou lotada. Convidamos a Jac e o Zé Resende. Acho que Cildo também estava presente. Éramos uma espécie de motor para esses acontecimentos.

RB *O que você falou foi muito legal, de fato. O esforço que o Visorama fez para colocarmos nossos trabalhos no meio desse banco de imagens. Tínhamos uma noção um pouco mais balanceada, se pudermos dizer desse modo, do que fazíamos no meio, do que se estava fazendo por aí. Acho bacana você ter tido essa memória. De fato, isso foi muito forte. Colocamos nosso trabalho no meio, junto, dentro desse banco de imagens e aí conseguíamos perceber melhor o que o outro estava fazendo no Brasil e no exterior.*

BB *E éramos um grupo de jovens. Você usou a palavra esforço e estávamos ali nos ajudando, de certa forma, nos fortificando. As fotos dessa época são lindas. Lembro de ficar tardes na casa dos meus pais conversando com Basbaum pelo telefone. Nos conhecemos bem no início dos 80. Nunca mais esqueci aquele exercício que Ricardo fez na aula da Astrea El Jaick, no Parque Lage. Ele criou duas caixas de papelão da qual saíam fitas através um sistema de manivela. Lembra desse trabalho, Ricardo?*

RB *Mais ou menos, é de um passado bem remoto.*

BB *Não esqueci. Aquela fita rosa ia saindo, saindo, muito longa. Era bem simples, mecânico, analógico.*

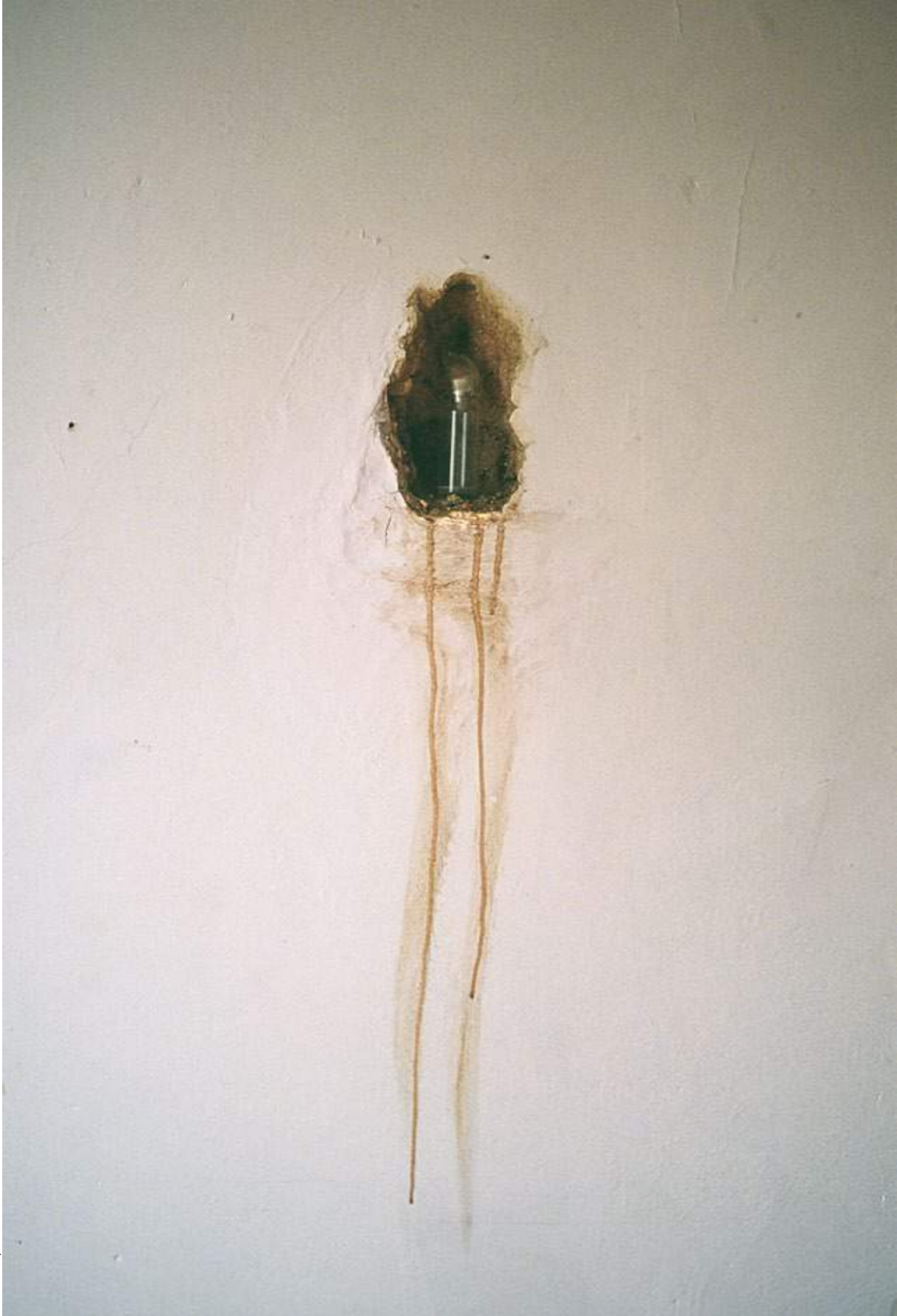
WM *João Modé e Analu Cunha sempre falam da importância do Visorama para a arte brasileira. Ricardo Basbaum fez um daqueles diagramas, que era uma espécie de proposta de releitura da arte contemporânea e lá estava o Visorama. Elisa comentou aqui que a década de 1980 foi da pintura, da euforia de pintar. Eu estava no Parque Lage no início dos anos 80, e o que vocês faziam ia na contramão dessa euforia. Você acha que o Visorama pode ter importância para o pensamento contemporâneo da arte brasileira?*

BB *Basbaum responde.*

RB *Vou responder, mas jogando um pouco para você também. O Visorama foi importante para todo mundo. Naquela época, Brígida lembrou bem, era tudo analógico. Não tinha a facilidade do fluxo de informação que temos hoje. Era um grupo de artistas que estavam mais ou menos num momento semelhante e já tinham algum tempo de trabalho. Todos estavam em busca de suas linguagens, consolidando seus modos de trabalhar, enfrentando certas adversidades do circuito local. Então, foi uma ação em grupo, para tentar pensar o circuito à nossa volta e pensar como poderíamos construir uma legitimação do nosso trabalho, para que pudéssemos ganhar mais visibilidade, mais território, mais terreno. Houve esse momento, esse movimento, de pensar o que fazíamos e mapear alguns eixos de leitura do que estávamos fazendo. O banco de slides era organizado por temas ou tópicos, que foram os mesmos que mostramos no primeiro evento do Parque Lage. O Visorama foi um esforço coletivo, que apontava para muitas direções. Tanto que o tempo foi passando, e cada um foi derivando para um lado diferente no seu trabalho. Apesar das diferenças, havia uma vontade muito grande de encontrar um espaço de legitimação que ensinasse por meio de leituras críticas. Costumo dizer que era uma coisa voltada para a ideia de crítica de arte e não para a curadoria. Podíamos criar leituras do que fazíamos.*

BB *Naquela época, ainda estava nascendo a ideia de curadoria. Atravessamos vários momentos: quando a crítica era mais presente, depois houve o aparecimento do curador como uma figura preponderante, as galerias, mais tarde, começaram a ocupar outro lugar no circuito, uma vez que as instituições ainda não tinham força suficiente, e vimos o surgimento das feiras de arte. Acompanhamos a passagem, a*







própria configuração desse circuito e fomos lidando com isso. O Visorama foi importante no sentido também da ideia de grupo, assim como houve A moreninha. Naquele momento essas formações eram raras. Mais recentemente, vemos o aumento de coletivos mais estruturados. E depois surgiu a Revista item, realizada por você, Basbaum, Edu Coimbra e Raul Mourão.

RB *E trouxe para nós modos de falar do que fazíamos. No Visorama pudemos encontrar muita gente. Você lembrou do Mark Twain, o Bill Woodrow, Antony Gormley, Michelangelo Pistoletto e Alfredo Jaar. Houve um fantástico almoço com a Barbara Kruger; passamos o dia com ela. Tínhamos uma estrutura que facilitava esses encontros.*

BB O encontro que mais me marcou foi com Nicholas Logsdail. A visita foi no apartamento do Eduardo Coimbra, no Leblon. Foi muito especial. Márcia X foi a esse encontro com Ricardo Ventura. Ele dizia que os trabalhos que estávamos produzindo na época tinham muita sintonia com alguns artistas de Londres. A visita dele foi muito generosa.

RB *Fizemos uma entrevista em Santa Teresa com Alfredo Jaar.*

BB Que bacana. Desse encontro não lembro, talvez não tivesse ido. Agora lembrei dos cartazes que eu fazia. Ficava encarregada deles. Fiz alguns. Tenho até hoje guardados. Mais tarde fizemos a exposição no Museu da Vale, onde apresentamos todos os cartazes, *folders*, nossas histórias e cronologia.

RB *Queria deixar registrado que aquela conversa com Logsdail derivou num projeto de exposição para Lisson, que ele pediu que enviássemos. Fizemos junto com Marcos Veloso. Caprichamos, traduzimos o projeto para o inglês, o enviamos, mas a exposição nunca aconteceu. É importante deixar registrado que fizemos o projeto! Aproveitando o contexto, queria que você falasse das suas experiências de expor fora do Brasil. Com o Visorama já pensávamos para além da fronteira.*

BB Com *A coleta da neblina* tive convites para expor fora do Brasil. Para minha surpresa, algumas vezes em Londres. Com o *fog* deles, pensei que não teriam tanto interesse. Mais tarde, 2006, voltei a expor na Inglaterra, em Colchester, onde realizei um projeto só com pó de tijolos. Levei o pó, minitijolinhos e algumas esculturas pequenas de tijolo maciço. Quando cheguei lá, a cidade inteira era de tijolo aparente, incluindo, a casa da instituição em que eu ia expor, o *firstsite*. Na época era uma linda casa inglesa, de dois ou três andares, daquelas com chão de madeira antiquíssimo; hoje o *firstsite* está em outro espaço, maior, com arquitetura contemporânea. Então, novamente pensei que poderiam ficar entediados com tanto tijolo por toda parte. Mas na verdade, aconteceu um diálogo muito bom, porque desenhei nas paredes com o pó. Então pelas janelas dava para observar a passagem da estrutura das casas para o desenho, houve uma incorporação da arquitetura da cidade. Em 2001, participei também do festival de cinema Obenhausen na Alemanha. Mostramos o vídeo, eu e Giorgio Ronna, que fizemos espontaneamente, a partir da vontade de documentar uma árvore (precisávamos de uma imagem para uma peça de teatro, algo assim). Estávamos na casa de amigos e decidimos sair para filmar à noite procurando árvores. Filmamos em *night shot*, um recurso da câmera que permitia capturas noturnas, foi perto do aeroporto do Rio. Em Obenhausen houve um debate em que falamos do nosso processo. Um tempo depois, recebemos uma carta, um e-mail da produtora do Dogma-Europa, perguntando se queríamos fazer um filme, eles produziriam. Nunca

respondemos a essa mensagem. A vida estava mudando velozmente, Giorgio logo depois foi morar em Zurich. Não rolou. Voltando às *Coletas*, a primeira exposição desse trabalho fora do Brasil foi na Suíça, na Kunsthau Baselland. Cheguei com o vinil, uns desenhos e fotos enroladas. Só que o espaço expositivo era enorme, foi aí que desenhei pela primeira vez diretamente nas paredes.

IR *Quando você diz que as Coletas a levaram a expor em outros lugares, havia um maior interesse estrangeiro por essa relação de natureza e paisagem?*

BB Talvez, mas acho que despontava um interesse geral pela arte brasileira. Penso que Hélio Oiticica e Lygia Clark estavam em muitas exposições no exterior, e isso ajudou a despertar uma atração mais profunda pelo Brasil. E as exposições internacionais para mim foram acontecendo de forma tão orgânica, era aonde eu queria chegar. Por exemplo, a que me referi da Kunsthau – conheci a curadora Sabine Schaschl quando estava no Capacete numa noite de eventos lá. Uma daquelas noites bem características do Capacete, com trabalhos incríveis sendo mostrados, a gente sentando onde dava, em almofadas, no quintal, muitas conversas e aquelas *bruschettas* deliciosas que servíamos direto do panelão na cozinha. Sabine manifestou vontade de visitar alguns artistas, e logo depois de sua visita chegou o convite para expor. Mais tarde, conheci Hans-Christian Dany, também no Capacete. Ele veio ao Rio com um projeto de exposição, organizada e produzida por cinco economistas/colecionadores, que por sua vez, indicaram cinco curadores, dois deles vieram para o Brasil, um foi para a Inglaterra, outro para o Japão e o último não lembro exatamente. Dany, era um deles e fez residência no Capacete. Helmut e eu, no final, fomos os escolhidos desse projeto, que culminou com uma exposição e um catálogo. A curadora que veio ao Brasil com Dany foi a Annia Courcillius e foi ela que me convidou. Citei essa história do projeto dos economistas/colecionadores também para contar um pouco como as coisas acontecem.

IR *Nunca vejo comentarem um aspecto das Coletas que sempre me causou curiosidade e fascinação. Fala-se muito da experiência, do registro, dessa imersão, mas há fotografias e vídeos em que aparecem uma ponte, placas, a estrada com carros passando ao fundo. São elementos que quebram a ilusão.*

BB O primeiro vídeo que fiz da coleta foi em 1996. Márcia Thompson filmou em *high 8*, na estrada de Petrópolis. Eu não tinha ainda uma roupa construída, e acabou sendo um vídeo bem espontâneo, que acho especial. Peguei a Márcia numa festa de madrugada para filmar, e ela foi com o Ulisses, seu namorado. Na gravação, em determinado instante volto com o vidro e mostro que havia coletado umas gotas, e ficávamos tentando tampar o vidro com as mãos, manter a captura. Quase no final do filme, eu e Márcia, que estávamos com uma cestinha de palha cheia de vidrinhos, resolvemos seguir a neblina pela estrada, quando ela observa que a neblina havia descido. E fomos atrás da neblina. Mais tarde, em 2000, ganhei o prêmio Rioarte e senti necessidade de elaborar mais a obra, desenhei as roupas, fiz o vinil, filmei em 16mm, construí os vidros coletores. Mas o tempo todo não queria chegar nesse lugar da limpeza absurda que a própria ação da neblina produz quando esconde da visão. E por isso mantive as imagens de ônibus em meio à névoa ou placas sinalizadoras que apareciam de repente, ou outros sinais que incorporavam a realidade. Era uma forma de atrapalhar um pouco os sentidos de beleza, de sublime. Uma quebra da ilusão, como você se refere. No processo sempre apareceram as dúvidas – era o lugar do conflito. Acabei fazendo o filme com bastante material para editar, o que acaba atrapalhando







um pouco. Hoje evito excesso de material fílmico, porque evidencia muitos caminhos e decisões a tomar. Nas *Coletas* fiz um único filme, misturando linguagens, VHS, *high 8* e filme 16mm que marcou essa passagem do mundo analógico para o digital. Somos a geração que viveu essa transformação. Hoje você não encontra laboratórios analógicos no Rio e geralmente prefiro trabalhar no Rio, por ser mais fácil para mim talvez, mas também porque gosto de estar perto da construção das coisas. Ainda sobre analógico, a minha vontade de fazer o vinil surgiu depois de ter ido para a Alemanha em 2000. Em todas as casas que íamos lá, havia uma vitrola. Aqui, nessa época, já não havia mais, ninguém tinha. Mais tarde voltou a tendência. Cheguei da Alemanha totalmente contaminada e fiz o vinil, que chamei *Neblina orvalho e maresia, coletas*.

RB *Falando do vinil, penso que ele também parte de uma coisa que é importante em alguns dos seus trabalhos, que é sua relação com a música.*

BB É verdade. Em alguns trabalhos, como *Maria Farinha Ghost Crab*, há música, que é construída especialmente para cada obra. Junto com Felipe Canedo procuramos uma música fantasmática, estranha, a partir da captura de sons metálicos de uma harpa, que foi a base para o som da *Maria Farinha*. Então o filme, que se passa na praia, na Ilha Grande, tem uma sonoridade que destoa da paisagem tropical, ensolarada. Afinal fiz dois filmes. Um, com a atriz Lorena da Silva, que apresentei no Capacetete. O outro com mais três pessoas. Todas usavam fones com formatos de conchas, que faziam parte do figurino. Esse segundo, tenho vontade de apresentar sem edição, em projetores 16mm. Como falei, minha produção é misturada. Sou analógica e sou digital. E gosto disso.

RB: *Você passou pelo teatro e pela publicidade. O quanto essas experiências também impactaram suas práticas?*

BB Nos anos 80 passei por essas vivências pois precisava além de tudo organizar a sobrevivência. Fui assistente de fotógrafo, fiz cenários para peças, entre outras coisas. Também trabalhei em algumas agências de publicidade. Então, entendi um pouco daquele mecanismo imagem-texto, de criar uma ideia em cima de um *briefing* dado e você responder de maneira criativa a esse *briefing*. Geralmente nesse processo trabalham um redator e um diretor de arte, e este último vai cuidar do visual, escolher tipos de letra, se dedicar à imagem, fotografia, ilustração. Essa parte me interessava mais, e isso tudo foi bom para mim, porque me deu experiência gráfica. Na época não havia computador. Então montavam-se textos no papel, recortados junto com as fotografias e desenhos. Era muito artesanal. Eram quase colagens. Fiz também capas de disco e até hoje faço meus livros.

EM *Seus livros são paradigmas para outros artistas, porque são lindos, bem cuidados.*

BB Também aprendi muito com João Galhardo, com quem fui casada na época. É um grande artista gráfico, que iniciou seus estudos aos 14 anos como assistente de uns excelentes cartazistas poloneses, em São Paulo. São essas histórias que vão construindo a sua vida. Fazer meus livros me ajuda a refletir sobre a minha própria obra, vou costurando partes, são linhas do tempo, é como bordar.

RB *E o teatro?*





BB É muito difícil você optar, com 17 ou 18 anos, definir uma profissão, o que quer ser, porque são tantas seduções. Não conseguiria decidir se não mergulhasse nas coisas. Precisava testar um pouco de tudo que fosse possível. O teatro foi também uma contaminação das pessoas próximas. Meu irmão fazia teatro, mais tarde fez parte da Intrépida Trupe e fui me encantando com aquele universo. Havia um grupo na universidade. Nossa, já toquei bumbo no Largo do Machado, vestida de fantasma, já fiz teatro infantil. Tenho lembranças boas, fiz amigos. Fui jovem, como todos.

IR *Com essas vivências bem diversas, a experiência do ateliê como laboratório, por um lado, e, ao mesmo tempo, a experiência de estar em meio a outras pessoas, fosse no espaço desse ateliê, fosse no Visorama, como se dava o momento em que algo que estava acontecendo nesse contexto mais íntimo se tornava público, a ponto de ir para uma exposição ou estar inserido nos slides do Visorama? Como se dava essa passagem?*

BB Como minhas ações eram intimistas e solitárias, muitas vezes eu mesma fazia os registros. Até cometi uma distração quando filmei o *Abrigo*, colocando a câmera na vertical. Então, o filme é feito assim. Para editar, você pode virar a imagem, mas fica uma faixa preta, a não ser que o monitor fique também posicionado na vertical. Muitas vezes me fotografava ou uma pessoa próxima o fazia. Torno públicas essas ações por meio de fotografias e vídeo. Mas isso difere da ação em si, o estar lá, o vivenciar aquilo, o tempo que aquilo durava ou o que me proporcionava, a atmosfera, a temperatura do lugar. São outras camadas, outros sentidos. A fotografia, você a coloca numa parede, pode ser com ou sem moldura, e isso é uma nova matéria. Aquela experiência está sendo vista como imagem. É uma imagem de paisagem, no caso das Coletas. E aí meu corpo fica bem pequeno, no meio da neblina. Assim acontece com *Abrigo*, *Torre* ou *Casa de abelha*. Não são performances — nas performances, penso, você prescinde de um público, da reação do outro. Nas minhas ações não há confronto direto. Na ficha técnica escrevo ação e fotografia.

EM *Casa de abelha...é aquele trabalho na escada da casa, certo? Há uma roupa e algumas fotos. E há também o mel que desce a escada.*

BB *Casa de abelha* foi o projeto da XXV Bienal de São Paulo. Ainda estava vivenciando aquela casa e desenvolvi esse novo projeto dentro dela e relacionado a ela.. Estava pensando aqui como poderia definir meu trabalho, se é que é possível achar uma definição tão precisa para uma trajetória. O artista procura uma linha de pensamento. No entanto, essa procura é aberta, plural, com possibilidades de aventuras. Mas, em geral, penso que poderia resumir dizendo que crio narrativas. Talvez narrativas como fábulas, narrativa e não narrativa ao mesmo tempo, que não têm início, meio e fim, que não têm história. Em *Casa de abelha* construo uma roupa que é um favo, um bordado chamado casa de abelha. É algo bem latino, porque esse ponto é conhecido assim em outras línguas. Com esse tecido bordado faço os favos, que coloco em alguma parte do corpo, como se nascessem do próprio corpo. É um ser híbrido, como acontece na *Maria Farinha Ghost Crab*, que é um personagem, mas também um caranguejo. O mel descia pela escada de madeira, como uma fonte, foi a imagem do vídeo. Era isso que me interessava nessas situações. Os sentidos vão brotando desse ser, que é um ser mel, um ser doce, que tem favos pelo corpo. De alguma maneira, queria a relação entre a doçura e o afeto. Então todas essas histórias criam muitos sentidos na obra.

WM *Você fez uma exposição no Joel Edelstein; tinha umas peças de cerâmica e outro trabalho com um veludo.*

BB Sim, em 1997, fiz essa exposição na galeria do Joel Edelstein no Rio. O texto também foi do Basbaum — Novos afetos. Foram meus primeiros trabalhos em cerâmica. Senti vontade de experimentar o barro, que era mais maleável que os tijolos. Fiz algumas esculturas com cerâmica e vidro. Tem a série *Úmidos* ou seres que ninguém vê. Em cerâmica havia *Quente e úmido* e *Pele*, esculturas bem arredondadas, com formas orgânicas, a última com desenhos de tatuagens tribais sobre ela. Já o trabalho com veludo não existe mais. Fiz coisas que não existem mais. Era um veludo azul-marinho, azul profundo. Nele fiz um cérebro, de veludo também, costurado na parte de cima. Chamei de *Deep air*. Esse trabalho talvez eu tenha desmanchado, não lembro mais. Era bem alto, não era muito fácil guardar. Hoje em dia preservo mais meu trabalho, mesmo o que não gosto, tentando entender que simplesmente mudei. Começo a gostar também do erro. Mas houve uma época em que fui mais crítica e rasguei coisas.

EM *Você tem os vidros com desenhos rasgados.*

BB Sim, um é da coleção particular do Raul Mourão. Ele passou lá em casa e levou um vidro. Eram três, com esses desenhos, algumas colagens, que comecei aos poucos a rasgar; quis anular aquela produção. Comecei a achar os desenhos em pedaços mais potentes do que os desenhos em si. Realmente, picotados os desenhos ganharam uma força, uma cor especial. E aí relaciono hoje com o tijolo, que vira pó, com essas noções de invisibilidades, de desaparecimentos. Na época também passava pela construção da obra. Estamos sempre fazendo escolhas. Uma vez perguntei ao Waltercio Caldas como ele resolvia os trabalhos que não gostava, mas que havia produzido. Ele me respondeu que uma vez havia aberto uma janela e seus enormes desenhos voaram para um terreno baldio. Perguntei o mesmo ao Tunga, que me disse que tudo entrava num saco preto. (E agora, enquanto reviso esta entrevista, me pergunto onde estão os outros dois vidros? Onde estão os outros dois vidros?)

WM *Havia aqueles vidros espalhados em vários lugares da sua casa. Tínhamos que andar com cuidado para não os derrubar. Era colheita de goteira?*

BB Sim, de goteiras; e eram também outras experiências. Que bom ouvir a sua memória sobre aquele espaço, Wilton. Havia a coleta de lágrimas. Colhia as lágrimas e havia um pequeno buraco na parede, onde enfiava os frascos. Lembro que Nicholas Logsdail perguntou por que eu chorava. E eu respondi que era por causa da vida. Não sabia mais o que falar no momento, mas era essa época de auto-transformação, e seguia me fotografando, cortando o cabelo, tomando banho, em posicionamentos nos espaços da casa — *Sou árvore*, *O céu entre paredes*, vídeo em que escalava a parede. Aquilo foi tão perigoso, porque escalava e levava tombos. Queria chegar perto de uma telha de vidro, por onde entrava uma luz linda.

EM *Essa narrativa está naqueles Seres de vidro soprado, transparentes, algo entre um bicho e uma planta. Aí também há uma narrativa. Com eles, aliás, estou me lembrando de um projeto que nunca saiu do papel. Era para uma grande exposição no Parque Lage, e você pensou num trabalho com esses seres boiando na piscina.*









BB Não me lembrava desse projeto. Olha que bacana. Fiz vários desses seres de vidro. Foi muito bom você falar disso, porque sinto que no meu trabalho as coisas vão-se costurando. Por exemplo, quando fui colher neblina já havia colhido goteiras em casa. Quando fiz os objetos coletores de orvalho, já havia feito os *Úmidos ou seres que ninguém vê*, que afinal eram muito parecidos com os coletores.

RB *É interessante, Brígida, pois você pensa uma ação, uma narrativa e disso pode derivar uma roupa, um objeto, um filme. Você não se fixa num modo de pensar o trabalho. A ideia de um desenho, de um objeto, vai deslizando entre várias possibilidades, não há um meio ao qual você se fixe ou se dedique. São como grupos de ações ou atividades que formam uma série. Como é que você percebe esses tantos modos de fazer?*

BB Às vezes acho que o trabalho quer ir além. E não existe uma regra. Às vezes o desenho é um desenho projeto; vai me ajudar a construir uma ideia de roupa, por exemplo. Mas há outras situações de desdobramentos. Nem sempre há o pensar anterior; acontece no processo ou mesmo depois de uma exposição. Por isso é bom deixar a aventura acontecer. A própria obra vai apontar novos rumos. Você tem razão; *Coletas* principalmente, foi cercada de atividades. Cheguei a construir um trabalho que nunca apresentei. Durante o processo da coleta de orvalho tinha dúvidas – por exemplo, sobre quem iria coletar se eu mesma ou um grupo convidado. Cheguei a fazer a lista de coletores. E construí sapatos verdes para todos. Estão guardados no armário. Produzi esses sapatos manualmente e desenhei também as roupas verdes. Houve um momento em que achei que as coletas deveriam ser noturnas. Cheguei a pensar em iluminar as matas do Parque Lage, com faróis de carro. Mas tudo foi mudando. Fui por caminhos que depois foram-se desfazendo e cheguei num resultado que é quase um fragmento de todo meu pensamento. Intuíamos coisas variadas, mas não existe um tempo real, possível, de realizar tudo que passa por nossa cabeça, todas as vontades, que mudam antes de ser realizadas.

Lara Ovídio *Você nunca jogou os sapatos fora, não é mesmo, Brígida?*

BB Não. Considero interessante ter passado por isso. Acho que hoje eles podem virar uma obra independente. Pensei em construir uma espécie de praticável ou móvel de madeira e colocar os sapatos verdes talvez com uma placa *os coletores de orvalho*. E tenho quase certeza que guardei a lista com o nome dos coletores. Continua na verdade, a ficção. E isso é legal, acredito que na arte não exista o tempo tão cronológico, como na vida. Biologicamente não conseguimos voltar para trás, ter outra idade, mudar tanto o passado, criar outras histórias, mas é possível se voltar para um projeto antigo e ele aflorar em outro momento.

RB *Seu modo de pensar o trabalho traz um pouco do teatro, um pouco do cinema, um pouco de uma narrativa. É como preencher tudo ali.*

BB O cinema também foi uma escola para mim. Passava tardes vendo Bergman, Godard, era contagiada por aquelas imagens, por aqueles sentidos, por aquelas palavras. Mas, a verdade é que fiz poucos filmes. E não pretendo fazer muito mais, pelo menos como registros pessoais. Penso que hoje vivemos outro momento, as fotografias de celular, as *selfies*, esse autorretrato que todo mundo faz o tempo inteiro, muda nossa relação com a imagem.

