

DOSSIÊ

Eduardo Ferreira Veras
Maria Helena Bernardes

“Sinto que o mundano está incorporado”: uma conversa com Maria Helena Bernardes

Resumo

Em entrevista a Eduardo Veras, a artista Maria Helena Bernardes revisa diferentes tópicos de sua trajetória a partir da ruptura representada por *Vaga em campo de jeito*, trabalho que se inicia em 2001 e que assinala seu crescente interesse por uma dimensão menos expressiva e mais comunicacional da atuação como artista. A entrevistada enfatiza especialmente a descoberta – a partir de situações de caráter colaborativo – de novos modos de compreensão sobre o cotidiano e a experiência de estar no mundo. Na conversação, Maria Helena comenta também o exercício da escrita e o prazer na construção de narrativas.

Palavras-chave

Entrevista. Maria Helena Bernardes. Situações colaborativas. Cotidiano. Narrativa.

Como citar:

VERAS, Eduardo Ferreira; BERNARDES, Maria Helena. “Sinto que o mundano está incorporado”: uma conversa com Maria Helena Bernardes. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-15, jul.-dez. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80098>

São de naturezas distintas o texto falado e o texto escrito. O mais comum é atar o grafado à noção de permanência, enquanto o oral aparece como mais efêmero, evanescente. Em se tratando de entrevistas, aquela que se faz presencialmente, com a ajuda de gravador, costuma ser saudada como mais performática, mais autêntica, mais digressiva. A conversa por escrito renuncia à prosódia (os tons, as pausas, os ritmos e as variações da voz) e à linguagem corporal (os gestos, as expressões faciais, os deslocamentos). A escrita – acredita-se – permite uma ordenação mais lógica do discurso, mais coesa, com chance de arrependimento e revisão. Ato falho, hesitações, evasivas seriam bem menos evidentes. Nada disso, porém, assegura alguma superioridade das conversações orais sobre as escritas, sejam essas feitas por carta, e-mail ou outras modalidades de diálogo gráfico. Observa Octavio Paz: "As diferenças entre o idioma falado ou escrito [...] são muito profundas; não tanto, porém, que nos façam esquecer que todos são, essencialmente, linguagem: sistemas expressivos dotados de poder significativo e comunicativo".¹

1. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.23.

Esse preâmbulo vem anunciar minha opção pelo e-mail ao propor a realização da entrevista a seguir. Acompanho há quase 20 anos o trabalho de Maria Helena Bernardes e tive outras oportunidades de entrevistá-la, inclusive para pesquisas acadêmicas. Uma dessas conversações, em 2004, se deu por correio eletrônico, porque ela passava uma longa temporada longe de Porto Alegre, no exterior. Como apreciamos o formato, ela e eu, e porque ela domina de modo invejável a expressão escrita, decidi mais uma vez retomar aquele formato. Foram apenas duas levadas de perguntas, que a artista respondeu rapidamente, em pouco mais de uma semana, em setembro de 2017.

Maria Helena Bernardes (Porto Alegre, 1966) tem formação em desenho e gravura pelo Instituto de Artes da UFRGS. Depois de uma intensa pesquisa sobre o vazio, em que colava tiras de papel diretamente sobre paredes de espaços expositivos, ela fechou o próprio ateliê, e voltou sua produção para experiências concretas em espaços públicos – tanto urbanos quanto ermos – e para a narração dessas aventuras em palestras, conversas, livros e, mais recentemente, em um site na web. Na entrevista a seguir, Maria Helena revisa esse percurso e seu progressivo distanciamento das noções correntes de arte e obra de arte, para abraçar novas formas de convívio com gente e lugares que ela

nem conhecia: “Não sinto mais necessidade da arquitetura de um trabalho para viver essa disponibilidade de espírito, essa horizontalidade e mobilidade entre pessoas e mundos diferentes”.

EDUARDO VERAS:

Eu gostaria de revisar brevemente, tanto quanto possível, tua trajetória e teus trabalhos desde *Vaga em campo de rejeito*, de 2001, supondo que ali se deu uma ruptura ou pelo menos uma virada em relação à tua produção artística anterior. Vou propor algumas questões gerais e outras bem específicas, começando pela própria *Vaga*. Levando em conta a distância temporal que temos agora, como avalias hoje a experiência de Arroio dos Ratos e todo o aprendizado que ela te ofereceu?²

MARIA HELENA BERNARDES:

Tens razão quando dizes que a *Vaga* foi uma virada de trabalho. Tentei escrever sobre ela em 2012, quando fizemos a doação de materiais do Areal para o MAC-RS (pelo Prêmio Marcantonio Villaça, da Funarte), pensei em deixar um testemunho atualizado junto com filme e fotos doadas, mas acabei não conseguindo escrever... Então, fiquei feliz por me puxares de volta a uma reflexão sob uma perspectiva que, agora, em 2017, envolve também uma distância do próprio Areal, que, para mim, fechou seu ciclo.³

Mesmo quando fazia as instalações brancas de parede (1996-98), eu intuía que ainda não tinha encontrado o meu trabalho. A *Vaga* representou uma chegada ao meu trabalho mais pessoal como artista e, claro, fui trazida até ela pelas experiências anteriores, de trabalhar em ateliê e fazer exposições. A *Vaga* foi um corte com tudo isso, como eu digo, um corte radical com todas as “caixas de cultura”, com a crença que eu depositava na eficácia simbólica de um tipo de arte e de local destinado à arte. A *Vaga* foi uma aventura toda exposta, sem *making of*, me sentia muito mais exposta até mesmo do que na experiência que vivi em Eldorado do Sul, com a Ana Flávia Baldisserotto... Em Arroio dos Ratos, me via sentada no chão de um desterro, sem saber muito bem porque estava ali, achando que qualquer gesto naquele lugar seria muito pequeno e extraviado e, isso me angustiava um pouco, às vezes. Ao mesmo tempo, não voltava atrás, pois me sentia livre como nunca tinha me sentido, fazendo arte. Achava um pouco louco tudo aquilo, ficava pensando em qual seria a diferença entre estar sentada ali ou a 100 metros ou a 100 quilômetros e sabia que essa diferença não existia, que eu precisava me acostumar à ideia de que carregava tudo o que precisava para fazer arte e comunicá-la nos limites da cápsula de meu próprio corpo, precisava desaprender os protocolos e caminhos em que me havia treinado como artista. Enquanto eu estava envolvida com a *Vaga* (em Arroio dos

2. Entre a primavera de 2001 e o verão de 2002, Maria Helena Bernardes dedicou-se à procura de espaços vazios no município de Arroio dos Ratos (RS), que ela não conhecia. Acabou localizando um campo de rejeito de carvão, nos arredores da cidade, e um vão arquitetônico, sem dono, bem no centro, entre a Rodoviária e o prédio da Câmara de Vereadores. Com a ajuda de moradores e da prefeitura, ela reconstruiu um triângulo com as mesmas medidas e com formato idêntico ao da *vaga* do centro sobre o campo de rejeito. Pouco tempo depois, ela passou a narrar essa experiência em palestras, até que a história ganhou forma em livro: BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. Série Documento Areal. São Paulo: Escrituras, 2003.

3. O projeto Areal, iniciado no ano 2000 por Maria Helena Bernardes e pelo também artista André Severo, volta-se a deslocamentos e ações artísticas fora do circuito tradicional, assim como à publicação de livros de artistas em caráter autoral. A série, intitulada *Documento Areal*, publicou textos dos dois artistas, um deles em coautoria com Ana Flávia Baldisserotto, e também livros de Karin Lambrecht, Hélio Fervenza, Elaine Tedesco, Marcelo Coutinho e Gisela Waetge.

Ratos, foram quatro meses, mas, antes, estive outros quatro ou cinco perambulando por Porto Alegre, reconhecendo e experimentando algumas situações com vagas), alguns artistas mais experientes me perguntavam por que eu tinha escolhido praticar um "suicídio" como artista, porque havia fechado o ateliê, me recusava a expor... Depois que a *Vaga* foi inaugurada na Festa da Melancia e o ciclo se fechou, comecei a narrar a aventura em muitos lugares, várias partes do Brasil, e as pessoas questionavam o valor de um trabalho produzido, apresentado e discursado por mim mesma, sem envolver curador, nem instituições expositivas... Interessante, né? Acho que hoje ninguém faria esse tipo de questionamento a um artista que trabalhasse dessa forma. Mas a *Vaga* foi, realmente, uma transição. Lá, no meio do Campo de Rejeito, eu me via como uma artista e essa consciência desenhava uma película muito fina entre mim e o mundo à minha volta. Depois, essa película sumiu, se dissolveu.

Voltando a um ponto anterior: penso que uma razão para que eu não reconhecesse no trabalho anterior à *Vaga* aquele que eu faria pelo resto da vida era o fato de que, antes, eu estava focada em expressar uma dimensão existencial através do trabalho. Não buscava algo confessional, mas o trabalho era, antes de qualquer coisa, expressivo. Com a *Vaga*, encontrei uma possibilidade mais comunicacional do que expressiva. Mesmo que trabalhos na rua nada tivessem de inéditos no ano 2000, eu acho que era essa perspectiva ou postura comunicacional que me davam a sensação de estar desacompanhada, na época. Todos os artistas que eu conhecia pessoalmente e com quem trocava ideias trabalhavam na direção da expressão e de uma diferenciação autoral visível na superfície do trabalho. Por muito tempo me perguntei por que me sentia tão sozinha, se tinha tanta gente fazendo intervenções urbanas, *site specific works* e há tanto tempo... Pensava por que a *Vaga* parecia tão diferente daquele tipo de ação. Hoje penso que deixar de ser uma artista que (principalmente) se expressa para ser uma artista que (principalmente) se comunica foi o principal presente que ganhei daquela experiência com a *Vaga*, uma bateria totalmente nova que ela aportou e que ainda me alimenta.

EV:

Não sei se as caminhadas, os relatos e as imagens que produziste em Paris a partir do livro *Nadja* (1928), de André Breton, chegam a constituir um trabalho. Mas foi assim que eu o percebi desde a primeira vez em que assisti a uma apresentação dessa experiência (em uma aula da professora Maria Ivone dos Santos, no Instituto de Artes, em que estavas como convidada). Podes revisar as motivações daquele trabalho? E esclarecer se consideras se ele é ou não um trabalho, já que, diferentemente de outros, ele não ganhou o registro em livro? Não sei nem se ele tem um título de fato...

MHB:

Entre junho de 2003 e maio de 2004, moramos em Paris.⁴ Mesmo nos esforçando em aprender e respeitar os códigos locais, a certa altura, nos demos conta de que não nos conciliaríamos com a cidade que nos fazia profundamente infelizes. De minha parte, sentia uma saudade brutal de Arroio dos Ratos e Camaquã (onde havia feito um trabalho antes de viajar), e me perguntava como alguém poderia criar qualquer coisa em Paris, de tão hostil e desinteressante que a cidade me parecia. Passava a maior parte dos dias na Biblioteca do Centro Pompidou, lendo sobre a genealogia do Situacionismo, descobrindo o Letrismo, os livros do Henri Lefèbvre. Queria entender o que ligava a deriva situacionista à perambulação surrealista, então, passei o verão lendo entrevistas, ensaios, revistas... A biblioteca tinha fac-símiles de *Os campos magnéticos*, de Breton e Soupault, da Revista *Littérature* com todos os jogos surrealistas. Esse interesse pelo Surrealismo dos jogos do acaso, da disponibilidade para as ruas, foi o que me levou a *Nadja*. O livro me revelou outro lado de André Breton que eu não conhecia, fiquei tomada, essa é a palavra, pela experiência narrada em *Nadja*, de cuja existência não sabia. Aos poucos, percebi quanto estava em jogo em um livro tão pequenino: uma história de amor cheia de energia e sombras; uma tragédia; um testemunho sobre a vida de uma mulher inadequada até para os moldes das vanguardas. Fiquei muito tocada por essa obra “de fio da calçada”, pelo compromisso do Breton em viver tudo aquilo em um estado de disponibilidade total para a vida. O Fernando me deu um exemplar usado do *Nadja*, da última edição (Gallimard) de bolso lançada em vida pelo Breton, em 1964. Comecei a lê-lo em outubro de 2003 e, dali até março de 2004, vivi em função do livro. Pensava que, antes de voltar ao Brasil, precisava pisar cada calçada, sentar em cada banco de praça, percorrer cada esquina, olhar para cada hotel, estar em cada ponte, estação de trem, café ou livraria mencionados no livro. A cada mergulho no mundo de *Nadja*, sentia uma comoção da qual lembro até hoje. Persegui, encontrei e fotografei todas as locações citadas naqueles meses. Entendia porque Breton quis ilustrar o livro com fotografias objetivas como “cartões postais”: era para conter o Maravilhoso em cada página de *Nadja*. Eu não pensava em fazer um trabalho, só queria possuir, de algum jeito, a experiência: naqueles meses, eu só li sobre *Nadja* e o Surrealismo; passava horas conferindo as imagens feitas com as locações mencionadas, custava a encontrar espaços que nem eram propriamente lugares, produzi mais de trezentos negativos... Aquela apresentação experimental que tu mencionas ter visto, foi resultado de uma necessidade que surgiu na volta, com o passar do tempo, de elaborar outra parte da experiência: a certa altura, ainda em Paris, “coincidências petrificantes” entre

4. Maria Helena se refere a seu companheiro, o músico Fernando Mattos, então em estágio sanduíche do doutorado em Música. Hoje ele é professor do Instituto de Artes da UFRGS.

o passado de *Nadja* e o plano real dos meus dias começaram a me sobressaltar e eu não conseguia falar a respeito com ninguém. Passava os dias sozinha, caminhando quilômetros em um frio de rachar naquela cidade que me desgostava... atrás dos vestígios de dois fantasmas, Breton e Nadja, que eram meus companheiros em Paris. Nunca tinha me acontecido de viver uma experiência tão intensa e tão longa, sem conseguir verbalizá-la. Minha história com os vestígios de *Nadja* terminou no ápice das coincidências inexplicáveis. Voltei com todas aquelas imagens, com todo aquele conhecimento e assombro e, passados uns seis meses, senti que poderia começar a contar a história à minha maneira, um testemunho sobre meu encontro com *Nadja*, a obsessão que o livro despertou em mim (e que, depois eu soube, não é incomum), minha perseguição aos fantasmas. Depois daquela apresentação que tu viste, decidi que só contaria a história para grupos de pessoas convidadas por alguém que me convidasse a contá-la, indo até a casa de uma delas. A Eduarda⁵ me convidou para apresentar na UERGS, aceitei porque era uma galeria universitária, fiz uma fala e deixei um caderno com quatro textos, chamados *4 fragmentos em torno de Nadja*. A pessoa poderia se sentar a uma mesa e lê-los, enquanto ouvia uma composição do Fernando para soprano, barítono e violão, chamada "Um beijo tão rapidamente esquecido". Tem no youtube, com minhas fotos, a canção é linda.⁶ Há pouco, a editora Confraria do Vento me convidou para publicar esses textos junto com uma tradução intuitiva, feita por mim, do *Nadja* do Breton. Já revisei meus escritos e estou me preparando para traduzir o livro.

5. Eduarda Gonçalves, então professora da UERGS, em Montenegro, hoje professora do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

6. O tema musical está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nSb9quASJ10/>

EV:

Na *Vaga*, no *Nadja* e em uma série de trabalhos posteriores, no *Dilúvio* (2002-03), nas *Histórias de Península e Praia Grande* (2009) e, mais recentemente, no *Observatório do Morro da Borússia*, percebo algumas características comuns, que eu gostaria de explorar uma a uma. A primeira diz respeito à noção de viagem e deslocamento. Tenho a impressão de que, em todos esses trabalhos, foi importante um certo estranhamento que sublinha a ideia de estar fora-de-casa, distante do mais comum da vida cotidiana. Esse lugar de "estrangeiro" te interessa, ou a motivação tem a ver com alguma procura? (Recordo que Steinbeck, em uma citação evocada por Geoff Dyer, dizia que tinha casas por toda parte, mas que ainda não estivera em todas: "Talvez seja por isso que sou inquieto. Ainda não conheci todas as minhas casas".)

MHB:

Talvez, mas não creio que essa atração pela ótica estrangeira, por esse estranhamento, tenha estado em primeiro plano, em algum momento, como um

objetivo. *Vaga*, *Dilúvio* e *Camaquã* foram experiências livres, sem a consciência de um método possível para a dispersão ou para provocar o estranhamento. Depois delas, passei um ano tentando entender por que a dispersão, o absurdo no cotidiano, a indistinção da arte e da obra de arte em outros artistas e em outros contextos. A partir daí, compreendi que, pelo menos de meu ponto de vista, o mais difícil é exercitar esse estranhamento e essa disponibilidade de espírito nos ambientes mais conhecidos e diários, situações que consideramos familiares e que julgamos dominar.

EV:

Outra constância que percebo em toda essa série de trabalhos tão distintos que se seguiram à *Vaga* é o gosto pela escuta do outro, pelo convívio com o outro. Não se trata de “dar voz a quem não tem voz”, algo que às vezes, malgrado as boas intenções, soa meio aborrecido. Acredito que, nas tuas experiências, há um desejo autêntico de construir algo “com os outros” e não “sobre os outros”. Podes comentar essas parcerias?

MHB:

Sim, foi uma constante desde a *Vaga*, acho que tem a ver com aquela descoberta de um viés comunicacional que eu mencionei antes. Até a *Vaga*, não tinha despertado para isso na arte, mas era um traço de personalidade, pelo que me diziam meus amigos e familiares – essa disposição para conversar e me associar com pessoas desconhecidas. Mas a partir da *Vaga*, sim, houve uma série de experiências que seguiram se afastando da ideia de obra de arte que se exhibe, ou que fala para outras pessoas. Passei a concentrar minha atenção no que se desencadeava a partir da decisão de propulsionar uma situação colaborativa em nome de uma ideia (muito aberta) de arte, permanecendo, enquanto durasse a experiência, em estado de disponibilidade para parcerias, descobertas e mudanças de rumo. Experiências como a que a Ana Flávia e eu vivemos (durante seis anos), em Eldorado do Sul e outras localidades do Delta do Jacuí (cujo relato está no livro *A estrada que não sabe de nada*), são carregadas de acontecimentos, relações, narrativas, paisagens, contatos com outras visões de mundo. Até o final do ciclo da *Estrada*, eu estive totalmente aberta à possibilidade de me expor e me engajar com pessoas que chegavam através dessas experiências em nome da arte. Ali, em Eldorado, houve outro ponto de virada: essa disponibilidade de espírito para o diálogo e o convívio com qualquer pessoa, em qualquer lugar sem a tutela das categorias foi incorporada, creio, para outras partes da vida. Não sinto mais necessidade da arquitetura de um trabalho para viver essa disponibilidade de espírito, essa horizontalidade e mobilidade entre pessoas e mundos diferentes. Sinto que não preciso de projeto ou um pretexto conceitual

(trabalho, arte) para me apoiar ou cancelar nessa dimensão de convívio com o mundo. De alguma forma, sinto que o mundano está incorporado – e vivo a experiência do mundano de forma diferente de antes de ser uma artista. Hoje estou dedicada a um trabalho introspectivo, feito em casa, na intimidade, bem diferente do processo das experiências de rua. E sinto que esse trabalho não me distingue (e não se distingue) essencialmente do mundano lá fora. Foi um longo exercício até chegar a essa forma de vida...

EV:

Por fim, mas não menos importante (talvez acima de tudo), está o gosto por contar essas histórias que vais recolhendo e construindo. Lembro sempre do texto de Walter Benjamin sobre o narrador, tantas vezes citado, mas nem sempre lido com carinho.⁷ Tuas narrativas são tão bem-sucedidas, suponho, porque elas se baseiam em experiências, nas tuas e nas dos outros. Não quero soar profundo nem dramático, mas concordas com a ideia de Benjamin de que contar é uma forma de se reconciliar com o que foi vivido e até mesmo com a inevitabilidade da morte?

7. BENJAMIN, Walter. "O narrador – Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MHB:

Sim, é lindo o texto do Benjamin e triste, também. Foi importante tê-lo lido, encontrei um apoio e um entendimento importante através dele, sem dúvida. É muito tocante quando o Benjamin diz que já não consideramos a exemplaridade do vivido proporcionado pela narrativa. Quando trazes esse aspecto da morte, tocas num ponto sensível. Uma das coisas que acabou me afastando da arte feita para exposições foi a sensação de que, quando expomos objetos e imagens em uma caixa isolada da vida, é como se exibíssemos corpos – bem apresentados, bem iluminados, claro, mas, ainda assim, objetos vazios de vida. A possibilidade de narrar para um grupo de pessoas algo vivido é o oposto disso. O narrador tem a possibilidade de acionar uma carga de energia que percorre e conecta corpos e almas daqueles que o ouvem. Quando se conta uma experiência de forma engajada, uma nova experiência se produz como um acontecimento coletivo, único. Algumas pessoas já me disseram que, ao ouvir essa ou aquela história em uma de minhas apresentações, experimentaram a sensação de terem saído da sala, de terem se deslocado como em uma viagem; outras vieram comentar sobre um "filme" a que tinham assistido durante a fala, lembrando-se de ações, cores, acontecimentos desse suposto filme que não havia sido exibido. Acho que o encontro de um grupo com uma narrativa é um acontecimento potente, transformador, inclusive para o narrador. Outro aspecto em relação ao que falaste é que creio que o narrador é alguém que resiste ao apagamento, tenta religar a si e ao ouvinte com a força do vivido, é uma ação de engajamento com a vida, sim, produz uma espécie de organismo que é esse

coletivo plasmado pela experiência que se atualiza na fala e na escuta em conjunto. Quando acionada no ambiente, essa comoção é fluida, percorre os corpos, passa de um para outro, instaura um sentimento de comunidade, creio.

EV:

Ainda sobre o gosto pela narrativa, imagino que há um esforço da tua parte para que pareçam sedutoras essas histórias no momento em que são contadas ou recontadas por ti, seja oralmente ou por escrito. Por que esse cuidado? Há um prazer de fato no próprio ato de contá-las?

MHB:

Sim, sem dúvida. As experiências, quando viram histórias, passaram por uma edição por parte de quem conta. A narrativa se produz a partir da interpretação, em função de alguma leitura que enfatiza certos acontecimentos e não outros, buscando permitir aflorar certos sentidos e reações, e não outros. Entre tantas possibilidades de sentido que vibram na experiência enquanto ela se desenvolve, algumas são capturadas, outras não. A personalidade da narrativa, o mito que ela oferece a partir do vivido, a forma como o narrador imagina que impactará o ouvinte e o sequestrará para dentro da aventura, tornando-o parte ativa no mito... Tudo isso me empolga, me motiva, me fez inúmeras vezes narrar através da oralidade (direta) e da escrita. Na *Vaga*, a escrita nasceu da oralidade, que a precedeu. Em *Histórias de Península e Praia Grande*, as histórias foram primeiro trabalhadas em um tratamento literário, só depois vieram a ser compartilhadas através das leituras públicas, com o Fernando tocando ao vivo e fazendo a direção vocal das leituras, em apresentações para grupos de pessoas. São formas de contar diferentes, mas aposto no poder encantatório da fala engajada na experiência, na produção daquele organismo coletivo que eu falava, que vive e respira na aventura compartilhada.

EV:

Nas narrativas de *Dilúvio* e *A estrada que não sabe de nada*, há, desde o início, um compartilhamento da experiência, que segue até o final, culminando na própria configuração dos livros, assinados ambos em co-autoria. Como se deram essas parcerias, com André Severo, em um caso, e com Ana Flávia Baldisserotto no outro?

MHB:

No caso do *Dilúvio*, escrevi os textos que compõem o livro que traz, também, um DVD com registros em vídeo da caminhada no Dilúvio (2002) e no Arroio Duro, em Camaquã (2003), realizadas com o André. O título remete a um momento

agudo do Areal, que foi a caminhada no Dilúvio. Para nós, durante todo o ciclo do Areal, aquele encontro nas águas do Dilúvio foi um símbolo do projeto, pois era um gesto catártico de toda a angústia que dominou a fase inicial do Areal. A publicação desse livro era um sonho que a gente alimentou por anos, de produzir uma publicação sobre o próprio Areal e apresentá-la por esse nome, *Dilúvio*, com tudo o que ele evoca. Foi sintomático que, após os primeiros dois anos de Areal, a gente tenha precisado caminhar num riacho que escoo o esgoto urbano entre as vias de uma das mais movimentadas avenidas da cidade. Apesar da impressão que comumente se tem do Arroio Dilúvio, descobrimos que, lá embaixo, não se ouve o som da avenida e, apesar, da degradação, o som da água correndo é agradável. Excetuando-se o cheiro, a luz intensificada pelo reflexo nos bancos de areia e nas margens de concreto junto com a movimentação de pássaros e peixes, fazem do leito do Dilúvio um lugar aprazível. Só poderia chamar o Dilúvio de "não lugar" quem se limita a olhá-lo do alto, contatá-lo pela imagem contextualizada na avenida. Lá embaixo, existe um lugar real. Lembro de sentir alívio de toda a tensão precedente à caminhada, reencontrei o entusiasmo de uma aventura juvenil – foi empolgante e libertador viver aquela experiência não planejada como trabalho (até hoje, não a recortamos assim). Penso que a grande aventura do Areal residiu no abandono de controle e enquadramentos, um salto no escuro na vida e na arte. A caminhada no Dilúvio foi um gesto de desencanto que acabou restituindo esperança, foi uma recarga de energia. Lembro que no dia seguinte à caminhada, corri à casa do André para ver as imagens em vídeo gravadas pela Paula Krause e pelo Alexandre Moreira. Eu sonhava em ver a imagem dessas duas pessoas como, certo dia, vi um par de garças, postadas frente à frente, pousadas dentro do riacho. Foram as garças que me sugeriram que aquele lugar existia, que não era só uma imagem. No vídeo, aparecemos como astronautas desengonçados, caminhando e conversando abaixo de uma correnteza de automóveis, totalmente despercebida por nós. Passei a carregar na bolsa algumas fotos da caminhada no Dilúvio e, de vez em quando, dava uma espiada só para sentir a onda de entusiasmo emocionado que elas produziam em mim, eu não tinha nome para aquilo que sentia e não tinha nome para o que fizemos, já que não considerávamos um trabalho. Um dia, numa parada de ônibus, olhava para as fotos e resolvi interpelar um menino que também esperava ali. Perguntei se ele poderia dizer o que via nas fotografias. "São duas pessoas", ele disse. "E o que tu achas que elas estão fazendo?", perguntei. Ele examinou novamente as fotos e disse: "Elas estão conversando".

Fiquei eufórica! Nessa época, eu tinha aquela ideia do corpo como uma cápsula contendo todo o necessário para inventar o que fosse – da arte a soluções de problemas cotidianos. O Dilúvio mostrava que as cápsulas poderiam construir o impossível: dois amigos conversando no leito de um esgoto. Por isso queríamos apresentar a história do Areal através dessa conversa situada para

além da arte e dos interesses sociais e autorais, livre de intelectualismo... Um não saber, quase não querer que moveu os primeiros anos do projeto. O Dilúvio emprestaria uma lente para olhar e repensar o Areal oito anos depois, o lançamento do livro e o compartilhamento dos vídeos das duas caminhadas (Arroio Duro foi, a meu ver, um dos momentos mais bonitos do Areal) foi um marco muito especial para a gente.

Os seis anos ao lado da Ana Flávia, na aventura descrita no livro *A estrada que não sabe de nada* (2011), compreendem uma experiência que ganhou corpo, direção e feição muito lentamente. Essa lentidão foi proposital, uma desaceleração até o ponto de instalar uma brecha que se abriu mais e mais, engolindo para dentro dela a vida do dia a dia, que, antes, comprimia nosso espaço de liberdade e criação. Sentimos que era preciso deixar o tempo correr, não compreender quais seriam os nossos papéis junto aos grupos de pessoas que íamos conhecendo, não assumir, não projetar e não presumir nada antes de estar e ficar longamente em uma situação. Atravessamos lugares que não conhecíamos, trabalhando intensamente com um universo novo, para nós duas, e do qual chegamos a pensar que jamais nos desligaríamos, tamanha a intensidade das relações. Para mim, particularmente, a *Estrada* foi muito diferente das experiências precedentes. Tu perguntas sobre parceria e a ideia de coautoria vem indiretamente envolvida. A essa altura, em Eldorado, eu já tinha claro que queria trabalhar em parceria para me resguardar dos vícios de uma prática autoral que deságua em resultados artísticos pessoais. Encontrei na minha amiga de anos, a Ana, a parceira ideal para compartilhar uma longa etapa de desaprendizado artístico. Acho que também adquirimos uma consciência política mais precisa sobre a responsabilidade das relações e parcerias que se oportunizam em experiências que são reais em todos os níveis (que devem ser reais em todos os níveis). Não tínhamos “parceiros artísticos”, em Eldorado, mas amigos e conhecidos com quem convivíamos pelo gosto de compartilhar histórias ou pela necessidade de resolver problemas – como, entre outros, o que fazer com um pônei recebido como prêmio de uma rifa quando se mora em um apartamento... Quando decidimos publicar o livro, já estávamos há três anos em Eldorado; a maior parte do texto foi redigida por mim porque a Ana já tinha um filhinho em idade escolar e ficou grávida do segundo, então, assumi a maior parte da escrita e ela cuidou das imagens e de acompanhar a artista e designer Rosana Almendares na criação do miolo do livro. *A estrada* é quase um manifesto, a meu ver, de como podemos criar com sucesso uma micro-sociedade de pessoas, e não de indivíduos. Talvez isso contribua para o fato de muita gente se dizer tocada pela história, seja ouvindo as leituras nos saraus, acompanhadas pelo Fernando, que tocava viola brasileira ao vivo ou da leitura da novela.

EV:

Em *Histórias de Península e Praia Grande*, aparece algo que não vinha evidente nas outras narrativas: apesar de cada capítulo estar datado, há uma sobreposição contínua de diferentes períodos, em um vaivém que se embaralha. Talvez mais do que nos outros trabalhos, evidenciam-se aqui os temas da passagem do tempo, das diferentes dimensões do tempo e das distorções da memória. Essas eram questões caras para ti no momento da construção da narrativa?

MHB:

Ali comecei a experimentar outra forma de trabalhar a escrita. Queria que o texto abarcasse a experiência vivida, mostrando-a recheada por muito mais camadas do que as que a gente percebe no tempo presente de um lugar. Mantive uma linguagem próxima da crônica – transparente como uma janela – mas, ao mesmo tempo, procurei traduzir uma sensação que associo ao litoral sulino: aquela impressão de que tudo se transforma por ciclos de redundância e de que o que está em pé inevitavelmente irá ruir (a ruína é uma personagem importante no livro, está nas Maravilhas, no farol ilhado na Lagoa, nas histórias da Estrada do Inferno...). Queria crônicas que abraçassem memórias de outros e as minhas próprias, falassem tanto do presente, quanto do passado daquele lugar. Coloquei lado a lado o mito e a experiência testemunhal e vi que todos os relatos são fantasmagóricos... Em algum ponto, as narrativas transbordam aquela paisagem inapreensível, que foge de nós mesmo quando estamos mergulhados nela.

EV:

Sobre o *Observatório do Morro da Borússia*, eu gostaria que tu comentasses essa mudança de suporte: do formato livro para um site na web.⁸ Quais as motivações e o que imaginas que isso pode render?

8. Disponível em <http://observatorioborussia.org.br/projeto/>

MHB:

A ideia de fazer um *Observatório* começou com meu irmão, Júlio Bernardes, que é parceiro no sítio que dividimos com a família da Ana Flávia, lá no Morro de Osório. Ele dá aulas de filosofia no campus da UNISC, em Capão da Canoa e, ao longo de anos, foi apresentado à rede de lagoas, às paradas tropeiras (hoje cidades), aos redutos indígenas e quilombolas espalhados pela cadeia de morros entre Santo Antônio da Patrulha e Torres. O Júlio foi quem sugeriu comprarmos o sítio no morro, quando a Ana e eu precisamos de um lugar para abrigar os pôneis que precisavam sair de Eldorado. Fomos para lá em 2012, com os pôneis, e logo se tornou evidente que a região era muito vulnerável à especulação imobiliária, os agricultores locais estavam desfrutando da onda de financiamentos para vender suas terras e, às vezes, infringiam o limite de fracionamento

mínimo (o Morro de Osório é uma APA). A especulação avançava pela orla doce, lá embaixo, e se comentava que logo subiria o morro. Fiquei particularmente aflita com esse quadro, imaginando o dano ecológico e simbólico que viria pela frente. O mundo lá de cima é um lado do Rio Grande do Sul quase invisível para as outras regiões. Os nativos do morro descendem de índios xokleng, imigrantes alemães, italianos, russos e açorianos e, também, de brasileiros vindos do Nordeste e de São Paulo – por conta do tropeirismo que deixou um vocabulário muito particular ainda vivo entre os agricultores de Caráa, Maquiné, Três Forquilhas, Osório, Itati e Santo Antônio. A culinária tem pratos que ninguém chamaria de “regionais” no Rio Grande do Sul, como os rosquetes, a paçoca de pinhão e o cuscuz de milho, preparado a vapor na cuscuzeira (e pensar que eu trouxe uma cuscuzeira do Recife... nunca imaginei que, em Osório, pudesse encontrar nos mercadinhos!). Nos demos conta de que uma onda de especulação imobiliária no morro produziria o apagamento de um modo de vida desconhecido fora dali, então meu irmão sugeriu fazermos um *Observatório Sócio Ambiental*, com o objetivo de fortalecer o patrimônio ambiental e humano do morro e incentivar uma resistência ao desaparecimento. O Júlio nos introduziu a uma rede de ativistas que trabalham nas frentes da ecologia, da recuperação da memória imigrante, do feminismo rural e do amparo aos indígenas. Muitos colaboraram com o *Observatório*. Quanto à realização, um observatório convencional exigiria uma empreitada que envolvia certas regras e tecnologias que poderiam comprometer a liberdade de aproximação de conteúdos que eu desejava. Então, decidimos designar o site como “observatório de sensibilidades”, pois, como esse modelo não existia, poderíamos trabalhar com liberdade na produção de um site informal, que contemplasse narrativas de várias dimensões da realidade, desde fatos “históricos” até fantasmas. O *Observatório de Sensibilidades Morro da Borússia* foi contemplado por edital do FAC-RS, em 2013. Produzi o conteúdo gerado por pesquisa e contei com a colaboração dos parceiros (Júlio Bernardes, Ana Flávia Baldisserotto, Fernando Mattos, Cida Herock, Débora Dutra, Danielle Engrazzia e Paula Krause) na realização de oficinas, produção executiva, captação e edição de imagens, trilha musical, levantamentos estatísticos e design gráfico.

Um aspecto que me mobilizou a esse mergulho intenso na pesquisa foi a identidade única do nosso litoral no contexto brasileiro, (acho que mais peculiar do que o nosso, só o do Amapá, com as praias salgadas em plena região amazônica!).

Sempre me inquietou a forma como o gaúcho se relaciona com o mar, esse jeito de dar as costas à água. Já tínhamos explorado, no Areal, o litoral Sul, onde se encontra gado na beira da praia, e quase inexistem pescadores... Descobri que os índios que viveram no Norte e Nordeste do estado, os XoKleng, eram péssimos nadadores e não fabricavam embarcações, pois não se relacionavam

com "água grande"... Será que essa herança se reflete na forma como Porto Alegre se relaciona com o Guaíba? Na relação do gaúcho, de forma geral, com o litoral? Foi um trabalho delicioso procurar relatos sobre esse estranhamento, essa falta de intimidade com o mar – que, penso, não se justifica pelo clima e pela topografia, pois existem povos pescadores que vivem em condições muito mais hostis do que a nossa. Há cinco anos, graças aos pôneis, parte da minha vida está associada ao morro e à cultura litorânea do Norte do estado. É outro mundo. Quanto ao formato do site, não pensei como uma nova possibilidade poética, não me sinto especialmente atraída pelo mundo virtual, embora adore a possibilidade de democratizar conhecimento. O site pareceu ser a ferramenta mais funcional e acessível para compartilhar publicamente os conteúdos coletados. A Lilian Maus, que é de Osório, me contou que, para alguns núcleos de educação, agricultura e ativismo cultural da região, o *Observatório* é uma referência viva, pois é usado pelas pessoas. Fico muito feliz com isso e sigo pesquisando para voltar a alimentá-lo.

EV:

Eu gostaria, por fim, que tu comentasses o convívio entre o teu trabalho como artista e as atividades como professora. Tu percebes como coisas bem diferentes ou há indistinções entre elas?

MHB:

Acho que os princípios que me norteiam como artista, a forma como entendo a arte na vida, na sociedade, está presente para quem frequenta minhas aulas, mas faço questão de relativizar minhas opiniões e de reconhecer publicamente que entendo como aberta e móvel a definição da arte e do que ela possa representar para pessoas, comunidades e tempos diferentes. Fora isso, como artista atualmente vejo poucas exposições, sou bem cuidadosa com o efeito melancólico que os lugares de arte têm sobre mim. Não me entusiasmo com a forma preguiçosa com que nossa sociedade produz e apresenta arte, tenho completa má vontade com esses discursos fatalistas que impõem o mundo dos eventos culturais (as caixas...) como lugares naturalizados para a arte. Isso recorta um público específico para a arte que também não me entusiasma, pessoas que têm um perfil muito parecido entre si, que conformam um ambiente desvitalizado, uma eugenia retórica, a meu ver. Então, já que a maior parte da arte se dá nessas condições, ela quase pouco me mobiliza. Não tenho presente no meu dia a dia "o que vou fazer hoje como artista" – vou vivendo, plantando, me envolvendo com as coisas do sítio, de que eu gosto muito, do jardim de casa... e elas vão me provendo repertório e motivação para trabalhar. E, claro, sempre estou atenta a tudo o que me contam e outros depoimentos pessoais que me

mobilizam. Como professora, esqueço essa apatia para com a estrutura social da arte e tento extrair o que de mais potente possa encontrar nos trabalhos e nos artistas que apresento – e existe muita coisa legal que, como professora, consigo encontrar e até fruir. Sempre procuro trazer os conteúdos da arte através de um contexto humano e social bem tramado, fazendo nexos com a vida vivida pelas pessoas e coletivos relacionados ao que estamos estudando. Como no meu trabalho pessoal, nas aulas, procuro proporcionar uma narrativa que desperte prazer e engajamento, que dê vontade nas pessoas de se aproximarem mais desse campo de dúvida, liberdade e prazer que é como procuro apresentar a arte para elas.

Maria Helena Bernardes

Artista e professora. Coautora do Projeto Areal e criadora do *Observatório de sensibilidades do Morro da Borússia*. Seus livros, ensaios e crônicas giram em torno de experiências artísticas, narrativas orais, reflexões sobre a arte e aventuras compartilhadas com outros artistas, entre as publicações constam *Vaga em campo de rejeito*, *Histórias de Península e Praia Grande/Arranco*, *Dilúvio*, *Ensaio*, *A estrada que não sabe de nada*, *Em torno de Nadja*, *Pequenas crônicas à distância e daqui mesmo* e *A praia*.

Eduardo Ferreira Veras

Crítico e historiador da arte, atua também como curador independente. Professor Adjunto do Instituto de Artes da UFRGS, ministra aulas e orienta pesquisas no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e no Bacharelado em História da Arte. Dedicar-se aos seguintes temas: historiografia e crítica de arte na contemporaneidade, relações entre palavra e imagem, artistas em deslocamento e entrevistas com artistas. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte e do Conselho Deliberativo da Fundação Vera Chaves Barcellos.

(*) Texto enviado em novembro de 2017