
11 notas sobre a poética de Elisa Bracher

por Alberto Tassinari

1. O pré-existente. Depois de realizadas, as obras de Elisa Bracher guardam sempre algo de intocado, de não trabalhado, das coisas e materiais que são pontos de partida para operações as mais diversas nas diferentes artes em que sua poética se inscreve.

2. O equilíbrio entre operações e o pré-existente. Para que o pré-existente ainda se mostre na obra acabada é preciso que as operações sobre as coisas e materiais não sejam excessivas, mas mantenham um equilíbrio entre o feito e o não feito.

3. As operações são gráficas. O equilíbrio entre o trabalhado e não trabalhado é obtido por meio de operações que podem ser ditas gráficas. Se por gráfico se entende as marcas que as operações registram nas obras.

4. As gravuras sem tiragem. Se as três notas acima estão corretas elas ajudam a compreender a singularidade das gravuras de Elisa Bracher. São gravuras em que não há tiragem. Por que então não desenhar os mesmos traços sobre um papel de mesmo tamanho? Os riscos de um desenho, porém, não cravam no papel as nervuras que a operação de gravar obtém. Nas gravuras, os riscos sulcam o papel. O papel ganha, assim, uma importância ainda maior do que possui no desenho. Sulcado, o papel se mostra mais presente. As linhas e manchas o salientam. E justo porque o põem em evidência ele também se exhibe em grande parte intocado pelos riscos que o percorrem e o conformam como uma espécie de campo virgem ativado e cultivado pelos riscos.

5. Arranjos escultóricos. Nas esculturas de madeira de Elisa Bracher também as grandes toras de madeira ainda não se tornaram, de todo, madeiras trabalhadas. Os talhos que desbastam os troncos naturais não são regulares. Não são toras que poderiam servir a um uso posterior. São irregulares. Trechos de casca ainda são observáveis. Nenhuma tora tem medidas iguais à de outra. Não se prestam a construções. Não possuem a regularidade necessária. É assim que não formam composições rígidas quando juntadas numa escultura. E também não formam, ao contrário da composicional, uma disposição minimalista, serial. Erguem-se apoiadas umas nas outras como se formassem arranjos ainda com os pés na floresta, assim como, entre toras e troncos, a madeira ainda não foi de todo dirigida a um uso prático.

6. O tamanho necessário. Que tanto as gravuras quanto as esculturas de Elisa Bracher possuam grandes dimensões é algo que se torna necessário para que o elemento pré-existente tenha dimensões que o salientem de forma inequívoca, que se ergam ou se enquadrem em dimensões maiores que o corpo humano, e, assim, mostrando o não trabalhado, o intocado, em sua grandeza, sua força, que as operações modificam, mas ao mesmo tempo as reforçam.

7. Motivo e enquadramento nas fotografias. Compreende-se melhor então as fotografias de Elisa Bracher no que elas parecem ter de casuais, de pouco enquadradas, embora a operação que leve à obra seja justamente o enquadramento. É que há nelas um respeito pelo motivo fotografado que não deseja recompô-lo. Se são motivos que lembram suas gravuras e seus arranjos escultóricos, o enquadramento se afasta, cerimonioso, para não afirmar em demasia a semelhança. São fotografias, em geral, de moradias pobres. As fotos assim as

mantêm. Não buscam estetizar por enquadramentos essas moradias. Não buscam encontrar nos motivos o que as gravuras e esculturas exibem. O estético é cedido ao motivo e não ao enquadramento. O respeito e a primazia do outro que nas esculturas é um respeito à natureza, e, nas gravuras, à autonomia além do artista da obra, aqui é um respeito pelos outros, pelo que antes fizeram, pelo que antes criaram de belo antes que a fotografia interviesse.

8. Ponto final sem pausas. Em “ponto final sem pausas” o contraponto entre operações e o pré-existente surge mais intenso do que em trabalhos anteriores. O trabalho é composto de duas partes. Uma esfera de chumbo que paira próximo à altura do espectador e uma espécie de grande varal que sustenta folhas de chumbo que chegam bem próximas ao chão. Para que a esfera de chumbo, de forma e material pré-existent, levite é necessário um grande esforço das operações que os cabos de aço promovem. Para que a esfera de chumbo se torne ainda mais o que é, ou seja, uma esfera sem nenhuma parte com maior importância, o que ocorreria se disposta no chão, esfera que é assim geométrica, algo ideal, os traços e as trações nos cabos que a sustentam atingem um extremo. De modo inverso, os lençóis de chumbo se deixam atingir pela gravidade. Não levitam, pesam. O resultado, juntadas as duas partes da instalação, fala, de certo modo, de toda a poética de Elisa Bracher. Apenas pendurados, os lençóis de chumbo ainda são materiais não trabalhados. O cabo que os sustenta, essa a operação, não os levam a uma condição de algo feito, mas, ao contrário, de um material sujeito à lei natural da gravidade. Já a esfera, que se assemelha a um olho suspenso no corpo do espaço mostra esse olhar suspenso, não premeditado e que está na base de toda a poética de Elisa Bracher. Mas então, seguindo a metáfora, enfim é revelado quanto esforço é necessário para olhar o mundo e o outro nesse estado de atenção flutuante, de desprendimento, de respeito ao que não vem de si.

9. O revestimento do IMS/UNA. Nos estudos de revestimento em zinco que fez para o projeto do escritório de arquitetura UNA para o concurso do Instituto Moreira Salles em São Paulo também o equilíbrio entre o feito e o não feito se mostra de forma exemplar. Feita já estava a fachada e o material de seu revestimento. Tratava-se então de desenhar diferenças de tons nas folhas de zinco para melhor afirmar o próprio material, seus brilhos, suas pátinas, tudo que naturalmente adquire, mas que reduplicado nos desenhos das fachadas, evitasse uma presença excessiva ou um desenho maciço demais que o zinco sem nenhuma operação artística adquiriria.

10. O poema e a fala. Em “Ponto final sem pausas” também faz parte da obra um poema lido por Elisa Bracher e que podia ser escutado por fones de ouvido. Também aqui entre o poético e o coloquial é buscado um equilíbrio. As palavras soam, às vezes, coloquiais, outras, mais ditas. A respiração muitas vezes surge. As pausas, deliberadas, ou pausas do falar diário. O outro a respeitar aqui é a língua. A língua é de todos. Trabalhá-la em parte. Mas também deixar ser o que antes era e é.

11. Hipótese sobre o Acaia. Se há uma mesma poética em toda a obra de Elisa Bracher, se o respeito ao outro está no seu cerne, se ele se mostra pelo equilíbrio entre mudar e manter o que já é, talvez isso ajude a compreender, também, a pedagogia do seu trabalho de ensino para crianças e jovens pobres de São Paulo sem que os retire de onde vivem, ensino que se dá próximo de onde moram, que procura mudá-los, cultivá-los, reposicioná-los, mas justo para que não deixem de ser quem são: outros singulares. Como todos, todos outros, somos.

Fotografia de um não-lugar por Fábio Valentim

“O torpor em São Paulo não é o do tempo, mas o do espaço: a inteireza corpórea de São Paulo pertence a um reino orgânico onde a repetição e a diferença se metamorfoseiam até a indistinção. Um ruído constante denuncia uma construção visceral, alimentada pela terra e pelos homens.”¹

I.
Na ordem dos fatos, inicialmente Elisa Bracher se aproxima das crianças do bairro que brincavam na rua, em frente ao seu ateliê. São meninas que começam a ter aulas de marcenaria com a artista. O número de crianças que frequenta o ateliê cresce rapidamente e é, através delas, que Elisa conhece a Favela da Linha. No entanto, não existem pessoas nas fotos realizadas na favela. Existem vestígios de uma vida cotidiana, expressa nos varais carregados ou em alguns objetos que parecem deixados para trás. Poderia se tratar de um espaço desocupado, um tanto fantasmagórico (algo como a Chernobyl abandonada fotografada por Polidori). O ensaio que originalmente tinha uma função documental resulta de um percurso na viela interior da Favela da Linha, onde as fotos registram os barracos sempre a partir de tomadas externas e com enquadramentos fechados, próximos do objeto. Sem a inteireza do lugar, é a singularidade dos barracos que se revela foto a foto. Ao evitar tomadas mais distantes e panorâmicas, Elisa volta-se para a matéria, contrapõe à homogeneidade que costumamos associar às favelas uma visão constituída a partir de pormenores construtivos, a realidade material das moradias. Os materiais e objetos que compõem os barracos, recolhidos aqui e ali, sempre restos de alguma outra coisa, trazem consigo marcas de um tempo indeterminado. A qualidade de um material está associada a sua durabilidade, ou seja, a sua maior capacidade de permanecer inerte. A baixa qualidade dos materiais empregados nas construções da favela acentua a ação do tempo, dando a impressão de que aquelas coisas pertencem a um passado indistinto. As chapas de madeira laminadas são as que mais se deformam. A infiltração de água em seus veios, a dilatação provocada pelo sol, a variação de umidade, são fenômenos que juntos fazem com que as folhas externas se descamem e se transformem de maneira as mais imprevisíveis, como se cada chapa tivesse uma natureza própria. Telhas metálicas oxidadas, pedaços de lona plástica, pinturas esmaecidas - sob pressão implacável, o desgaste rápido desses paramentos parece acelerar o tempo (ou abreviar a vida) no interior da favela.

Até mesmo na forte presença das cores no conjunto das fotos, o que se vê não são propriamente superfícies ou planos autônomos de cor, mas antes, matéria. A tinta rala sobre tábuas e chapas de madeiras, ásperas e deformadas, faz com que a cor se manifeste de modo mais textural, desgastado e patinado pelo tempo. A cor nesse trabalho talvez seja ainda a particularização da matéria, indistintamente utilizada na construção. Um reconhecimento cromático percebido pela artista mais do que pelos próprios moradores da favela, como confirma essa fala de uma moradora: “só a Licó [Elisa] vê cor na favela...”.

¹ Jorge Figueira, *A noite em arquitetura*, Lisboa, Relógio d'Água, 2007.

O próprio processo de impressão escolhido por Elisa Bracher - pigmento mineral sobre papel algodão - faz com que as fotos expressem por elas mesmas a materialidade retratada. Livres de qualquer brilho, as imagens são elas próprias carregadas de matéria. Quase que se pode sentir nessa opacidade densa a espessura da impressão, fato que remete à própria formação de gravurista da artista.

O ensaio indica ainda no conjunto das fotos (de modo bastante sutil) o percurso que organiza a favela, que, como o próprio nome sugere (Favela da Linha), se constrói ao longo de uma única viela, com menos de dois metros de largura e que se estende linearmente por quase 400 metros. Não se trata de uma linearidade absoluta, mas algo imprecisa, sinuosa, que não permite maiores perspectivas, e não é, portanto, suficiente para desfazer a imagem de labirinto que caracteriza as favelas. O labirinto sempre foi metáfora do espaço que jamais pode ser apreendido em sua integridade, e exige em seu percurso uma percepção essencialmente sensorial. A câmera desloca-se pela viela estreita próxima à altura do olhar - e registra as moradias por fora, sempre resguardando os interiores.

A Favela da Linha começou a ser construída sobre um ramal ferroviário desativado, onde os primeiros moradores ocupavam vagões de carga abandonados. Existe um processo de incremento constante e sem fim das moradias nas favelas: iniciam-se com coberturas plásticas, constrói-se o barraco de madeira e com o tempo ele pode se transformar em uma construção de alvenaria e lajes, e a partir daí cresce verticalmente. Mas na Favela da Linha, como se vê nas fotos, predominam os barracos de madeira, com dois ou no máximo três andares. Lá, as portas dos barracos raramente alcançam dois metros de altura e as escadas são extremamente íngremes. Não existem janelas propriamente, mas pequenas aberturas sem vidro. Como não há vidro, não há transparência. Novamente, a opacidade constante e contínua acentua a presença da matéria de forma implacável nas fotos de Elisa.

Se as favelas do Rio de Janeiro historicamente ocuparam as encostas íngremes da cidade, os "morros", as favelas paulistas muitas vezes ocupam as várzeas de rios e córregos, as "baixadas". Com sua porção de ironia, as favelas dos morros cariocas costumam desfrutar das mais extraordinárias vistas sobre a cidade e o mar, enquanto em São Paulo, o horizonte raramente existe dentro da favela. Essa ausência de paisagem, a estreiteza das vielas, a densidade dos barracos e a sobreposição de materiais os mais diversos na Favela da Linha, reforçam a sensação de obstrução. Mais do que isso, nas fotos raramente se vê o chão. As fotos de Elisa Bracher certamente identificam essa compressão espacial, eliminando o chão e minimizando a presença do céu. Sem paisagem e sem as linhas do horizonte, a luz do sol e as sombras projetadas nas "paredes" são os únicos elementos que remetem à natureza.

A inexistência de paisagem, vegetação e pessoas, somada à exigüidade de espaço, deslocam os objetos do contexto natural e cotidiano e aumentam o caráter abstrato das construções. Abstração que também está, nesse caso, no próprio objeto - porque as moradias não têm fachada propriamente, assim como não têm os elementos/signos que as fariam reconhecíveis enquanto casa. Achar os limites de cada moradia, tentar registrá-las com a integridade de um volume, exige um grande esforço: as casas não são apenas coladas umas às outras, mas se fundem e se interpenetram, tanto no plano horizontal como vertical (talvez daí seu caráter urbano). A imagem de uma pequena casa de cachorro em meio aos barracos reforça a impressão de desordem. Seus contornos precisos, o telhadinho em duas águas inclinadas, a portinha reproduzindo o desenho do telhado, tudo ali remete ao arquétipo de uma habitação, se não exemplar, dignificada pela idéia que precede sua realização.

Enfim, o que o ângulo das fotos, a pouca profundidade das imagens, a qualidade cromática e a exacerbação da materialidade revelam em conjunto é a inexistência de espaço. Assim como não existe espaço propriamente na favela, nas fotos existem coisas imersas num profundo silêncio.

Curioso é como a artista, bastante familiarizada com a favela, depois de finalizado o ensaio, não conseguia mais identificar onde tinha tirado as fotos, não reconhecia os lugares. Como se a intimidade exigida nesse ensaio, a proximidade física tenha ressignificado por definitivo a favela e tenha tornado impossível o olhar original. Como se ela não pudesse escapar da revelação gerada pelas próprias imagens. Não há lugar, mas algo que é matéria em tensão. Em São Paulo as favelas predominam na paisagem da cidade tão logo se rompe com os limites do centro expandido. Favelas, para quem as vê de fora, são homogêneas, extensas massas amorfas e cinzentas, que o juízo global reduziu a um irreversível pattern urbano. A força do ensaio de Elisa Bracher reside em grande parte na transgressão de uma homogeneidade dominante, rumo à construção de uma complexa sucessão de eventos espaciais, onde formas, cores e materiais se combinam e se multiplicam. Facés antagônicas de uma mesma moeda, onde a maior curiosidade é o sentido de infinitude de uma e outra. De um lado, a imagem de uma massa indistinta que se esparrama pelas bordas da cidade, e, de outro, a multiplicidade de um universo de engenhosas soluções construtivas específicas e viscerais em sua urgência. Mas nesse caso talvez haja uma tensão maior, algo que não se percebe claramente nas fotos: a Favela da Linha é quase invisível para a cidade, o acesso à viela esconde a favela, o que se vê é apenas uma casa, e, jamais se percebe que por trás dela vivem mais de trezentas famílias. Poderíamos então dizer, que de fato essa favela não existe para o mundo. E é precisamente disso que falam as fotos, do não-lugar.

II.

As favelas representam espacialmente o lado miserável da maior desigualdade social da história urbana. Atualmente, um terço da população urbana do mundo vive em favelas, e essa população tende a aumentar na razão de 25 milhões de pessoas ao ano. Em algumas poucas décadas a população de favelados no mundo equivalerá à metade da população urbana global(2). Fotos de favela tornaram-se, dada a extensão do problema, mais do que recorrentes. Em geral tendem a mostrar a favela como um oceano de pobreza, ou exploram os aspectos mais degradantes da vida de seus moradores.

O caminho trilhado por Elisa Bracher buscou registrar momentos em que a favela expressa suas singularidades, ou especificamente, individualidades que exprimem a criatividade de seus próprios moradores. Trata-se de um eloqüente elogio à capacidade de realização daquelas pessoas num campo inusitado – o da arquitetura.

Numa moradia na favela cada centímetro quadrado faz diferença. A sobreposição dos pisos em dois ou três andares e a progressiva expansão sobre as vielas, faz com que as casas sempre tenham a tendência de se alargar à medida que sobem. São, por natureza, volumes instáveis e, portanto, não podem prescindir de estruturas com alguma sofisticação. Mas, constrói-se com o que se tem à mão: caibros, tocos de madeira, tábuas, pranchas, telhas etc. Na maioria das casas da Favela da Linha, essas estruturas permanecem visíveis, e na medida em que são resolvidas caso a caso, vão assumindo formas as mais distintas. A escassez muitas vezes obriga o emprego de diversos materiais e soluções estruturais simultaneamente, acentuando

2 Cf. Mike Davis, Planeta favela, São Paulo, Boitempo, 2006.

a precariedade do todo. É preciso estruturar-se de alguma maneira, ou de várias maneiras, ou ainda, de todas as maneiras.

Contudo, não existe uma idéia de fragilidade propriamente, mas de uma “estabilidade não totalmente consolidada”(3). Difícil não ver aqui uma relação muito direta com as esculturas de madeira de Elisa Bracher, não só no plano formal como no próprio fazer. Também não é facilmente compreensível como as imensas toras de madeira, que se cruzam e se apóiam mutuamente, ficam de pé – uma instabilidade constante. Talvez por isso, por mais de uma vez, as esculturas tenham causado “problemas” ao poder público, tendo sido a artista obrigada a recolhê-las.

A matéria utilizada sempre no limite de seu desempenho se vincula na favela à idéia de construção. Pode se tratar de um material tradicionalmente utilizado na construção civil como chapas de madeira, telhas de fibro-cimento, alvenaria ou de objetos preexistentes, reutilizados nesse contexto de urgência, ressignificados de acordo com uma necessidade atual, contemporânea (não só com a função diversa para a qual foi criada, mas também num outro tempo). Objetos justapostos a outros objetos ou a outros materiais. Assim, a construção é naturalmente, ou melhor, invariavelmente, fragmentada e descontínua. E talvez aqui se possa também falar do “acaso” incorporado no processo de construir, de um certo descontrole formal ou, pelo menos, de um menor domínio sobre a forma.

O olhar de Elisa Bracher sobre a favela a aproxima, enquanto imagem, do universo das artes plásticas e da arquitetura. São claras as relações que se desdobram com artistas como Rauschenberg e Hélio Oiticica, para ficar em dois poucos exemplos. Da mesma forma, aproximações com a produção da arquitetura contemporânea também ficam evidentes. Mas em relação à arquitetura, surge um paradoxo interessante.

Formalismo em arte e arquitetura tem sentidos distintos. Nas artes plásticas, a partir dos anos 60/70, é nítida a crescente diluição da forma. A arte a partir desse ponto, de maneira geral, passa a renunciar à reflexividade formalista moderna e investe numa transgressão do suporte material em direção ao espaço do mundo, fundindo as dimensões arte e vida. Nesse movimento, as relações internas da obra no espaço-vida ficam tão minimizadas que a forma, em si mesma, torna-se fraca (4). Em arquitetura, o formalismo pós-moderno (influenciado pelo pós-estruturalismo) busca estabelecer uma autonomia disciplinar da arquitetura privilegiando sua sintaxe, sua “história interna”, não mais subordinada a condicionantes externos ao código formal (como a função ou a dimensão construtiva da obra). Grosso modo, a arquitetura pós-moderna nos anos 60, desdobrou-se em duas vertentes principais: uma historicista (Aldo Rossi, Venturi, Graves) e outra mais figurativa, inicialmente classificada como desconstrutivista (Gehry, Eisenman, Tschumi, Coop Himmelblau). Essa segunda tendência, e particularmente Frank Gehry, incorpora em seus projetos procedimentos advindos das artes plásticas, como a colagem (o ready-made ou a sucata), o caos, a aleatoriedade e uma exploração mais sensível (fenomenológica) dos materiais. A casa em Santa Monica exemplifica bem esse procedimento, na medida em que foi uma obra seminal nesse processo. Gehry envolveu uma típica casa da costa oeste americana com um emaranhado de materiais, que inclui vidro, madeira, telhas galvanizadas, telas de arame e outros tantos materiais, associados de forma

3 Cf. Rodrigo Naves, *Madeira sobre madeira*, São Paulo, Cosac Naify, 1998.

4 Cf. Guilherme Wisnik, “Do informe à negação da forma: desencontros produtivos”, *Seminário Arquitetura*, 1º de abril de 2006, realizado no auditório da Fundação Bienal, por ocasião da 27ª Bienal internacional de Arquitetura de São Paulo – Como viver junto.

aparentemente caótica e espontânea. Uma linguagem que frutificou e se desenvolveu sempre no sentido de garantir uma posição formal cada vez mais autônoma e explicitamente escultórica.

Percebe-se aqui o que seria a superação do binômio moderno forma-função (numa relação intrínseca entre arquitetura/ forma e construção), onde a forma ganharia autonomia, visibilidade e maior poder de significação e, paralelamente, uma maior ênfase no uso de materiais expressivos nas superfícies envoltórias (pele). Assim, a pele de um edifício pode ser vidro, aço, cobre, zinco, borracha, madeira, concreto ou titânio – não importa –, desde que se expresse como pele e potencialize a experiência cognitiva do observador/usuário. Outro ponto interessante é a incorporação da noção de espaço em obra (para usar o termo de Alberto Tassinari) do universo das artes plásticas, onde a arquitetura tende a incorporar um sentido de obra em andamento, de algo não totalmente finalizado. Por isso a incorporação de objetos pré-existentes (ready-mades) de forma mais ou menos aleatória. Não há o acaso, mas o projeto de algo que se assemelhe ao acaso. Ou a imitação do acaso. Industrializa-se o que supostamente deveria ser o elemento pré-existente. E emprega-se muito dinheiro, tecnologia e mecanização na busca do fragmento, da matéria que subverte seu desempenho construtivo. Giulio Carlo Argan sintetizou com impagável ironia esse processo quando afirmou numa de suas últimas entrevistas: “Sou da era da arquitetura pré-fabricada; hoje vivemos a era da arquitetura pré-destruída”.

Ao contrário das artes plásticas dos anos 60/70, em que prevaleceu um sentido crítico e reticente ao mundo do consumo (ainda que muitas vezes ambíguo), a arquitetura pós-moderna e, talvez de modo mais enfático, a “arquitetura contemporânea”, foram muito rapidamente assimiladas pelo mercado e transformadas em produto (seus arquitetos, em grife). O emblemático Museu Guggenheim de Bilbao, de reconhecidas qualidades arquitetônicas, custou algo como 160 milhões de dólares (investimento significativo para uma cidade espanhola de 350 mil habitantes expor arte americana) e parece ser o ponto culminante de um processo de fusão entre arte, arquitetura e entretenimento, ou mais do que isso, espetacularização.

Por outro lado, e eis o paradoxo, o fazer expresso nas construções da favela é, de fato, absolutamente espontâneo e decor-re de necessidades reais ligadas diretamente à idéia de abrigo primordial. Não existe a imitação de um fazer ou a simulação de um espaço em processo, mas a realidade de algo que está permanentemente em processo de construção. A aproximação desses universos diametralmente opostos, limites extremos da linha da sociabilidade, entretanto, faces de uma mesma moeda, é de extraordinária precisão no ensaio de Elisa Bracher.

Fotografias de arquitetura procuram elevar o edifício ao sublime. São usuais os enquadramentos geometrizados (com a correção das distorções óticas), sombras muito alongadas, alguma névoa, uso da luz artificial e natural simultaneamente, exploração da transparência, da translucidez ou da reflexividade dos vidros e assim por diante. Eliminam-se os aspectos que denunciam a vida cotidiana. Uma pequena casa costuma assumir a altivez de um palácio. Nesse registro, arquitetos e fotógrafos de arquitetura, mais do que nunca, vivem uma relação de cumplicidade velada, onde muito do que se projeta (e se constrói) visa à criação de efeitos fotográficos instantâneos que potencializem imagens para a veiculação da obra, mesmo que eles pouco qualifiquem a obra em sua existência física e material. Ou seja, as fotos de arquitetura têm um caráter cada vez mais autônomo em relação à realidade da obra, ou seja, cada vez mais imagético, cada vez mais virtual.

As fotos de Elisa Bracher, naturalmente, pouco se utilizam desses recursos. Num certo sentido, incorporam a mesma lógica de contingências que gerou as moradias – um sentido de urgência. E as fotos surgem como uma seqüência de pequenas descobertas, onde o objeto parece ser (ou tem que ser) expressivo em si mesmo, e a câmera parece apenas, nesse caso, se jogar sobre o objeto, num movimento aparentemente menos dependente da qualidade da luz, da precisão do enquadramento ou de recursos tecnológicos da câmera ou do laboratório (apesar de tê-los em abundância). É a depuração (ou apuração) da realidade física das coisas que interessa à artista.

III.

A segunda parte do ensaio fotográfico de Elisa Bracher, denominada Locais de origem, vem do registro de uma viagem ao interior do nordeste, passando por sete estados, em busca do lugar de origem de algumas mulheres da Favela da Linha.

As moradias sem lugar, a ausência de memória do que foi retratado na favela, levaram a artista ao encontro dos familiares deixados, dos lugares originais. Elisa Bracher sai de São Paulo sem nenhum registro escrito ou fotográfico das mulheres que “representava”: era preciso buscar antes de levar.

A partir das vagas indicações das famílias da favela, deseja restaurar vínculos reais dessas pessoas com suas histórias. As fotos que lá foram feitas permitem, nitidamente, uma compreensão mais espacial, a revelação de lugares e mesmo de paisagens. Os enquadramentos são mais amplos, as casas mais íntegras e definidas, o chão e o céu mais constantes. Identifica-se nessas casas o que tendemos a reconhecer como cultura popular, ou seja, fachadas coloridas de alvenaria pintadas a cal, recortadas por portas e janelas caprichosas, coberturas com telhas de barro, soleira, calçada e rua. A escassez talvez seja a mesma, entretanto o espaço é mais íntegro, os materiais menos residuais. Mais que matéria, agora o que se vê são casas, ou casarios, de aspecto vernacular. Não um vernacular imaculado (como nas fotos de Anna Mariani), porque os sinais do esfacelamento cultural já se amalgamam nas construções. Muros e portões vão pouco a pouco se sobrepondo às fachadas das casinhas, que por sua vez exibem acréscimos precários em blocos de concreto ou blocos cerâmicos, chapiscos sem reboco, esquadrias de alumínio, telhados de fibro-cimento. São elementos que desmontam o tom melancólico predominante e emergem no tempo presente. Essas adições não estabelecem qualquer tipo de harmonia com a construção preexistente, pelo contrário, em geral desfiguram e desproporcionam. São precisamente esses os pontos que Elisa Bracher foca, estabelecendo um elo (de tensão) entre os dois ensaios. A desestruturação das pessoas não nasce aqui, mas vem há muito formatada.

As fotos da favela explicitam o fazer, o ato de construir, que se prorroga numa ação contínua e permanente. Definitivamente não há estabilidade. E o que não permite a consolidação do momento preciso de sua realização, nunca será passado.

A constatação de Elisa Bracher é que as famílias que re-tornaram ao Nordeste raramente permaneceram. De alguma -forma, a vida não mais encontrou lugar, e a cidade, despida de qualquer melancolia, parece ao menos alimentar uma expectativa de futuro.

Madeira sobre madeira por Rodrigo Naves

São esculturas feitas de madeira. Não cabe lugar a dúvidas. Das árvores de que elas provieram não restam porém senão alguns vestígios vegetais: os veios irregulares, o aspecto pouco uniforme das superfícies, as marcas de um desenvolvimento orgânico e vital. Os troncos foram regularizados por serras(1), submetidos a contornos rigorosos e estritos. Servem agora para fazer outras coisas. Não voltarão a crescer. E no entanto, as toras parecem prontas a refolhar de um momento para o outro. Os enormes barrotes de madeira seca contêm ainda uma energia que não se exauriu e podem mesmo voltar a florir.

Esse jogo entre contenção e extravasamento, entre regularidade e vigor me parece o elemento fundamental das esculturas de Elisa Bracher. O sistema formal que o movimenta precisa porém operar com grande precisão, para que as obras não se convertam em mais um simples exercício de contrapesos. Essas esculturas retiram sua força de um certo desequilíbrio. Contudo não é um repouso precário e momentâneo que as caracteriza. Ao contrário, as toras de madeira se articulam umas nas outras em busca de um contato mais estável. E os enormes parafusos que unem as peças contribuem para esse movimento. Uma espécie de lenta rotação domina esses trabalhos, como se aos poucos fosse possível obter uma unificação entre os diferentes troncos.

Entre as toras foram feitos alguns encaixes. Certas partes foram seccionadas para permitir maior contato entre as peças de madeira. Mas esses recortes afastam a possibilidade de um acoplamento sereno entre as partes relacionadas. Quem já reparou nesses telhados apoiados sobre encantadoras estruturas de madeira conhece bem a função daqueles engenhosos entablamentos. Tesouras, espigões, vigotas, travessas e cumeeiras se articulam num admirável jogo de encaixes em que, paradoxalmente, para darem conta do peso que sustentarão, devem se mostrar com a maior leveza possível. Já os talhos das obras de Elisa Bracher operam num outro sentido. É justamente no lugar em que as toras se tocam que elas adquirem maior peso e densidade. E isso por uma razão precisa: são esses pontos que, em verdade, põem em movimento a dinâmica das peças; são eles que pedem prumo ou correção de rota, articulando a reestruturação dos jogos de força. Nos trabalhos em que essa combinação de apoio e rotação não se realiza tão adequadamente as obras perdem em vigor, como no caso do imenso “tripé”, não por acaso a primeira escultura da série.

Um outro aspecto confirma a importância dessa dinâmica na configuração das esculturas. À medida que contornamos os trabalhos, algo daquele movimento de permanente reequilíbrio se reapresenta. Vistas de diferentes posições elas parecem de fato ir assumindo aqueles deslocamentos que fazem parte de sua estrutura, e vão nos adiantando um movimento que lhes é essencial. O encontro entre dois troncos que se mostrava anguloso e canhestro, adquire nova configuração, revela uma aproximação mais serena, como se se completassem quase à perfeição. Mas logo as relações mudam, e uma incompletude cheia de arestas volta a dominar os contatos entre as madeiras. Nessa dinâmica também o observador se vê levado a uma situação que corresponde à ação realizada pelas peças. Incapaz de encontrar um ponto

de observação que as acomode numa situação estável, ele precisará se entregar aos movimentos que comandam os trabalhos, abdicando em parte de um contato estritamente visual, experimentando assim no próprio corpo as tensões que percorrem as obras.

Por essas razões, ao menos num primeiro momento, as esculturas não terão grande desenvoltura na relação com o espaço. Envolvidas como estão no jogo de atração entre elas, as toras primeiramente aparecerão como massa e volume, como força e pressão. No entanto, também esses volumes têm peculiaridades muito especiais - porque eles precisam chegar a ser volume. Fossem as toras cilíndricas, tudo seria mais simples... e corriqueiro. Partiríamos de volumes dados e permaneceríamos num corpo a corpo entre diferentes massas. O fato de as toras terem arestas, de serem sextavadas ou oitavadas, contribui decisivamente para que essas esculturas adquiram um movimento inesperado e original. Pois o confronto entre os barrotes de madeira não apenas procura restabelecer uma nova ordem entre os elementos, como simultaneamente - por um confronto entre massas - ativa as toras como um todo, que assim se vêem transformadas num bloco de energia que tende a se expandir, reencontrando a sua forma cilíndrica original. Esse duplo movimento - entre as toras e no "interior" de cada tora - torna a dinâmica dessas peças ainda mais poderosa.

Se o modo de organização das esculturas de Elisa Bracher, ao menos num primeiro momento, deixa de lado uma espacialização mais decidida, o mesmo não se pode dizer da relação entre as diversas esculturas entre si, o que não deixa de ser uma forma de conquistar o espaço. Quando caminhamos entre esses trabalhos a todo instante somos deslocados pelos diferentes campos de força acionados pelas obras. Em seu conjunto elas evidenciam ainda mais aquela busca de uma unificação de elementos heterogêneos, pois os diferentes movimentos, vistos simultaneamente, quase dramatizam os variados esforços para a reobtenção de um equilíbrio rompido. Visto mais à distância, o conjunto escultórico tem algo de gárgulas, dessas figuras cativas que servem apenas para dar vazão - seja à água, seja a raios. São balizas, estáticas e canalizadoras. Mas tão logo entramos em seu campo de ação elas se põem a mover, reivindicando uma organicidade de que não são plenamente capazes, mas que põe em xeque aquele jardim de rochas.

Mas é em sua imponência, em sua escala, que os jogos de força desencadeados pelas esculturas encontram seu ponto alto. Objetos grandes não determinam necessariamente regiões espaçosas, relações amplas e generosas. Toda a tradição dos monumentos está aí para nos mostrar que na maior parte das vezes a grandeza das dimensões atua mais de maneira ideológica do que propriamente formal. Obviamente não foi a arte moderna que inventou do nada essas admiráveis relações entre homens e formas que ampliam nossas capacidades, fazendo-nos experimentar relações de uma nova ordem. No entanto cabe, sim, à arte moderna a criação de um outro tipo de escala e de relações que expandiu ainda mais aquelas possibilidades, ao livrá-las completamente de vínculos religiosos, políticos e narrativos, e sobretudo ao estabelecer formas que estivessem à altura da nova esfera pública e democrática. A "Coluna infinita" de Brancusi, o "Monumento à Terceira Internacional" de Tatlin ou os edifícios de Mies van der Rohe criaram estruturas que se apoiavam exclusivamente em seu próprio desdobramento, sem sustentáculos de qualquer outra ordem. Correspondiam no espaço à superfície plana da grande pintura moderna, a reafirmar uma sociedade sem fundamentos hierárquicos ou substancialistas, apta a qualquer sorte de transformação. Essa nova forma pública trans-

forma profundamente o sentido do monumento tradicional, na medida em que põe de lado qualquer tentativa de se impor pelo apequenamento do observador, afirmando ao contrário sua autonomia. As estruturas que impulsionam a si mesmas supõem indivíduos e sociedades que, igualmente, sejam capazes de repotencializar a existência, criando os critérios de uma melhor convivência, bem como o modo de efetivá-los.

A escala de Elisa Bracher não é estritamente moderna. Nem poderia sê-lo. No entanto ela procura encontrar as suas dimensões a partir daqueles parâmetros. A primeira escolha que lhe permitiu obter ganhos de escala foi a de material. A madeira está tradicionalmente ligada ao artesanato. E o artesanato diz respeito ao que está ao alcance da mão. Doméstica por uso e por natureza, a madeira veio a se tornar o símbolo de um material dócil e caseiro, disponível aos mais variados formatos e destinações. O que Elisa Bracher faz é deslocar radicalmente esse sentido comezinho da madeira. Essa sua nova presença, acintosa e taxativa, coloca-a num novo patamar, afirmativo e voluntarioso. E seu tratamento industrial – sem a lembrança da mão que docemente submete a matéria a seus desígnios – lhe fornece uma feição mais resistente, uma tenacidade que a afasta de sua plasticidade tradicional. E não custa lembrar que industrial não significa industrializado: nas peças a madeira mantém-se no limite de seu aspecto primitivo, sem submeter-se também à domesticidade mecânica, imposta pelo manuseio industrial dos elementos. Essas inversões do uso corriqueiro da madeira fazem os trabalhos adquirirem uma força inesperada. Aquilo que sempre esteve sob o domínio da mão bruscamente assume uma nova dimensão, que a coloca fora de controle, e a artista soube tirar o melhor partido possível dessa insurgência.

Por outro lado, aquele jogo de forças que move as esculturas dará ainda um forte impulso à nova feição alcançada pela madeira. Os “Escravos” de Michelangelo tiravam sua energia do esforço para livrarem as formas da matéria bruta que as mantinha unida ao mundo terreno. A comparação pode parecer exorbitante, mas penso que ajuda a esclarecer. Nas esculturas de Elisa Bracher o que temos é um movimento rigorosamente oposto. Aqui todo empenho está em reconquistar uma unidade cindida, em reatar matéria e matéria, reorganizando uma natureza esfacelada. E essa tensão tem um papel decisivo na magnificação das peças. Sobretudo porque elas também são quase colunas. E porque por essa razão um novo vetor se interpõe entre as obras. À medida que as toras buscam unificar-se, produzem simultaneamente uma ascensionalidade tensa, problemática. Antes de se tornarem direção – como em Brancusi –, elas precisam resolver aquele conflito que é sua própria razão de ser. E com isso mais um elemento intensifica a presença dessas esculturas.

Olhando retrospectivamente – com todos os riscos que esse olhar traz consigo –, esse esforço para alcançar formas amplas e expansivas parece marcar toda a trajetória da artista. Já suas gravuras do começo desta década revelavam a insatisfação com o vínculo tradicional entre esse meio e um certo controle, também ele da ordem do artesanato. A junção de várias folhas – a supor o uso de várias matrizes – buscava romper com a continuidade dos movimentos da mão, estabelecendo rupturas onde era de se esperar passagens amenas. O resultado dessas tentativas sem dúvida conduziu a obras significativas. Mas em muitos casos uma espécie de operação construtivista se insinuava nos trabalhos, reduzindo sua efetividade. O aspecto áspero e irregular dos traços – enfatizando nas próprias linhas a vontade de não domesticar as formas – perdia algo de sua estridência ao se ver articulado em séries que parcialmente abrandavam a aspereza das incisões, inserindo-as num conjunto.

Simultaneamente, Elisa Bracher começa a desenvolver obras tridimensionais, e talvez sua série de esculturas de cobre, de 1993, seja o momento em que a artista consegue, com maior êxito, transpor para o espaço as questões que já a mobilizavam nas gravuras. Esses trabalhos não se caracterizavam por grandes dimensões nem por uma presença marcante. Ao contrário, tinham uma inserção discreta no espaço, mostrando-se sempre de través. No entanto essas delicadas balizas de cobre criavam as condições para uma modulação do espaço virtual, que assim se apresentava mais determinadamente, delimitado pelos leves contornos. Contudo um outro aspecto das obras tornava-as ainda mais originais. As barras de cobre que formavam as peças chegavam à sua forma pela ação do calor de maçaricos. Meio carcomidas, giacomettianas, elas serviam para balizar o espaço, ao mesmo tempo que pareciam sofrer sua ação. Desse modo, o espaço que se delineava em torno das hastes não apenas adquiria amplitude e majestade, como também perdia consideravelmente a placidez que costumeiramente o caracteriza, adquirindo um ar positivo e ativador.

Quando, alguns anos depois, Elisa Bracher desloca seu trabalho para as primeiras experiências com madeira, de início tinha-se a impressão que ele seria apenas uma variação das obras feitas em cobre. Progressivamente porém ficou claro que uma nova direção estava sendo conquistada. Em lugar daquela modulação espacial, os sarrafos de madeira criavam lugares⁽²⁾, regiões diferenciadas, magnetizadas pelas construções em madeira. Se nessas obras o problema da dimensão parecia recuar para uma escala mais convencional, um outro elemento entrava em campo para tornar as coisas mais complexas. O uso de madeiras velhas na construção das peças – antigos batentes, materiais já consumidos pelo tempo – conferia às esculturas uma dimensão que não apenas as engrandecia temporalmente, como impregnava aqueles lugares de afeto e convívio. Por vezes tenho dúvidas quanto à eficácia dessas escolhas. Se a idade dos materiais – o fato de praticamente conterem experiências acumuladas – servia para qualificar os espaços criados, por outro lado talvez introduzia aí uma certa nostalgia – a identidade entre espaço e afeto – que limitava o alcance das obras.

A última individual de Elisa Bracher – realizada na Galeria Camargo Vilaça em 1997 – novamente apontava para novas direções. Permanece o uso da madeira, mas agora já afastada de questões espaciais, e com mais ênfase no volume. São trabalhos de grande força em que a artista reata com certas questões construtivas, estabelecendo um jogo extremamente bem sucedido entre unidade e multiplicidade, entre peso e leveza.

Fechado o círculo – e tendo ainda em mente os riscos da ilusão retrospectiva –, estava armado o campo para os atuais trabalhos. Os elementos que sobressaíram nas obras anteriores – busca de escala, de expansão, as relações entre matéria e espaço, a conquista do volume – uniram-se admiravelmente nas atuais esculturas, que a meu ver conseguem reunir tudo que havia de melhor na poética de Elisa Bracher. No entanto me parece haver ainda uma outra relação que ajuda a compreender melhor o significado dessas obras: um entendimento extremamente arguto dos trabalhos de alguns de nossos melhores escultores de origem construtiva, principalmente Sérgio Camargo e Amílcar de Castro. Para esses artistas – mesmo considerando toda diferença entre suas produções – havia pelo menos uma preocupação comum: criar diversidades e novas relações a partir de uma unidade dada, fosse ela um cilindro de mármore ou uma chapa de ferro.

A “Homenagem a Brancusi” de Sérgio Camargo demonstra esse intento à perfeição. Cortado em ângulos diversos, o cilindro original dá lugar a uma magnífica dinâmica de gênese de uma coluna, como se à sua verticalidade devesse corresponder de fato a revelação de um movi-

mento ascensional, sem o que voltaríamos simplesmente à tradição do obelisco. O seccionamento da unidade original – o cilindro – tem então a função de possibilitar uma articulação que repotencializa a(s) forma(s) dada(s), pondo-nos diante de uma experiência de diferenciação que serviria de modelo a todas as demais relações humanas.

Algo semelhante ocorre com as esculturas de Amilcar de Castro. Suas peças de corte, sem dobras – embora o mesmo raciocínio valha para os trabalhos de corte e dobra –, também partem da unidade de espessas chapas de ferro. Os cortes e deslocamentos realizados nos blocos de saída conferem novas relações a algo que parecia unívoco e estático. Mas a partir daí toda uma série de novas estruturações se desvenda. O peso do ferro se vê arejado pelas frestas de luz, as secções deslocadas estabelecem entre si vínculos tonais que nos fazem ver outros modos de articular a matéria e, por fim, os diversos deslocamentos das partes seccionadas permitem que estabeleçamos relações de pertinência e separação entre parte e todo, entre distância, massa e forma(3).

Nem Sérgio Camargo nem Amilcar de Castro são construtivos ortodoxos. No entanto suas obras mantêm do projeto construtivo essa vontade de propor novos vínculos e relações, acentuando o potencial de liberação contido nas relações tradicionais, propondo experiências que nos fizessem ver uma dinâmica que poderia ser acionada a partir do desenvolvimento de novos vínculos e processos. O trabalho de Elisa Bracher por certo não corre na mesma direção. Mas estou convencido que ela soube tirar dessas obras importantes lições. De saída, as relações que comandam suas esculturas têm uma clareza e uma determinação que lembram bastante as de Sérgio e Amilcar. A artista trabalha com elementos discretos, individuados, e não faz nenhum mistério dos procedimentos que a orientaram. Além disso, há uma solicitação de unidade que acompanha as esculturas. As partes que compõem as obras parecem investidas de um magnetismo que as impede de se mostrarem isoladamente, embora tão autônomas. É esse aspecto, entre outros, que diferencia essas obras da inteligente dispersão de um Mark di Suvero, ou da espacialização de Richard Serra. Mas acima de tudo, penso que a intimidade e o respeito para com seu material de eleição remetem muito a Sérgio Camargo e Amilcar de Castro. O proveito que ambos souberam tirar do mármore, do negro-belga e do ferro é algo espantoso.

O projeto construtivo – mesmo os menos canônicos – tirava sua força de sociedades democráticas nascentes, cujo destino estava por ser decidido. As utopias socialistas, os embates de forças organizadas, a ausência de hegemonias cabais abriam para esses artistas a possibilidade de projetar novas e mais justas relações entre os homens, e eles souberam levar adiante essa tarefa com uma dignidade sem par.

Os nossos tempos não autorizam esperanças semelhantes. Os poderes se ampliaram e cristalizaram, faltam projetos viáveis de transformação social e uma lógica econômica estrita parece tornar ridículos todos os esforços de mudança. Nessa nova ordem de fato o projeto construtivo perde muito de sua força. Por essa razão, Elisa Bracher precisou inverter um elemento central de obras como as de Sérgio Camargo e Amilcar de Castro. Em lugar de buscar uma pluralidade que abrisse brechas em blocos monolíticos, a artista se esforça por encontrar uma unidade a partir de dois ou mais elementos distintos. E aqui, a meu ver, reside a grande novidade dessas obras.

Elisa Bracher parte de materiais orgânicos, vegetais, que foram industrializados, e que agora são objetos como outros quaisquer. Aquela unidade orgânica natural – as relações de continuidade que os elementos naturais estabelecem entre si – foi duramente truncada, e sua tra-

ma vital permanece agora apenas como lembrança. Se é que permanece. Afinal, o que há de árvore ou vegetal na cama em que nos deitamos todas as noites? No entanto, o jogo de forças que a artista restabelece entre duas ou mais toras de madeira conduz nossa experiência para uma direção inesperada. As tensões que comandam as esculturas produzem regiões de energia que parecem tornar possível uma espécie de enxerto vivificador entre aqueles elementos inanimados(4). Nos pontos de contato entre os barrotes, mas sobretudo nos movimentos solicitados pelas toras, produz-se um excesso de vida que não teria outra saída senão reanimar aqueles objetos exangues. Por isso as toras podem refofocar de um momento para o outro. Por isso elas começam a se enraizar novamente no solo, vejamos isso ou não.

Seria fácil ver nessa interpretação das esculturas de Elisa Bracher mais uma tentativa de associar arte e ecologia. Nada mais equivocado. A artista não procura com essas obras colocar relações naturais harmônicas como modelo para as demais relações. O que ela, sim, realiza – e para isso a propriedade de sua escolha de material é indiscutível – é um tipo de relação entre materiais que produz um atrito capaz de produzir um excesso de energia. Que isso dependa da madeira, não se discute. Fossem os contatos estabelecidos entre vigas de ferro, a experiência de uma reunificação estaria totalmente afastada. Mas não se trata aqui de restabelecer uma reunião que apenas fizesse supor as condições para que a natureza se reconciliasse consigo mesma, e que a seiva das árvores voltasse a fluir livremente. Elisa Bracher parte de coisas – ainda que de remota origem vegetal – e as relaciona de modo a produzir uma força que extravase os elementos de que parte.

Se não podemos mais supor uma sociedade arejada e diferenciada que permita ver em sua dinâmica todo um mundo de novas possibilidades, trata-se de instilar nas relações aparentemente monolíticas de nosso tempo um novo fluxo de energia que novamente permita a experiência de sua repotencialização. E é isso que o trabalho de Elisa Bracher realiza com grandeza. A ascensionalidade dúbia das esculturas desautoriza supor qualquer ingenuidade nesse projeto. Para elas, o céu é ainda apenas uma tintura azul, sem altura definida.

* * *

Confesso que temo pela recepção dessas obras de Elisa Bracher. Elas são afirmativas, fortes, parrudas. E nossa época foge da forma como o diabo da cruz. As razões para essa cisma com quaisquer relações mais estruturadas são inúmeras, e esse não é o lugar para um levantamento exaustivo daqueles motivos. O fato básico, que convém fixar, é a crescente antipatia em relação à produção moderna clássica – digamos, aquela realizada entre a segunda metade do século passado e o expressionismo abstrato norte-americano. Que essa produção tenha alcançado seus limites, parece indiscutível, embora essa constatação em nada altere seu valor estético, sua grandeza e o muito que ainda nos pode revelar.

Por outro lado, por vezes tem-se a impressão que essa má vontade em relação à arte moderna deriva mais de certas interpretações muito marcantes a seu respeito do que de uma análise das próprias obras. A agressividade contra Clement Greenberg – que acabou resumindo a figura autoritária do crítico ortodoxo e formalista, e que, diga-se de passagem, fez muito mais pela arte moderna do que qualquer estrago que tenha eventualmente produzido – autoriza em boa medida essa interpretação. Mas no fundo essas visões revelam mais reverência a certas leituras canônicas do que qualquer outra coisa. As grandes obras modernas estão aí para serem interpretadas e reinterpretadas, e nada existe nelas que solicite exclusivamente análises mais formais.

No entanto, me parece que certos esforços revisionistas procuram reler a produção moderna em função de certas produções contemporâneas, tentando colocar em novos trilhos obras que traçaram seu próprio caminho. Não deixa de ser sintomático que críticos com a reputação e a influência de Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois procurem reunificar a produção moderna e contemporânea a partir do conceito batailliano de *informe*(5). Depois das inúmeras tentativas de animar a arte contemporânea com conceitos que supostamente facilitariam seu desenvolvimento – uma certa retomada francesa do conceito de sublime, o pós-modernismo, as relações entre arte e gênero, o multiculturalismo etc. –, tudo indica que chegamos a um momento em que o esforço predominante recai sobre a tentativa de revelar a realidade por meio de operações obscenas, abjetas ou traumáticas6.

Artistas das mais diversas gerações – Louise Bourgeois, Kiki Smith, Robert Gober, Nan Goldin, certas fotografias de Cindy Sherman, Damien Hirst, apenas para ficarmos em alguns exemplos – terminam por ser reunidos numa espécie de tendência contemporânea, na qual prevalecem as operações acima mencionadas. E de fato trabalhos nesse sentido se multiplicam em exposições internacionais e mesmo brasileiras. Não resta dúvida que obras como essas têm a capacidade de despertar um certo sentido de realidade. O que no entanto interessa discutir é que tipo de realidade se mostra nessas obras. Ligadas predominantemente a experiências traumáticas – eróticas, orgânicas ou afetivas –, essas produções procuram dar vazão a um sentimento de falta ou de carência que decorreria dos constrangimentos colocados pela sociedade contemporânea. No entanto, do modo que as coisas são postas, temos praticamente um jogo de cartas marcadas, que restringe o âmbito de nossa compreensão. Pois em regra todos esses momentos traumáticos se originam em solicitações de ordem narcísica, em que o momento de realização depende única e exclusivamente de um processo de auto-satisfação que exclui qualquer alteridade, qualquer mediação. Desse modo, o protesto contra as mazelas sociais tende a converter-se em autocomplacência, e não admira que parte significativa dessas obras aponte para uma satisfação que se apóia unicamente numa espécie de expansão e expressão de sujeitos plenos e unívocos. Que esse movimento queira evitar toda e qualquer mediação – ou seja, qualquer forma – não é de estranhar(7).

A meu ver, a crise que envolve a arte contemporânea diz respeito diretamente à incapacidade de produzir obras que estejam à altura da experiência contemporânea. E por certo não chegaremos a isso por simples imediatismos traumáticos. Se o aspecto projetual da arte moderna encontra limites na sociedade contemporânea, não será a negação da forma que se apresentará como alternativa.

Não penso certamente que as esculturas de Elisa Bracher sejam a saída para esse impasse. Mas não deixam de ser uma saída, uma possibilidade de mais um lance, de algum deslocamento. Além do mais, há nessas obras uma certa falta de polidez – a busca mais de uma afirmação do que de um resultado estético – muito bem-vinda nesses dias em que a mais obscena das produções já parece trazer como marca de nascença uma inscrição institucional, o desejo de ser arte a todo custo. A aparência forte de suas obras no entanto nem de longe caracteriza uma tentativa de repor pura e simplesmente a forma moderna nos nossos dias. Na base de sua poética está justamente um movimento contrário. No instante em que seus trabalhos alcançam um máximo de intensidade – quando a relação entre as toras consegue promover a experiência de uma reintegração vital –, eles deixam de ser um arcabouço formal para se transformarem na possibilidade de novos fluxos, de novas circulações. Esmaecem. No entanto, os enormes troncos de madeira permanecem à nossa frente. Não desaparecem

como num passe de mágica. Felizmente. Porque é também a persistência dessas poderosas massas de madeira que garante a efetividade das obras. A energia aí desencadeada guarda a lembrança dos entraves à sua expansão. A sociedade que traz em si potenciais de liberação é a mesma sociedade que os entrava. E a escolha entre permanecermos gárgulas ou desencadearmos novos movimentos não está absolutamente ao alcance exclusivo da arte.

1 Elisa Bracher apenas retira, por meio de serras, a parte da casca dos troncos. As várias faces das toras não são regulares.

2 A propósito, ver o texto "Moradas e passagens: topografias", de Sônia Salzstein, no catálogo Elisa Bracher, de 1995

3 A esse respeito, ver o ensaio "Sobre uma escultura de Amilcar de Castro", de Ronaldo Brito. Em: Amilcar de Castro. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1997, segunda edição.

4 São relações como essas que diferenciam fortemente os trabalhos de Elisa Bracher das colunas de Richard Serra, de quem certamente a artista tirou algumas lições. Nada dessa dimensão orgânica existe na obra de Serra.

5 Ambos os críticos organizaram a exposição *L'informe: mode d'emploi* no Centre Georges Pompidou, em Paris, em 1996. A versão em inglês do catálogo, *Formless: a user's guide* apareceu no ano seguinte, editada pela Zone Books. Não tive a chance de ver a exposição francesa, mas pelas reproduções do catálogo sem dúvida privilegiam-se obras modernas e contemporâneas que se inclinam para um pólo oposto ao que caracterizaria a formalização moderna. O título e o conceito que orientam o livro falam por si mesmos, embora o livro certamente peça uma discussão mais aprofundada, que não poderia ser feita aqui.

6 Ver o ensaio de Hal Foster, "Obscene, abject, traumatic", em *October* 78, fall 1996, MIT Press. Neste texto o autor faz uma interessante discussão sobre a presença dessas questões na arte contemporânea.

7 Várias outras obras contemporâneas tiram sua efetividade de uma estranheza meio simbólica, que procura deslocar o significado das obras para uma certa interioridade da matéria, para uma tentativa de repotencializá-la de dentro. Penso em obras como as de Eva Hesse, Beuys, Tunga, Nelson Felix, Nuno Ramos, entre outros. Por certo esses trabalhos não têm nada do aspecto regressivo apontado acima.

A série chamada de “Vermelhas”, atravessou um período longo da produção de Elisa Bracher. Anos em que a artista realizou numerosos trabalhos nos quais testava materiais novos e os limites de técnicas já experimentadas, por exemplo, nas fotografias realizadas com pinhole na região do Ártico ou na instalação monumental “Ponto Final sem pausas”, na qual uma esfera de chumbo de oito toneladas desafiava a gravidade “flutuando” no salão central do MAM-RJ.

Neste tempo, enquanto trabalhava horizontes extremos dentro e fora dos museus, as “Vermelhas” ganharam impulso dentro do atelier. As pequenas paginas em papel de seda ou papel arroz, cresceram em tamanho e em volume, até ocupar o atelier inteiro. Mesas, chão e paredes, já não bastavam para os trabalhos em grande formato que se multiplicavam e permaneciam pendurados em varais que atravessavam o espaço, obedecendo a um lento processo de secagem. Na prática de convívio e contaminação permanente entre as diferentes técnicas e linguagens no seu trabalho, de escultura, gravura, fotografia e desenho, a artista preferia para estes, o uso de tintas pesadas, próprias da gravura em metal, junto ao grafite e ao giz litográfico, o bastão oleoso e outras tintas de lenta absorção pelo papel arroz.

Os desenhos em vermelho surgiram na elaboração de um projeto de escultura para espaço público. Inicialmente eram volumes plásticos de contornos bem definidos e formas geométricas que buscavam colocação espacial estável sobre a página. Mas logo, a intenção projetual cedeu lugar a uma diversa investigação formal, na qual, uma certa tridimensionalidade, se alguma havia, era dada apenas pela transparência do papel que deixava entrever o espaço além da superfície.

Inicialmente referente apenas ao granito dos blocos que construiriam a escultura, o uso da cor, elemento tradicionalmente considerado mais sensorial e empírico da construção plástica, torna-se protagonista e traz para o desenho um universo denso de subjetividade, inesperada carga semântica e forte componente existencial.

Para a artista habituada a uma cromia rigorosa e restrita ao preto, branco e ocre, que exercitou a distância da imagética antropomórfica, a cor vermelha, encarnada, que se impunha como fio condutor, imprimia ao trabalho uma inusitada dimensão orgânica, delicada, dolorida, visceral, erótica e postulava de modo diferente a questão da visualidade.

O risco forte e a segmentação das linhas que caracterizou seu trabalho de gravadora, as toras de madeira em equilíbrio mágico e ameaçador de suas esculturas, tornam-se formas fluidas e curvas, reais e plásticas ao mesmo tempo, nestes desenhos de grande dimensão, sobre um suporte que não oferece resistência aos gestos amplos e contínuos de bastões e pinceis, mas exige cuidado e delicadeza para que não se rompa o equilíbrio.

“Essas coisas nunca ocorreram, mas sempre existiram”
Salustio, Sobre os deuses e o mundo, l.ac.

Do pouco que foi revelado sobre o misterioso culto de Elêusis, sabe-se que era experiência muito intensa do ponto de vista emotivo, na qual se alternavam temor, angustia e alegria, em um percurso iniciático que conduzia os participantes das trevas à luz. O rito ocorria na localidade homônima, às portas de Atenas, e, os iniciados saíam da cerimônia com o semblante transformado, vinculados ao segredo e ao compromisso de não revelar o que se passava por trás daquelas paredes. Não era um aprendizado, era uma experiência, uma visão.

A prática ritual havia sido entregue aos homens pela deusa Deméter, ao fim da vivência dolorosa do sequestro de sua filha por Hades, rei do mundo subterrâneo, do além-túmulo. As raras indiscrições sobre o rito não davam detalhes. Apenas aludiam a práticas evocativas que encenavam o desaparecimento e o reencontro entre Perséfone e Deméter, fazendo os participantes vivenciarem o drama divino, e, deste modo, os mistérios ligados à vida, à morte e ao renascimento.

A celebração dos mistérios eleusinos era reconhecida como benéfica à fertilidade da terra, pois, ao retorno da filha ao reino dos vivos, durante três quartos do ano solar, correspondia a volta da deusa-mãe à sua função geradora dos ciclos da natureza.

O rito não prometia aos homens imortalidade - pois a história se passava em um tempo em que os seres humanos haviam deixado de ser metamórficos - mas, oferecia garantias de bem-estar e segurança na vida presente, ao alimentar de “boas esperanças” a dolorosa passagem da morte: a imagem da sorte positiva no além-túmulo. Vida eterna.

Matéria e espaço

Luctus Lutum, o lodo e o luto, nomeados em língua arcaica, evocam o início e o fim da vida, o pó que ao pó retorna. O título em latim, escolhido pela artista, adere à obra como uma pele. Forma e ideia. Ele indica o barro da construção labiríntica em taipa de pilão e a experiência do luto recente: o desaparecimento de quem a trouxe ao mundo. Mãe-terra.

A arquitetura em terra crua, feita de corredores cegos e ângulos agudos, desorganiza o espaço racional da galeria de arte. As paredes interrompidas, que se estreitam e se alargam à desmedida, as passagens intransponíveis entre espaços confinantes, os vazios sem propósi-

to, põe perguntas e deixa dúvidas sobre a natureza da construção: é o que resta de algo pré-existente? trata-se de um processo de demolição ou de uma obra em construção?

A estrutura de ritmo descontínuo foi desenhada para criar um espaço racionalmente inapreensível em sua integridade, que não revela a própria lógica a quem está fora, impossível de ser transposto apenas com o olhar, obrigando o visitante a uma trajetória imprevista, vivida passo a passo.

O corpo em movimento é condição central para a experiência espaço-temporal da obra, ao deslocar-se entre as paredes que se dobram desenhando um horizonte móvel. Poderíamos chamá-la de arquitetura falante - apesar de sua linguagem abstrata conter em si o silêncio e o indizível - por nos fazer vivenciar em seu percurso de espaços irregulares, paredes que poderiam ser chão, a experiência da instabilidade, da desorientação, do arbítrio de um trajeto sem finalidade clara, que não conduz a lugar algum, a não ser à sua própria experiência.

As paredes robustas de terra crua encerram o espaço monocromático, labiríntico, cuja articulação formal corresponde a uma imagem de matriz iconográfica primitiva, que parece deitar raízes na noite dos tempos. A área recintada e sem cobertura traz à memória os túmulos campestres da antiguidade. O cheiro da terra acumulada provoca um arrepio irreprimível.

Os cenotáfios são construções funerárias simbólicas, feitas em honra de alguém cujo corpo se encontra em outro lugar. A palavra inclui o "vazio" em sua etimologia. Um vazio destinado a lembrar, a dar forma e a conter a ausência, a vivência da perda. O modelo para a arquitetura funeral pensada por Elisa Bracher, foi a tulha agrícola. Inspiração tanto para a escolha da matéria orgânica utilizada por ela quanto para a geometria sóbria e essencial de sua construção, reservada à conservação do feno.

A técnica construtiva da taipa de pilão atravessa culturas e civilizações: do antigo Egito aos índios brasileiros, dos monumentos coloniais aos casebres rurais. É uma técnica rudimentar universal, pré-tecnológica, que poderia levar a situar a obra em um tempo imemorial, fora da história.

Elisa Bracher já havia realizado uma obra utilizando a mesma técnica nos jardins do Museu da Casa Brasileira em 2010. Mas então, naquele contexto, as questões em pauta eram de outra ordem. A artista sublinhava a desigualdade histórico-social das moradias feitas da mesma matéria. No espaço nobre do Museu, expunha a construção de técnica rudimentar, não mais aceita por nossas cidades modernas. Lá, as qualidades plásticas da construção, a beleza de suas dobras em ângulos precisos, a bela assimetria das paredes, se deixava observar à distância, como uma escultura.

"Labirinto" é uma obra construída e testada in situ. Como de costume no processo criativo de Elisa, a obra não existia no atelier em maquete ou protótipo, antes de tomar forma no interior da galeria. A arquitetura do ambiente condiciona sua construção e é por ela condicionado, seja em termos espaciais e de sustentação estrutural, seja em termos estéticos. As paredes de feitura artesanal, marcadas por faixas horizontais irregulares, resultantes do trabalho que

as produziu, contrastam com as paredes imaculadas da galeria e estabelecem um contraponto crítico. Nesta medida, a obra se afirma como escultura, que existe dentro de um espaço fechado com o qual deve dialogar. Não foi feita para embelezá-lo; é afirmação da própria independência em relação a este e testemunho da efemeridade da arte diante do tempo.

Matéria e espaço são categorias objetivas da experiência, instrumentos para articular e estruturar a forma. A geometria de linhas interrompidas e equilíbrios aparentemente instáveis esteve sempre presente no trabalho de gravurista e escultora de Elisa Bracher. A matriz construtivista da sua arte, foi constantemente desafiada pela artista, desde os primeiros trabalhos, numa atitude permanente de ruptura e reconstrução, que estabelecia uma relação de confiança e conflito com este sistema formal subjacente, presente na sua obra ainda hoje. A artista se afirma no contexto dos anos '90, quando ocorria uma mudança conceitual profunda em relação ao materialismo e à racionalidade que havia inspirado os movimentos dos anos '60 e '80, ocasião em que as correntes subterrâneas que alimentam as manifestações artísticas tornavam-se sempre mais plurais.

O exercício de escavar a matéria ou plasmá-la, a subtração ou o acréscimo, dois procedimentos básicos e opostos que condicionam o trabalho do escultor, se alternam em diferentes momentos da trajetória de Elisa Bracher. Inicialmente era subtração da matéria que traçava nas matrizes de cobre o desenho a ser gravado, trabalho logo seguido pelas esculturas em madeira cuja superfície era definida pela serra elétrica. Analogamente, o corte das pedras é inevitável subtração. A acumulação surge na justaposição de grandes unidades, ou no molde dos trabalhos em chumbo, por exemplo. Mas tanto na subtração como na acumulação, a artista procura seu papel mínimo na relação com os materiais, conservando na obra sempre algo de intocado, do pré-existente ao seu trabalho, como observou Alberto Tassinari em um texto sobre a poética de Elisa.

Na construção em taipa, os volumes autoportantes pousados no chão são blocos de terra acumulada, matéria orgânica prensada e moldada em linhas retas. À diferença das gigantescas esculturas em madeira, apoiadas e aparafusadas umas às outras, e do espaço de circulação que criavam à sua volta, aqui o espaço de circulação é interno à obra. As imponentes unidades construtivas são sólidos geométricos de forma e dimensão diferentes, volumes que independem uns dos outros para a própria sustentação e estabilidade. Distante da serialidade minimalista, os planos em ziguezague não se repetem. Mas estabelecem entre eles um campo de forças em tensão que sugerem ao visitante a potencia de sua interconexão.

Ruído e silêncio

O poeta é um fingidor / finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente.
Fernando Pessoa, Autopsicografia.

A obra “Pulmão”, no segundo andar da galeria, difere bastante de todo o trabalho precedente de Elisa Bracher. Seja no material industrial utilizado, seja no aspecto mecânico da obra dotada de movimento artificial.

O objeto é composto de dois retângulos de plástico transparente, interconectados por tubos sanfonados, comandados mecanicamente por um pequeno motor que os faz encher e esvaziar, alternadamente. Um dos retângulos contem um pouco d’água que se desloca internamente conforme a quantidade de ar que entra e sai. O outro, tem um paralelepípedo de madeira gasta e escura apoiado, um volume pesado que, aos poucos, é suspenso do chão pelo ar que entra e infla a matéria plástica, mole, que o equilibra e sustenta no espaço. O esforço para realizar a operação é expressivo.

A obra possui uma gênese curiosa. Ela surge a partir do convite da cineasta Julia Murat para que Elisa realizasse os trabalhos de um artista plástico ficcional, personagem do seu filme. A necessidade de produzir obras para uma personalidade artística inventada, espécie de heterônimo pessoano, fez com que a artista buscasse uma matriz criativa diferente da sua própria, investisse numa outra poética.

Livre das amarras da própria identidade, desprovida da mediação dos elementos formais de sua linguagem, a ficção cinematográfica fez aflorar de maneira mais direta, seja a memória de outras experiências artísticas, seja uma dimensão autobiográfica na obra que toma forma nos últimos 15 dias de vida de sua mãe.

“O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelos que nos olha”- escreve G.Didi-Huberman em seu belo livro. “Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” - propõe. Huberman cita Ulisses de James Joyce e a personagem que fita os olhos de sua mãe agonizante. A experiência o deixa ver tudo “o que se apresentava para ser visto não mais olhado por ele, mas pela perda de sua mãe”.

“Pulmão” foi o nome dado posteriormente ao objeto involuntariamente antropomórfico, feito de retângulos plásticos infláveis, cujo ritmo cheio/vazio do ar que entra e sai, resultam em um simulacro de corpo com o qual a artista encenava a própria dor, sem se dar conta. Qual sopro vital poderia haver na simples operação hidráulica? O despojamento da máquina rudimentar é pura poesia. O corpo, em si, já não é tão importante. É material inorgânico, dessacralizado, esvaziado de qualquer ideia de transcendência, reduzido a sua metáfora mais cruel, terrivelmente expressiva, “cheio de uma angustia que nos segreda nosso próprio destino”.

Retorna-se à questão de como mostrar o vazio, posta desde o início. O grande volume plástico aponta para a perda de um corpo, seu desaparecimento. Os plásticos transparentes, sua resistência, sutileza e elasticidade, foram uma constante nas experiências tácteis e interativas de Lygia Clark, empenhada em impregnar de vida objetos inanimados, explorando a relação entre vazio e cheio em suas obras. O objeto criado por Elisa traz à memória algumas daquelas imagens, mas também o eco de certas realizações da Arte Povera, presente tanto na liberdade no uso da matéria, quanto no artifício mecânico que comanda o movimento do objeto e ativa um paralelo com as estruturas primárias do corpo e do pensamento, na busca de outros horizontes da comunicação visual.

Os grandes desenhos brancos, feitos com bastão à óleo sobre o papel de arroz, retornam a técnicas já experimentadas pela artista. Mas aqui, realizados depois do Pulmão, parecem ser também feitos de ar, possuem análoga flutuação, do “infinito materializado no finito”.

Campo dos sinos

A série de fotos feitas com pinhole, foi realizada durante a residência artística em um navio, no círculo polar Ártico, em 2014. E, se o espaço está na forma, a luz está na imagem. A luz é observação pura e simples, contemplação da imagem em uma latitude extrema do mundo. Uma realidade feita de grandes vazios e de silêncio. Imagens que parecem falar de um estado de consciência.

O pinhole é instrumento artesanal que prescinde de lentes, uma técnica rudimentar como a taipa de pilão, pré-tecnológica como aquela. No entanto, à diferença da taipa, que se fixa tão cedo nas moradias do homem, foram necessários muitos séculos para que se soubesse como fixar as imagens captadas com este artifício.

A linha diagonal de terra escura que atravessa a paisagem gelada indaga a estrutura do espaço. Ela separa diferentes estados da matéria: da neve branca à superfície das águas que começam a gelar, plúmbeas. As cores inusitadas obtidas não resultam de filtros especiais mas são apenas resultado da variação da luz e das características da paisagem retratada frontalmente. O azul das geleiras toma conta da paisagem, tonalidade difusa no papel à semelhança de uma aquarela. O verde esmeralda do mar em primeiro plano, traça o horizonte baixo e muito próximo, delimitando um espaço que pouco avança além da superfície da imagem.

Campo dos sinos é o título da composição musical de Rodrigo Felicíssimo para estas imagens captadas por Elisa na viagem de residência no Ártico, parte de um trabalho que realizam juntos há mais tempo. A obra sonora é resultado da aplicação de uma técnica de leitura de imagens que vem sendo pesquisada e estudada pelo autor. Trata-se da técnica de composição que ficou conhecida como gráfico para fixar a “Melodia das Montanhas” do Brasil, utilizada por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em algumas peças orquestrais.

Sabe-se o quanto a abstração visual se inspirou na liberdade da linguagem musical para seu desenvolvimento independente das amarras da narração figurativa. Curioso caminho inverso perseguido por Rodrigo, decifrando Villa-Lobos e a imagem das montanhas brancas enevoadas, na criação da estrutura da sua composição para harpa, piano e flauta, feita de escalas melódicas e arpejos, ascendentes e descendentes, acompanhadas pela voz da artista que diz seu poema:

“A morte não me pegou de surpresa. Surpreendente é remexer nos resíduos ainda úmidos de um corpo dentro do meu.

Salas com ou sem janelas, anunciam luzes sombreadas.

Não descanso de findar momentos em que pontuo sombras e luzes da memória. Pausa para respirar. Só o ar que lhe faltou.

Terei eu lhe roubado o ar? Terá ela me roubado o ar?

O marasmo se instalou confortavelmente, entre a brisa interrompida e o caminho por onde costumávamos andar. “

A linha das montanhas

sempre presente nas costas das nossas conversas.

Memórias individuais de cada um

Nos esforçamos por dividir

O quem nem mesmo podemos nomear

“A morte e a linguagem definem o ser-no-mundo”, analisa Giorgio Agamben, na busca de indagar sobre o “lugar da negatividade” postulado por Heidegger e, anteriormente, por Hegel, como decisivas para o homem. Curiosamente, para nossos propósitos, Agamben escolhe para discutir o problema uma poesia juvenil de Hegel, dedicada ao amigo Holderlin, sobre o mistério de Elêusis. No poema, Hegel defendia a imposição do silêncio, a conservação do indizível, para que a sabedoria do rito sagrado não fosse corrompida pelo “eco de línguas estranhas”. Agamben se propõe a analisar a relação interna do pensamento de Hegel - filósofo da dialética e do logos -, com a defesa do indizível do mistério de Elêusis, silêncio cuja sabedoria, defendida na juventude, ele volta a citar na abertura da Fenomenologia do Espírito, dez anos após o poema mencionado. O filósofo italiano aponta para a resolução da problemática, aparentemente contraditória em Hegel, por meio do conceito do “poder do negativo que a linguagem guarda dentro de si”. Ou seja, ao considerar o poder do negativo, Agamben verifica que a linguagem conserva a profundidade do indizível dizendo, pois algo resta não dito em todo o dizer. Deste modo, constata, o indizível – característica habitual para as imagens cujo conteúdo não se esgota no visível - pertence também às palavras pois “a linguagem capturou em si o poder do silêncio”.

1 Para esta abordagem, v. G. Sfameni Gasparro, I misteri di Eleusi in: *Il Rito Segreto, Misteri in Grecia e a Roma*, ed. Elekta, Milão, 2005, p. 41-47

2 Agradeço a Carlos Byington a observação sobre a relação entre a felicidade resultante da experiência ritual dos mistérios de Eleusis e a promessa de Vida Eterna, presente em todas as principais religiões.

3 Fausto Zevi, Demetra e Kore nel Santuario di Valle Ariccia in *Il Rito Segreto, misteri in Grecia...* 2005, op.cit. p. 59

4 a vivência da morte é central na teorização de G. Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, ed. 34, São Paulo, 2013, p. 32

5 Idem, p.38

6 Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, 1982, ed. aumentada, 2008, Einaudi, Turim, p. 13-23