

LAPSO DE TEMPO NA CIDADE

Exposição de esculturas "Madeira sobre madeira", de Elisa Bracher. *São Paulo: Pinacoteca do Estado*, 28/11/98 a 28/02/99.

Taísa Helena Palhares e
Afonso Henrique Luz

Ao avistarmos as doze esculturas de Elisa Bracher em exposição desde a calçada até o pátio de entrada na Pinacoteca do Estado, surpreendemo-nos com estas enormes peças que se afeiçoam a um ambiente outrora vazio. São feitas de grossas toras de madeira, com até seis metros de extensão, descascadas e facetadas, dando à superfície um aspecto quase geométrico. A escala, incomum na arte brasileira, surge com naturalidade, sem maiores pretensões, em razão do procedimento de combinar as toras apoiando cada parte uma na outra, provocando uma precária verticalização. São obras imponentes, sem no entanto converter essa capacidade de impor-se à percepção numa afirmação autoritária, como é comum aos monumentos oficiais.

Mais próximos das esculturas, somos de imediato invocados a uma observação mais cuidadosa. Para isso contribuem, além do notável tamanho, o

aspecto sedutor do material. Nosso olhar inevitavelmente persegue fascinado, através dos desenhos formados pelos veios e vincos arrancados a nu, a intensa variação cromática. Sofremos uma espécie de identificação afetiva na medida em que nossa imaginação associa esse material a um organismo vivo, a árvore. Essa relação de intimidade propiciada pela madeira dificilmente ocorreria se a escultura fosse de cobre, cimento, ferro, mármore ou qualquer outro material. Encontramos ainda sobre a superfície resquícios da casca e marcas que dão indícios de sua antiga aparência, ajudando a fixar sua imagem primitiva. Se esses troncos de árvore já foram submetidos a severos contornos pela serra que os moldou, não assumiram no entanto formas impessoais de produtos industrializados, padronizados e serializados. Assim, essas toras se apresentam desnaturadas, mas sem perder sua rusticidade de matéria bruta.

Para além dessa empatia causada pela madeira, visada enquanto reminiscência de uma natureza viva, a artista recupera os troncos isolados numa nova organicidade, que resulta da ação de cortar, separar, encaixar, juntar, apoiar, sustentar. Aproximando-nos delas e contornando-as, deixamo-nos levar por um vagaroso movimento, acompanhando como foram cuidadosamente encostadas e articuladas — em pares ou trincas —, de tal modo que ressurgem incorporadas numa outra unidade.

Este é o ponto alto das esculturas. A artista, ao lidar com a difícil tarefa de juntar partes, foi arranjando-as uma a uma, criando secções e encaixes, produzindo totalidades em tensão. Cada madeira, exercendo sua força sobre outra, cria superfícies em contatos enérgicos, que nos fazem sentir o quanto custa esse equilíbrio.

Em face da ação de integrar partes diversas surge uma contrapartida natural que as repele de volta para suas singularidades originárias. Esse jogo de atração-repulsão que tensiona sua construção torna-se mais evidente onde os cortes se encostam. Ali acontecem seus pontos críticos. Afastam-se para logo em seguida se unir, num ato de expansão e reconquista de integridade. Sua unidade caracteriza-se por um incessante refazer. Parecem se esquecer daquela lei física dos corpos que nos dá a impossibilidade de dois deles ocuparem um mesmo lugar no espaço. É como se a interpenetração das madeiras pudesse, à revelia da natureza, afirmar uma outra existência orgânica. Não por acaso, é sob

pressão de enormes parafusos que as faces em contato se estabilizam.

A energia gerada nesse movimento irradia-se sobre nossos corpos. Não nos permite fixar um ponto de observação, que revelaria um foco único de visão. Só poderemos apreender sua forma se fizermos a experiência de sua real tridimensionalidade. Ora o volume parece tender sobre nós, como um peso ligeiramente ameaçador, ora as esculturas equilibram suas partes, alcançando uma suficiente mas precária acomodação. Quem frequenta seu raio de ação sofre esse campo de forças que se arma em torno delas, o que torna a percepção dessas esculturas algo não apenas visual, exigindo um corpo-a-corpo com a obra.

Elisa Bracher compôs essas novas estruturas sem recorrer a um esquema que, prefigurado abstratamente, fosse depois executado na madeira. Ao contrário, o procedimento construtivo opera tentando arrancar dessas rústicas toras unidades elaboradas e complexas, à medida que vai experimentando



junções. Sua técnica decorre do enfrentamento das dificuldades postas pelo material, persistindo, no trabalho acabado, um caráter ao mesmo tempo orgânico e formal.

O que vale para a relação entre as partes vale também para a relação com o chão. As esculturas se apoiam na horizontal de forma bastante intensa, como se buscassem trazer para dentro da própria obra o pavimento com que travam contato. Não poderiam ter bases ou outros suportes que as isolassem num plano exclusivo constituído para que seu desenvolvimento plástico se apresentasse assepticamente. Precisam comungar conosco um mesmo plano de vivência a fim de se efetivarem. Se estivessem numa superfície acima ou abaixo de nós não se fariam sentir com toda a força. Postas em qualquer chão, na calçada, numa praça, pedem para si o trânsito cotidiano das pessoas. Também prescindem da tutela institucional de um espaço expositivo tradicional que as identifique como arte. Existem para um espaço mundano que

convém chamar de "ao ar livre". Sabem que há lugares a serem habitados e, por sua vez, necessitam deles para poder existir. Por conseguinte, a inserção destas obras na vida urbana nos leva a reflexões culturais significativas. Pensar uma "arte pública" numa metrópole que não consegue construir espaços senão pela justaposição de ambientes privados, na qual a circulação caótica inviabiliza a formação de uma sensibilidade racionalmente organizada, sem falar na objetiva poluição atmosférica, visual e sonora, que conturba nossa percepção, é sem dúvida um desafio à altura de nossa época.

Nessas obras, é preciso notar, há um encantamento estético que remove o espectador da sua insensibilidade e o convoca a fazer uma experiência que a cidade, em sua vivência hostil, não pode mais oferecer. Assim, a obra cria em torno de si uma situação inusitada, como que num lapso, absorvendo o espectador numa relação amistosa. Constitui um lugar, em meio à cidade, que não é

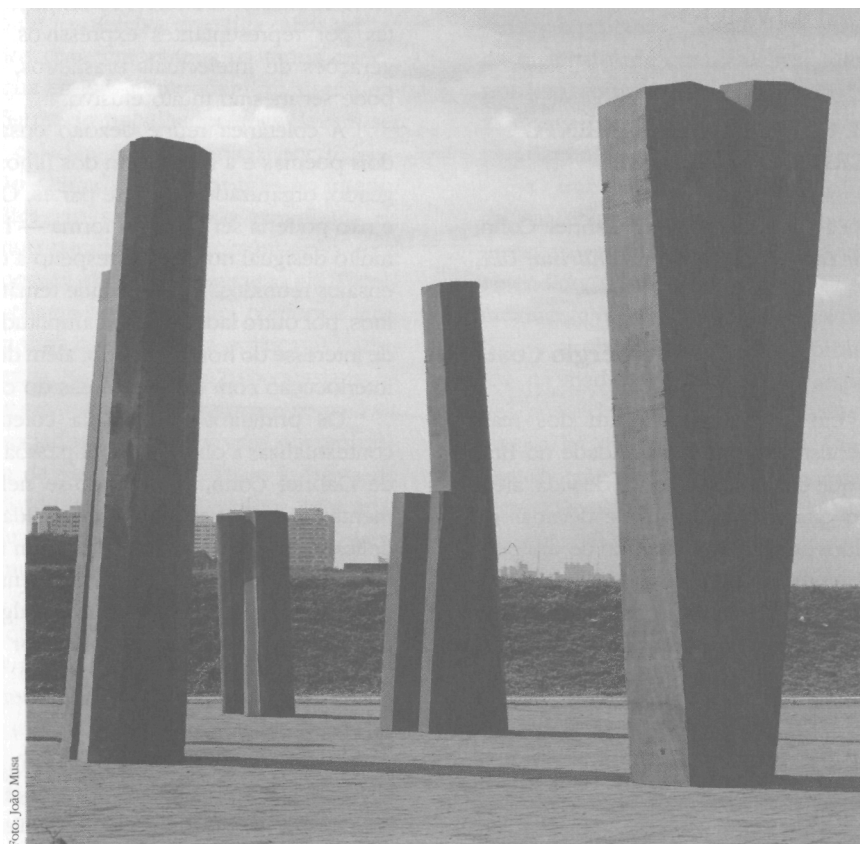


Foto: João Mota

exatamente permeado de relações públicas, mas carregado de intimidade. Ensimesmadas como estão em sua dinâmica interna, impedem-nos de falar num projeto de espacialização. Se por um lado dependem da extensão do espaço urbano para existir, por outro não modificam a experiência que temos dele, como faz, por exemplo, uma escultura de Richard Serra¹.

Embora essas formas, por sua energia e movimentação, contrastem sobremaneira com a arquitetura neoclássica da Pinacoteca e com a paisagem de deterioração que a região da Luz e a vista da cidade no horizonte oferecem, não conquistam o caráter de uma intervenção urbana, na qual o espaço e as formas nele construídas seriam criticados e repostos a partir da experiência estética da obra. Instalam-se e desenvolvem-se num espaço que não é senão aquele desenhado por seu próprio volume, numa relativa harmonia exemplar

com seu entorno. Neste sentido, essas obras de Elisa Bracher remetem-nos à singular dificuldade da arte brasileira, e nossa também, em lidar com a idéia de espaço público². A seu modo enviesado, defrontam-se com esta situação. São fruto de preocupações estéticas e pessoais levadas a cabo mediante pesquisas técnicas que revelam uma trajetória marcada por decidida coerência interior, mas não foram pensadas projetualmente para intervir na cidade. Mesmo assim, sua projeção pública é irreversível, inaugurando uma situação nova em relação a seus trabalhos anteriores, que esperamos ver continuamente acolhida e refletida nas suas próximas obras.

Taísa Helena Palhares é mestranda no Departamento de Filosofia da USP. Afonso Henrique Luz é graduando no Departamento de Filosofia da USP.