

Túmulos: o prêmio de viagem ao exterior

Graves: the foreign travel award

Cláudia Matos Pereira¹

Resumo: Túmulos é o título de um quadro, em óleo sobre tela, que conferiu ao artista plástico mineiro Carlos Bracher a premiação máxima da arte brasileira, no Salão Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro: “O Prêmio de Viagem ao Estrangeiro”, em outubro de 1967. Esta conquista, na época, representava reconhecimento e promoção de um novo patamar substancial para a sua carreira artística, por meio da relevante oportunidade de permanência na Europa por dois anos. O quadro faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Pretende-se elaborar uma análise semiológica da imagem desta obra singular e marcante na história da pintura brasileira.

Palavras-chave: Túmulos, Carlos Bracher, Salão Nacional de Belas Artes, Pintura.

Abstract: *Graves is the title of a painting, in oil on canvas, which conferred the artist Carlos Bracher, the maximum award of Brazilian art at the National Exhibition of Fine Arts – Rio de Janeiro: “The Foreign Travel Award” in October 1967. This achievement at that time represented recognition and promotion of a new and substantial level for his career, through the relevant opportunity to stay in Europe for two years. The painting is part of the National Museum of Fine Arts. It is intended to elaborate semiotic analysis of the image of this singular and outstanding work in the Brazilian painting history.*

Keywords: *Graves, Carlos Bracher, National Salon of Fine Arts, Painting*

¹ Professora Convidada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, no Mestrado de Museologia e Museografia –FBAUL -PT. Doutora em Artes Visuais – EBA- PPGAV- UFRJ. Linha de pesquisa: imagem e cultura. claudiamatosp@hotmail.com

1 A voz do artista

Em 1940, nasce, em Juiz de Fora, Minas Gerais, o artista Carlos Bracher. Ele carrega em suas veias a alma repleta de sons, cores e fragores, oriundos deste berço – seio de uma família que, há tantas gerações, percorre a trajetória da arte, seja através da música ou das artes plásticas. Eles são carismáticos formadores natos de reuniões, grupos, diálogos, festas e reflexões sempre voltadas à cultura, caracterizam-se pela imantação e disseminação de olhares, intuitivamente estéticos, sobre as mais singelas peculiaridades corriqueiras do dia a dia. Nesta atmosfera propícia, cercada de influências plurais, cresce o menino, em um ambiente aberto às inventividades expressas pela capacidade visionária de seu pai, Waldemar. Um lar onde a musicalidade fluía através da sensibilidade de sua mãe, Hermengarda, e dos aromas libertários desta casa – um núcleo de convergências, sempre de portas abertas às mais diversas pessoas.

Ele julga-se fruto de toda esta progressão humana, dos tios, pais, irmãos e comenta em seu depoimento

Esta inclusão de pessoas substanciais na minha vida, na origem de ser, anunciou muito a verdade de quem eu sou. Sou fragmento desta desproporção, ou desta proporção de conteúdos e seres que me fizeram e afirmaram o meu próprio destino como homem, como pessoa e como pintor. Nunca tive outra saída, senão praticar este exercício da alma. A grande centelha foi o Tio Frederico Bracher – artista plástico. Ele foi o homem que anunciou este fato determinante em minha vida. Marcante sempre a presença de Décio, meu irmão mais velho, artista e arquiteto e de uma terceira pessoa: Nívea minha irmã, um ano mais nova. Eu e ela éramos como uma mesma pessoa, no sentir, no fazer artístico. Fomos formando entrecruzamentos e alongamentos de nossos sentidos, desde os primeiros quadros. Pintávamos juntos nas ruas, trabalhávamos os mesmos temas, os mesmos momentos, as mesmas coisas, em uma espécie de simbiose, um canto uníssono – um único som com duas vozes. Algo indescritível. Trabalhamos muito como numa seqüência subliminar. Para mim – isto foi a minha história – esta severidade, sensibilidade, conteúdo transcendente, meio que da substância da verdade, provinda dela. Ela é a grande professora para mim. Possui uma visão contemporânea desta perspectiva do que seja o eterno das coisas. (BRACHER, C., 2011).

Segundo Carlos Bracher (2011), os momentos de convívio na Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras, em Juiz de Fora, foram cruciais e ao mesmo tempo proveitosos para o horizonte da cultura, por promoverem o crescimento conjunto de jovens artistas em circunstâncias criadoras de um grupo verdadeiramente harmônico, que se afeiçoou artisticamente e humanamente. Eles se apropriaram coletivamente dos mesmos dados, dos mesmos dons, dos mesmos anseios. Depois a força de Décio, de Nívea, conforme Carlos complementa: “a força desta casa – fator *sine qua non* para este sentido grupal – é que trouxe esta face – nos trouxe uma identidade muito importante para a pintura e para a própria história da pintura na região”. Este espírito coletivo reafirmou a identidade deste envolvimento conjuntural e proporcionou um *start* nas individualidades.

Cada um foi sendo e exercendo o que tinha que ser: o Wandyr Ramos era uma coisa, o Dnar Rocha era outra, o Ruy Merheb outra, o Reydner, o Sthelling, o Roberto Gil, o Roberto Vieira, a Nívea, o Décio e outros mais; cada qual com sua linha de pintura. Esta consignação meio que univalente prevaleceu determinante para a origem e o nascimento artístico pessoal. A gente é muito este *start*. Nós somos a nossa infância (BRACHER, C., 2011).

Ele crê que todos os artistas e intelectuais daquele grupo são aquilo que foram na infância. Não uma infância temporal, mensurável em anos específicos, contáveis e identificáveis, mas uma infância onírica – a infância da permanência. “Nós tivemos isso: uma infância atemporal: um sobressaltar que vem como um nascimento da força transcendente de ser e de viver a vida”. Ele assinala que as pessoas são muito a sua origem, significado daquilo que vieram realizar aqui na terra como dado, como sucção de mistérios verdadeiros e definidos a compreender e a realizar. Complementa ainda: “Há aí um acontecimento nisso: um verbo do grito de ser”.

2 O sentir e o fazer artístico

Carlos Bracher percebe dicotomias entre o sentir e o fazer. Segundo o artista, a anuência desses vetores não é tão fácil de acontecer sincronicamente. Há, nesta dinâmica, uma dificuldade de conexão entre estes dois tempos. Ele afirma

A forma de sentir, de amar, de ser derradeiro nas coisas, no sentido da sublimidade e no ato de fazer pode criar, às vezes, um hiato muito complexo, uma dissociação das coisas, no próprio senso da criação. Estas conexões são muito difíceis – algo meio dramático (BRACHER, C., 2011).

Dramaticidade é algo visivelmente eloqüente em sua pintura, em contraste com tranqüilidade contemplativa que se percebe na postura do artista diante da vida. Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, em 2005, expressa, fidedignamente, o ato de pintar de Carlos, em depoimento

[...] Pintar é, para ele, fenômeno existencial. Bracher pulsa em cada pincelada. Respira com a pintura. Sente-se em transe, transportado para o espaço pictórico, ofegante, o suor úmido como a tinta jorrando sobre o campo em que a vida se ilumina. Assistir a realização de um quadro de Bracher é acompanhar uma epifania [...] (SANTOS, 2005).

Ao voltar seu olhar para anos anteriores, Carlos Bracher (2011) comenta a sua trajetória e diz que hoje sim, aos 71 anos, ele pode dizer que tinha uma força de pintar majestosa. Ele fala de

seu início como belo, afoito e extremamente selvagem. Define como uma “selvageria sublime” este início de belo encantamento plenamente vivido na esfera da arte. Ele diz, então, que “a coisa mais sublime, mais linda, que eu nem sei dizer com palavras foi esse meu início... aprendi tudo o que podia e me parece que depois não aprendi mais nada”. Porém quem o viu pintar em décadas anteriores e o vê atualmente no enfrentamento com o branco de suas telas, percebe, nitidamente, a mesma força voluntariosa e impetuosa de sua pintura, com o vigor das pinceladas abruptamente emocionais, passionais, carregadas da matéria pura e trabalhada austeramente em uma velocidade feroz e ao mesmo tempo envolta pela quietude da sabedoria conquistada pela maturidade. Barthes aprecia a vida como uma força motriz rumo ao esquecimento ao dizer:

Há uma idade em que se ensina o que se sabe: mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe [...] Vem talvez agora a idade de uma experiência, a de *desaprender*, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível [...] *Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível (BARTHES, 1980, p.47).

Este – “não aprendi mais nada” – que Carlos Bracher menciona, pode se traduzir em um nível mais elevado de compreensão sobre sua própria jornada como pintor, já que a imprevisibilidade é tangível em seu fazer artístico e o sabor, este sim, desdobra-se em inúmeros sabores aromáticos, que se deflagram em cores. Ele refere-se à vida como invenção, em que “tudo é invenção”. Afirma: “a arte é uma invenção: são formas inventivas de se consignar qualquer coisa. É lógico que há códigos difíceis de alterar, mas quando olhar para trás, verá que a vida terá sido um tempo de oportunidades de se inventar coisas, nada mais que isso”. Segundo Costa Lima (2009, p.147), o ideário de um artista ou poeta é alterado pelo “papel concedido à imaginação”. Desta forma, o dinamismo, que parece fracionar indivíduo e objeto neste processo, é algo superficialmente visível, pois define que “a arte tem o poder de ‘humanizar a natureza’, de romper a dissociação entre o produtor e o objeto”.

Manguel (2001, p.315) enuncia que “vivemos com a ilusão de sermos criaturas de ação”, ao assinalar a possibilidade de maior sabedoria, sugerida pela filosofia hinduísta de Samkhya, em que o homem seria um mero espectador de “uma exposição eterna de imagens”. Pode-se inferir que o processo existencial de Carlos Bracher se contrapõe a esta possibilidade de ilusão, já que ele exerce o ato da arte com arrebatamento de contundente carga de ação que ultrapassa o seu mero querer. Ele é um homem de ação e de criação.

Assim como no Brasil, “o barroco criou raízes quase sem história: adquiriu as suas próprias proporções, desenvolveu-se em todas as direções, refletiu cores e adotou texturas que os artistas europeus não podiam ter previsto” (MANGUEL, 2001, p. 237), a alma barroca que Carlos afirma possuir, apropriou-se de Ouro Preto ou Ouro Preto apropriou-se dele, para expressar todos estes contrastes e ambigüidades, mistérios, curvas, linhas tortuosamente sinuosas de suas pedras, que deflagram com grande propriedade toda esta inquietude de superposições impensáveis de tintas, ao narrar camadas e mais camadas de seus enigmas mais íntimos. Há uma grande sede de viver, como o marcante filme sobre Van Gogh, que definitivamente influenciou-o em sua juventude. Há um Van Gogh barroco dentro dele, em sua forma mais febril da expressividade da cor, ao mesmo passo em que há todo um mistério de indecifráveis relevos de um Bispo do Rosário na dimensão do seu imaginário, como também a sabedoria visionária da multiplicidade de olhares de um Marcier para além das montanhas de sua vida. Coexistem múltiplos Carlos - em apenas duas mãos - que esfregam energicamente a

textura branca das telas, previamente aos traços e gestos intempestivos do carvão, a anunciar a dimensão criadora de suas obras. Ele derradeiramente obedece ao chamado da cor. “A arte acontece”, como James McNeill Whistler resume seu ofício em poucas palavras (MANGUEL, 2001, p.32-33). Toda esta tempestade subversiva que eclode e se revela em contraste com a candura de seu ser, no silêncio dos relevos e dos enlevos, vem de encontro ao pensamento de Manguel (2001, p.316), que diz: “nada mais somos do que uma multiplicidade de espirais infinitesimais em cujas moléculas - assim nos dizem - estão contidas em cada um de nossos traços e tremores”.

3 A obra

“Túmulos” – obra assinada por Carlos Bracher em 1967, em óleo sobre tela, (dimensões 100 x 72,5 cm) que faz parte do acervo: Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC do Rio de Janeiro, catalogada sob o registro nº 319, cuja imagem foi gentilmente cedida para a realização desta pesquisa.

A palavra túmulo origina-se do latim, *Tumulus*, que significa “altura, elevação, monte de terra”. É como um monte de terra que se destaca após uma escavação e sempre se percebe um relevo sobreposto ao local, similar a um inchaço. Segundo o artista, sua pintura surge não intencional e naquele momento específico, não havia nenhum sentimento mórbido ou lúgrube no ato de pintar. “Túmulo seria uma serenidade, uma candura, atmosfera da tranqüilidade silenciosa”.

Que aura seria esta, que uma obra de arte é capaz de irradiar e imantar pessoas para uma sensibilidade maior e percepção de que, dentre tantas outras em exposição, ser exatamente aquela - a obra digna de premiação? Traria consigo talvez um mistério, uma face mítica – indecifrável? Para Barthes (2003, p. 199), “todo mito é uma fala”: não é definido pela mensagem que traz em si próprio, mas, sobretudo “pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, contudo não substanciais”. A não substância, o inefável, o inalcançável pelo entendimento terreno, seria a motivação instigante que este quadro “Túmulos”, de Carlos Bracher, condensa em expressividade imagética? Qual seria a motivação para o desenvolvimento desta temática ligada à morte - prenúncio de uma vida além? Talvez, conscientemente nem mesmo o próprio artista possa dizer sobre o visível, aquilo que é indizível. Para se realizar uma análise deste quadro, é pertinente o pressuposto de que “nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva”, conforme aborda Burke (2004, p. 21). Aristóteles já afirmara que todo processo de pensamento requer imagens e conclui: “As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias [...] Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos” (MANGUEL, 2009, p.21).

A imagem desta tela de Carlos Bracher, presente na figura 1, parece muito mais revelar seu universo interior, repleto de dramaticidade, propenso às metamorfoses, que a atmosfera de candura a que se referiu anteriormente. Segundo Décio Bracher (2011), seu irmão mais velho, “Carlos não tem absolutamente consciência de nada quando está pintando, é algo similar a dizer que seria como um Cristo ao proferir o Sermão da Montanha sem se recordar de nada após este feito²”.

² BRACHER, Décio. **Entrevista**. Castelinho dos Bracher, Juiz de Fora, 30 de julho de 2011.

Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Elas podem ter sido criadas para comunicar uma mensagem própria, mas historiadores não raramente ignoram essa mensagem a fim de ler as pinturas nas ‘entrelinhas’ e aprender algo que os artistas desconheciam estar ensinando. (BURKE, 2004, p.18)

Nas “entrelinhas” das pinceladas, uma face aparente da obra apresenta o silêncio da morte. Há uma simbologia, um imaginário coletivo, mitológico e icônico em torno desta temática. Segundo Carvalho (1990, p.10-11), estes elementos difusos tornam-se poderosos quando alcançam o imaginário, ao possibilitar interesses, “aspirações e medos coletivos”, que influenciam comportamentos e “visões de mundo”. Para o autor: “O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias, sem dúvida, mas também – e é o que aqui me interessa – por símbolos, alegorias, rituais, mitos”. A morte abrange este espectro similar ao ícone. Gruzinsky (2006, p. 14-17) menciona que a “teologia do ícone ocupou lugar eminente no pensamento teológico” ao exercer uma avassaladora influência de aculturação de povos. Compara o texto e a imagem e esta como “veículo de todos os poderes e de todas as resistências”. Privilegia “o imaginário na sua globalidade”, como mobilidade de experiência vivida. Esta pintura de Carlos Bracher condensa, em si própria, a dramaticidade da vivência.

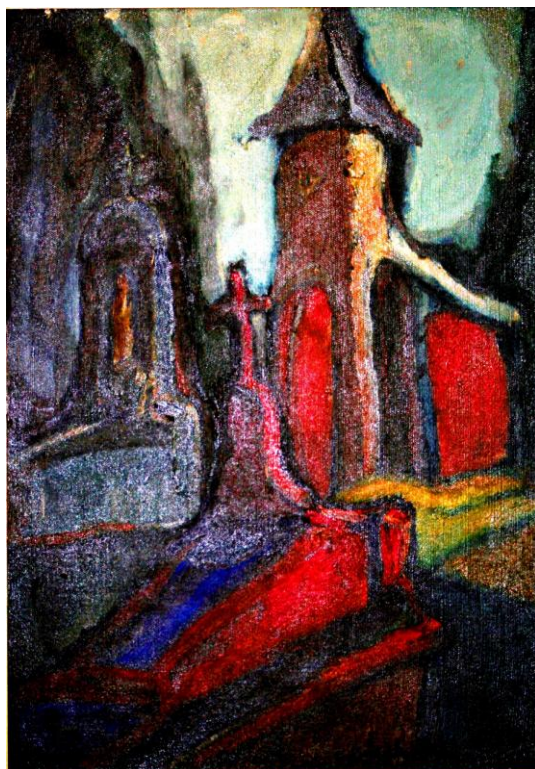


Figura 1. Túmulos. Obra de Carlos Bracher em óleo sobre tela, 1967. (100 x 72,5 cm).

Fonte: acervo da Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC. do Rio de Janeiro, catalogada sob o registro nº 319.

Na parte central da tela, a cruz surge como um dos pontos fortes de sustentáculo para a composição. Conforme Décio Bracher (2011) descreve em seu depoimento, sem esta cruz, o quadro desabaria. A cruz vermelha se impõe sobre o túmulo como um grito de esperança sob

o azul do eterno descanso, em sua superfície superior. A luz que sai do vermelho, logo acima dela, é uma luz interior. Cria-se uma atmosfera de indefinição, pois esta luminosidade não incide sobre os outros túmulos. Ao observar as tonalidades superiores, à direita e atrás da torre, não se pode deduzir com clareza se há uma nuvem ou uma árvore, nesta fusão entre branco e as pinceladas esverdeadas. Há um enigma neste quadro. Os escuros à esquerda são indecifráveis. Tudo se encontra oculto. Décio Bracher complementa dizendo:

São emoções que ele vai levar para seu túmulo interior... É como uma frase que conheço semelhante a isso: “a minha cela está toda ao meu redor. Há apenas uma torre comigo ao meu lado direito... ela está longe de mim. Ela é minha, mas não me pertence”. Aqui ele reproduz “o seu eu na torre” de seu próprio castelo, inconscientemente, ele reproduz a torre do Castelhinho que é a nossa casa. Na indefinição das outras partes do quadro, Carlos se revela. (BRACHER, D., 2011).

A figura 2 apresenta a comparação entre estas duas imagens (tela e Castelhinho) e possibilita a interpretação imagética como intercessão entre o homem e o próprio mundo, de acordo com a abordagem de Joly (2007 p. 67-126). A autora assim caracteriza: “intermediária com o Além, o Sagrado e a Morte, [...] uma função de *símbolo*, mas também de *duplo*”. Ela menciona Barthes e ressalta que, para ele, “uma imagem quer sempre dizer outra coisa para lá daquilo que ela representa em primeiro grau, isto é, ao nível da denotação”.

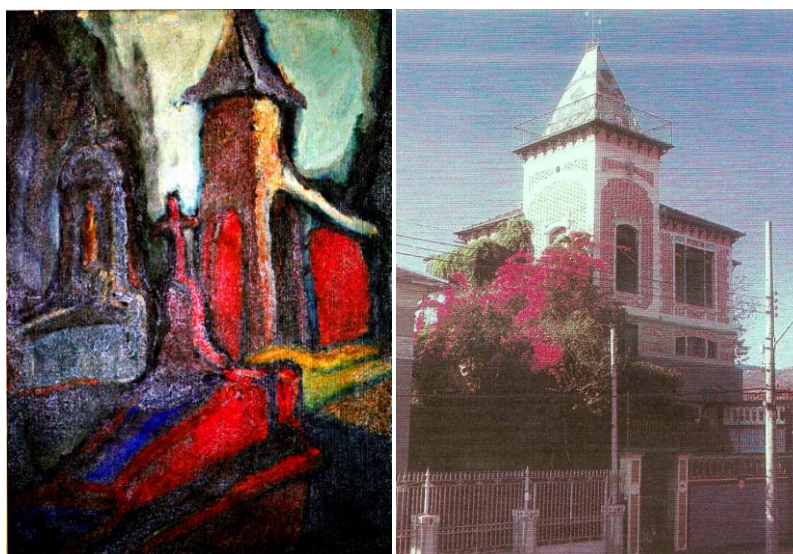


Figura 2 – Montagem dupla - Imagem fornecida da tela “Túmulos”. Fonte: mencionada na figura 1 e fotografia do Castelhinho dos Bracher. Fonte: fotografia de arquivo fornecido pela família Bracher.

Não cabe a esta análise descrever minuciosamente uma sucessão técnica de elementos classificativo-descritivos da mensagem visual, para que de uma forma simplesmente reducionista, se enumerem conceitos, elementos perceptíveis de uma linguagem plástica

conotativa que transcende ao suporte, textura, moldura, campo visual, diante da polissemia desta imagem - imersa em ícones codificados e não codificados. Joly insiste em “lembrar que as imagens não são as coisas que elas representam, mas que se servem delas para falar de outra coisa”. Dentro dessa perspectiva, aliada às teorias de Barthes nas acepções do *inventio* e do *elocutio*, a conotação de uma imagem constitui um signo pleno, decorrente da provocação de uma “significação segunda, a partir de uma significação primeira”.

O quadro diz mais do artista do que ele próprio pode supor. A torre do Castelinho é similar à torre da pintura em questão: parte decifrável e óbvia – codificações de dados culturalmente reconhecíveis. O artista, o seu eu profundo, ergue-se nesta verticalidade de aparente solidão. Observa-se um jogo contraditório entre luzes e sombras, em que a claridade que emana é uma iluminação não natural. Esta luz, em conjunto com as cores, é psiquicamente vivida. São cores febris e não pensadas no ato da pintura. A torre (o grande) torna-se menos importante do que a cruz defronte à porta de entrada e a pujança da cor – o vermelho de dor – que subsiste no interior da casa. Para Kandinsky (1996, p.12), “o efeito sensorial da cor é de curta duração e de pouca importância. O que conta é a ressonância espiritual, a ação direta da cor sobre a alma: ‘a cor é a tecla. O olho é o martelo. A alma o piano de inúmeras cordas’”. Estas cores dramáticas formam o som e o timbre deste grito silencioso do pintor.

Conforme Georges Péninou, ao abordar certos “imperativos para a leitura” de imagens, (JOLY, 2007, p.113) pode-se observar “configurações privilegiadas” também aplicáveis a esta obra: a linha vertical da torre é uma linha de força que divide o quadro ao meio. O olhar é atraído ao ponto estratégico – cruz sobre o túmulo. Há uma dinâmica construção seqüencial que faz com que o olhar percorra a tela deste ponto estratégico até o alto, à direita, ao final da torre, em uma leitura ascendente, que depois retorna novamente à cruz. Este movimento do olhar, que se eleva, associa-se a ideário de esperança e força. Contraditoriamente, há uma linha forte, instigante, segundo Décio Bracher (2011), “incômoda na composição”, com um branco que a percorre em direção oblíqua à direita da torre. Ele diz: “esta linha é um grito de Carlos”. Para Péninou, “o percurso de uma oblíqua descendente em direção à esquerda ou à direita, é associada antes às idéias de queda, esmagamento ou regressão” (JOLY, 2007, p.115). Esta contradição é um conteúdo a mais, que enriquece o quadro, pois, ao mesmo tempo em que há uma dor (vermelho), seja no martírio desta cruz, ou no interior da casa/castelinho/torre, à direita, a dor é subjugada, esmagada ou abafada, contida e reprimida pela linha inclinada em cor branca, que induz o olhar do espectador novamente para o alto, na direção da luminosidade superior à direita.

A parte superior da torre é triangular, similar a uma pirâmide visual, que apresenta um corte em sua parte superior. Kandinsky (1996, p.35) afirma: “Todo triângulo, num movimento quase imperceptível, avança e sobe lentamente, e a parte mais próxima do ápice atingirá amanhã o lugar onde a ponta estava hoje”. Refere-se ao sentido superior da ponta do triângulo, como se esta revelasse o amanhã, ao desvendar novos significados. A parte restante do triângulo, pertinente ao hoje, é uma representação do corriqueiro. Para ele, a vida pode ser interpretada por um grande triângulo, cujo ápice é a vida espiritual. O movimento em direção à base, às partes grandes e largas, demonstra o contraste na existência, visível pela alternância humana entre o material e o intangível. “Por vezes, na ponta extrema, não há mais do que um homem sozinho. Sua visão iguala sua infinita tristeza”, diz o autor. Este pensamento preenche grande parte da análise. O próprio corte intuitivo no ápice revela uma abertura à transcendência, à respiração: abertura a respostas ou a um olhar que vai além dos limites do visível. Expressão pura do estado do artista no ato de execução da tela.

O mesmo sucede na pintura: as mais insignificantes diferenças, por vezes, ‘invisíveis’, costumam ser da maior importância na tela do que a proporção geral e decidem o valor da obra. [...] É um

processo enigmático [...] O valor da obra completa depende da diversidade das formas de expressão (riqueza de conteúdos) e da força (exatidão) desta expressão. Reconhece-se nela a escrita do artista. (KANDINSKY, 1996, p. 268-270)

Aqui se encontra a escrita de Carlos Bracher: a exposição de seu universo subliminar em dor e solidão interior, aberto à profunda transição. Jamenson (2004, p. 123) comenta um dos trechos ambíguos de *Le Peintre de la vie moderne*, de Baudelaire, em que o poeta descreve que a verdadeira “arte moderna de alguma maneira ‘extrairia o eterno do transitório’ ou encontraria ‘o eterno no transitório’ [...]”. A modernidade é, assim, uma conquista de certa ‘presença frente ao mundo’; seus artistas, então, ‘não buscam’ o novo mas sim o presente”. A temática – túmulos – provoca o espectador a repensar a transitoriedade do mundo e da vida diante da morte, como também a expectativa de renovação, ou de um silêncio apaziguador em momentos transitórios de aparentes rupturas. A obra possui um caráter atemporal e ao mesmo tempo presente, mas há uma realidade obscura, velada por detrás desta pintura, realizada em 1967. Carlos Bracher e sua família viviam a morte – a presença da ausência – de sua irmã caçula Celina, que faleceu em Março de 1965, aos trinta anos de idade. A dor familiar tentou ser suplantada pelo incansável trabalho dos irmãos Décio, Nívea, Carlos e sua esposa Fani Bracher (ainda sua namorada naquela época), juntamente com a dedicação de seus pais e amigos, no empreendimento idealista da criação da Galeria de Arte Celina (GAC), em Dezembro de 1965, como espaço cultural. O trabalho contínuo a favor da arte, música, teatro, cinema, cursos e toda a sorte de eventos que sobrecarregavam a todos neste período de grande ebulição cultural, teve como mola propulsora a tentativa de se manter vivo o espírito artístico, libertário, transgressor, agregador e culturalmente à frente de seu tempo de Celina Bracher. A Galeria era a continuidade deste imenso desejo de manter viva aquela chama que se apagara de forma tão fugaz e marcante para toda aquela geração de intelectuais e artistas de Juiz de Fora. Inconscientemente, esta tela retrata, algum tempo depois, a emoção ainda sofrida pelo artista, por mais contraditórias que sejam as suas palavras de que o tema estaria a expressar a candura, a tranqüilidade.

A sincronia entre o sentir e o fazer artístico pode não surgir como forças simultâneas para o artista, conforme Carlos Bracher acrescenta:

A pessoa pode sentir profundamente uma coisa e não realizá-la, não fazer nada naquele momento. Não necessariamente no mesmo tempo ocorre esta conexão do sentir e do fazer. Isto poderá vir depois. Eu tinha uma forma visceral, orgânica e desorganizada de sentir, era uma confusão – era um caos interior, uma coisa dramática (BRACHER, C., 2011).

Pode-se dizer que a dramaticidade vivida pela perda da irmã se refletiu não de forma sincrônica com o ato de fazer, mas em uma conexão mais futura e inconsciente, impregnada em sua alma. Neste período, não houve uma série de telas com esta temática – apenas mais dois quadros com túmulos. Um deles ainda no acervo da família.

“Túmulos”: momento presente de um grito silencioso do artista, fixo em sua torre, mas aberto à luminosidade superior do futuro que estaria por vir.

4 A vez do artista – considerações finais

“O Prêmio de Viagem ao Estrangeiro”, conferido pelo Museu Nacional de Belas Artes, por meio de seleção criteriosa de um júri gabaritado, era uma “honra”, o prêmio máximo, um divisor de águas na vida de um artista da época. Ir ao exterior não era algo tão comum como atualmente. Este prêmio permitia dois anos de intensa atividade e reconhecimento no campo da arte. Era o sonho de ouro almejado. Em um texto escrito pelo artista: “A cidade dos meus amores ou quase memórias”, em 2007, para a realização de uma exposição “Bracher-Brasília” e do documentário “Âncoras aos Céus”, de Blima Bracher, Carlos relembra: “este prêmio colocou-me o desafio de deparar-me frente a mim mesmo, diante de novo patamar artístico. [...] o prêmio anunciou-me a luz inesperada de um futuro eletrizante – o de poder defrontar-me com as obras dos grandes mestres universais. Isso alucinou-me o espírito”.

Carlos Bracher (2011) relata que a família mantinha a Galeria de Arte Celina, local em que todos eles debruçavam-se em um “idealismo desvaído e profundo”. Assim descreve:

1968 foi meu grande ano da pintura. Como só viajara em dezembro daquele ano, resolvi pintar desenfreadamente o ano inteiro. A pintar e a expor. Havíamos nos casado em março e a Fani ia fazendo contatos com galerias de várias cidades, programando exposições e eu ia trabalhando com paixão descomunal sobre a paisagem de Ouro Preto. Os quadros saíam na força bendita de alguém possuído de tal verdade, como em mim não houvera antes, numa espécie de louvação ao sangue que se escorria de mim em forma de arte (BRACHER, C., 2011).

Em arquivos pessoais, cedidos pelo artista para este estudo, observa-se a relevância de tal acontecimento para a carreira de um pintor brasileiro na década de 60. Roberto Pontual ressalta, no ano de 1976, em “Arte Brasileira Contemporânea” (Coleção Gilberto Chateaubriand):

Na linhagem de paisagens e retratistas como Emeric Marcier e Inimá de Paula, Carlos Bracher aproxima-se mais do último, pelo adensamento da constante expressionística. Há 10 ou 12 anos, vêm-se voltando para certas características específicas da paisagem mineira, sobretudo a de montanha, nela destacando a arquitetura religiosa colonial, pesquisada durante viagens às cidades históricas do ciclo do ouro, entre 1963 e 1964. Mesmo o período de estada na Europa, em gozo do Prêmio de Viagem conquistado em 1967, não conseguiu modificar substancialmente suas propensões naturais dos primeiros tempos. Manteve-se até hoje fiel à pintura de alguns retratos de perquirição psicológica e de muitas paisagens densamente dramatizadas no seu expressionismo de fonte germânica [...] (PONTUAL, 1976).

O prêmio alterou a dinâmica de sua vida, afastando-o da organização e envolvimento contínuo que o mantinha entrelaçado aos ideais da Galeria de Arte Celina, para dedicar-se com intensa exclusividade ao seu fazer artístico, até a ida para a Europa. Não se faz necessário detalhar

dados curriculares decorrentes, que tornaram o artista conhecido e reconhecido nacional e internacionalmente, até os dias atuais. “Túmulos” – como obra de arte, cumpre seu papel para a história da pintura brasileira. Kandinsky assim expõe:

Gostaria de dar o mesmo conselho às pessoas que procuram de balde “medidas de valor”, ouçam atentamente a música, abram os olhos para a pintura. E...não pensem! Examinem a si mesmos, se quiserem, depois de terem ouvido e depois de terem visto. Perguntem, se quiserem, se esta obra os fez “passar” por um mundo antes desconhecido. Se fez, o que mais podem querer? (KANDINSKY,1996. p. 262).

A obra analisada foi o impulso inicial para uma trajetória rica de significados e condensa em si própria a universalidade de Carlos Bracher na unidade em questão. Assim, em sua atemporalidade, ela reflete um passado em sintonia e sincronia com o presente e o futuro, já delineados e traçados para este artista, nas pinceladas de 1967. Esta é a sua impressão digital no cenário da arte.

Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo : Cultrix, 1980. (p. 7-47).
- _____. *Inéditos*. vol. 3: Imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BRACHER, Carlos. *Bracher Brasília*. Belo Horizonte: Editora Rona, 2007.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Ed. 70, 2007.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PEREIRA, Cláudia Matos. Galeria de Arte Celina: lugar de memória e realização. In: *20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP*. Rio de Janeiro, 2011a, pp.1560-1574. ISSN 2175-8212. Disponível em:
<http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/claudia_matos_pereira.pdf > Acesso em: 23 de agosto de 2011.

_____. Galeria de Arte Celina: centro cultural de Juiz de Fora pioneiro em arte e tecnologia na década de 60. In: #10. ART 10º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, UNB – Universidade de Brasília. Anais do Encontro de Arte e Tecnologia, Brasília, 2011b. ISSN: 2238-0272. Disponível em : <<http://www.medialab.ufg.br/art/anais/textos/ClaudiaMatos.pdf> > Acesso em: 21 de dezembro de 2011.

_____. O pioneirismo de Celina e Nívea Bracher no cenário artístico-cultural de Juiz de Fora. In: 18º Encontro de Alunos do PPGAV – UFRJ, Rio de Janeiro, 2011c, pp.41-60. ISBN 978-85-87145-44-4. Versão impressa e digital. Disponível em:

<<https://docs.google.com/file/d/0B-W1HbfZy1PxYjgwNDQ3NzEtMTY5MiooZWZiLWJYmMtYjg3ZGUyOTdiZjEo/edit?pli=1> > Acesso em: 01 de setembro 2011.

_____. Enigmas: os “retratos–sequência” da artista brasileira Nívea Bracher. In: *Atas do III Congresso Internacional CSO'2012 Criadores sobre outras obras. Artes em torno do Atlântico*. Lisboa, v.1,. pp.136-146, CIEBA, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa: 2012. ISBN: 978-989-8300-32-4.

Disponível em: < <http://www.cso.fba.ul.pt/congresso/edição/2012#cso'2012> > Acesso em: 18 de agosto de 2014.

_____. Centro Cultural Bernardo Mascarenhas: de ícone industrial a Espaço de Cultura. *Revista VOX MUSEI arte e património*. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, v. 1, n.1, janeiro-junho, pp.159-172, 2013. Disponível em:

< <http://www.fba.ul.pt/publicacoes/vox-musei-1/> > Acesso em: 02 de setembro de 2013.

_____. *Détournement: até que ponto o desvio pode ser o caminho da essência da arte?* In: *Cadernos Mateus Doc. Desvio – Detour*. Programa Mateus Doc. Instituto Internacional Casa de Mateus e autores individuais. vol. 7. Portugal, Vila Real, IICM: 2014. pp.71-93. ISBN978-989-97281-1-0; ISSN 2182-1569 (impresso) ISSN 2182-1577 (digital). Disponível em: < http://www.iicm.pt/pt/wpcontent/uploads/2014/12/IICM_013_CadernoMateus-VII_Dinamico-1.pdf > Acesso em: 02 de dezembro de 2014.

_____. *Galeria de Arte Celina: espaço e ideário cultural de uma geração de artistas e intelectuais em Juiz de Fora (1960/1970)*. 2015. 330 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://objdig.ufrj.br/27/teses/824022.pdf>>. Acesso em: 12 de novembro de 2015.

PONTUAL, Roberto. *Arte Brasileira Contemporânea*. (Coleção Gilberto Chateaubriand), 1976. In: *Opiniões Críticas. Suplemento Literário - Carlos Bracher /Epifania do ser (30 anos de pintura)* Minas Gerais. Edição especial. Virgínia de Paula (org.). Publicação semanal do MINAS GERAIS, Órgão Oficial dos Poderes do Estado, Belo Horizonte, Ano XXII, n.º 1.078, 20 de junho de 1987. 12p.

SANTOS, Ângelo Oswaldo de A. *Depoimentos de 2005* [arquivos da família Bracher, em textos, cedidos por Carlos e Nívea Bracher para a pesquisa]. Juiz de Fora, 2011.

Entrevistas:

BRACHER, Carlos. *Entrevista*. Castelinho dos Bracher, Juiz de Fora, 02 de maio de 2011.

BRACHER, Décio. *Entrevista*. Castelinho dos Bracher, Juiz de Fora, 30 de julho de 2011.