
A crítica renovada de Brasília na obra de Rubens Mano

The Renewed Criticism of Brasilia in the Work of Rubens Mano

La crítica renovada de Brasilia en la obra de Rubens Mano

Tatiana Sampaio Ferraz *

<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.15-38>

RESUMO: A profecia de Stefan Zweig que deu nome ao livro *Brasil, um país do futuro*, de 1941, parece ter relampejado em poucos momentos na história do país, sendo o mais conhecido deles a construção de Brasília. Apesar de não ter superado o atraso civilizatório do passado colonial, o imaginário da vocação moderna do Brasil como uma nação voltada para o futuro está impregnado por toda parte. Desde os anos 1960, a arte brasileira tem se debruçado na revisão do projeto moderno, especialmente Brasília, sob diferentes aspectos: o projeto original de Lucio Costa; a imagem icônica de seus edifícios monumentais; a escuta de vozes dissonantes, como a dos candangos; até o tipo de sociabilidade que ela teria produzido. Na perspectiva de uma crítica renovada, que busca compreender nossa história moderna e suas contradições, o artigo analisa a obra *futuro do pretérito*, de Rubens Mano, exemplar de uma prática artística interessada na problematização de certos construtos modernos sedimentados desde então.

PALAVRAS-CHAVE: projeto moderno; Brasília; arte contemporânea; Rubens Mano

* Tatiana Sampaio Ferraz é Doutora em História da Arquitetura e do Urbanismo pela FAU-USP e Docente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.

E-mail: tatiferraz@gmail.com; tsferraz@ufu.br

ABSTRACT: Stefan Zweig's prophecy that gave name to the book *Brazil, a country of the future*, of 1941, seems to have flashed in a few moments in the history of the country, being the best known of them the construction of Brasilia. Despite not having overcome the civilizational backwardness of the colonial past, the imaginary of Brazil's modern vocation as a future-oriented nation is impregnated everywhere. Since the 1960s, Brazilian art has been focusing on the revision of the modern project, especially Brasília, under different aspects: the original project of Lucio Costa; the iconic image of its monumental buildings; the listening of voices, like the *candangos*; to the kind of sociability it would have produced. In the perspective of a renewed criticism, which seeks to understand our modern history and its contradictions, the article analyzes the work *futuro do pretérito*, by Rubens Mano, exemplary of an artistic practice interested in the problematization of certain modern constructs settled since then.

KEYWORDS: modern project; Brasilia; contemporary art; Rubens Mano

RESUMEN: La profecía de Stefan Zweig que dio nombre al libro *Brasil, un país del futuro*, de 1941, parece haber relampeado en pocos momentos en la historia del país, siendo el más conocido de ellos la construcción de Brasilia. A pesar de no haber superado el atraso civilizatorio del pasado colonial, el imaginario de la vocación moderna de Brasil como una nación volcada hacia el futuro está impregnado por todas partes. Desde los años 1960, el arte brasileño se ha centrado en la revisión del proyecto moderno, especialmente Brasilia, bajo diferentes aspectos: el proyecto original de Lucio Costa; la imagen icónica de sus edificios monumentales; la escucha de voces desabastecidas, como la de los *cangandos*; hasta el tipo de sociabilidad que ella habría producido. En la perspectiva de una crítica renovada, que busca comprender nuestra historia moderna y sus contradicciones, el artículo analiza la obra *futuro do pretérito*, de Rubens Mano, ejemplar de una práctica artística interesada en la problematización de ciertos constructos modernos sedimentados desde entonces.

PALABRAS CLAVE: proyecto moderno; Brasilia; arte contemporáneo; Rubens Mano

Como citar: FERRAZ, Tatiana Sampaio. A crítica renovada de Brasília na obra de Rubens Mano. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 31, p. 15-38, jan./jun. 2018. doi: <http://dx.doi.org/10.22409/poesis.1931.15-38>

A crítica renovada de Brasília na obra de Rubens Mano

A profecia do escritor Stefan Zweig que deu nome ao seu livro *Brasil, um país do futuro*, publicado em 1941, parece ter relampejado em poucos momentos na história do país de lá pra cá. O mais conhecido deles foi certamente a construção de Brasília, em 1960, que fincou a bandeira da capital federal, segundo seus princípios modernos, em meio à vasta terra virgem do cerrado na região central do país. Na história mais recente, a promessa também ressurgiu em meados dos anos 2000, como um despertar do “gigante adormecido”, durante o chamado *boom das commodities*, e no qual o país se “salvou” da crise mundial financeira de 2008 e se alinhou ao novo bloco econômico dos BRICs.

Apesar da profecia não ter consolidado suas bases estruturantes com vistas a superar o atraso civilizatório de um país marcado pela herança colonial escravocrata, o imaginário da vocação moderna do Brasil como uma nação voltada para o futuro está impregnado

por toda parte. A bem dizer, ele deve-se em grande parte à figura de Juscelino Kubit-chesk, que, como presidente do Brasil, lançou o slogan “50 anos em 5”, pelo qual pretendeu estabelecer o programa nacional desenvolvimentista e com ele colocar o país nos trilhos do progresso rumo ao futuro. Em seu livro de memórias, JK expõe o tom otimista do passado, simbolizado no projeto da nova capital federal. Brasília deveria:

constituir a base de irradiação de um sistema desbravador [de desenvolvimento] [...], teria de ser, forçosamente, uma metrópole com características diferentes, que ignorasse a realidade contemporânea e se voltasse, com todos os seus elementos constitutivos, para o futuro. (KUBITCHESK apud HOLSTON, [1989] 2012, p. 307)

Brasília constitui o principal ícone de uma nação vocacionada para *o que virá*. A implantação de um discurso oficial promissor corroborou, ao mesmo tempo, para a crença do nascimento de um novo modo de vida no país. O universo de inovações que a cidade modernista produziria daria origem, segundo o relatório de 1963 da Novacap, “à inexistência de discriminação de classes sociais [...], e assim [seria] educada, no Planalto, a infância que construirá o Brasil de amanhã, já que Brasília é o glorioso berço de uma nova civilização. (HOLSTON, [1989] 2012, p. 307)

De acordo com o antropólogo James Holston, não só o poder público acreditava na possibilidade de uma “nação brasiliense”, mas os próprios migrantes que aportaram na futura capital sentiam uma energia promissora e aberta ao *experimental*:

Os pioneiros acreditavam que os experimentos de Brasília introduziriam novos hábitos sociais, instituições e padrões como modelos que transformariam tudo ao seu redor. Eles acreditavam em criar uma vida urbana brasiliense diferente não pelo exotismo, mas para estabelecer uma arena de experimentação na qual se resolvessem importantes problemas nacionais. (HOLSTON, [1989] 2012, pp. 308-309)

Dois anos depois da inauguração de Brasília, esse mesmo “vir a ser” brasiliense era ironizado pela escritora Clarice Lispector em sua crônica sobre a capital: “Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo”. (LISPECTOR, [1962]

1999, p. 40) Como se sabe, a ideia de uma humanidade reprogramada é um embuste. No lugar dela, seus habitantes foram aos poucos imprimindo suas marcas naquele território, ainda que apartados social, econômico e espacialmente do plano piloto.

O imaginário moderno de Brasília não está somente no “espírito novo” (*l’esprit nouveau*) de seus viveres, mas aparece com frequência nas formas sinuosas assinadas pelo arquiteto. Sabe-se que a sensibilidade plástica de Niemeyer impregnou o vocabulário construtivo das cidades-satélites e se espalhou Brasil afora.

Sabe-se, por exemplo, que as tão características colunas do Palácio do Alvorada foram incorporadas maciçamente ao imaginário popular em todo o Brasil, reproduzidas em modestas arquiteturas populares como ícone de uma vontade de modernidade nacional e folclórica. Isso não é só um indicio da aceitação popular de um “estilo” Brasília, mas também da capacidade de Niemeyer como produtor de símbolos – como *icon giver* –, cuja eficácia comunicativa deveria ser uma das vias de compreensão do fenômeno Brasília e de seu lugar específico na modernidade ocidental. (GORELIK, [2007] 2012, p. 412)

A revisão do moderno pela arte contemporânea

Desde pelo menos o final dos anos 1960, a arte brasileira tem se debruçado com mais ou menos afinco na revisão do projeto moderno edificado no país, com olhar especialmente voltado para o seu símbolo maior, que é Brasília. A revisão crítica tem atravessado diferentes abordagens: desde o aspecto projetivo (e idealizador) do partido adotado por Lucio Costa e sua equipe, vencedores do concurso para a capital federal; passando pela imagem icônica de seus edifícios públicos monumentais decorrente da habilidade plástica de Niemeyer; pela escuta de vozes dissonantes, como é o caso dos trabalhadores da construção civil que ergueram a capital; até o tipo de sociabilidade que ela teria produzido, passados 50 anos de sua inauguração.

Em meados dos anos 1970, a série de postais *Brazil/Today*, criada por Regina Silveira, expressava uma dessas vertentes (Fig. 1). Em 1977, a artista se apropriou de um conjunto imagético do país, vendido pela indústria do turismo, pertencentes à “versão oficial dos



Fig. 1 - Regina Silveira, *Série Brazil Today - Natural Beauties*, 1977.
fotomontagem em serigrafia sobre cartão-postal, 10 x 15 cm
(Fonte: Museu de Arte Contemporânea - MAC-USP)

fatos”, e sobrepôs a essas imagens um desenho em serigrafia – ora uma pilha de sucatas automobilísticas, que bloqueia a rampa de acesso à arquitetura monumental do Palácio do Itamaraty, ora um grafismo geometrizado, cuja projeção espacial contém a organicidade de um grupo de indígenas em seu rituais. É um jogo de duplos construído pela desorganização-organização desses símbolos.

Entre os anos de 1980 e 1990, surgiram novos exemplos a partir da produção de artistas como Emmanuel Nassar, com a pintura *Brasília* (1986), em que o ícone extraído do Palácio do Alvorada é enquadrado por uma faixa nacionalista verde-amarelista e rodeado por lâmpadas que reforçam a encenação da arquitetura de Niemeyer; Rosangela Rennó, com a obra *Imemorial*, que recupera a memória de trabalhadores que atuaram na construção de Brasília, por meio de documentos perdidos no Arquivo do Distrito Federal; e Robert Polidori, com suas fotografias do Núcleo Bandeirante, a antiga “Cidade Livre”, o maior dentre os assentamentos improvisados que serviram de morada provisória para muitos migrantes.

Mais recentemente, já nos primeiros anos deste século, a problemática moderna volta a figurar na produção brasileira, sob diversas formalizações. A série de fotografias *Ministério das Relações Exteriores*, de Caio Reiszewitz, retrata os espaços internos da arquitetura de Niemeyer como um ambiente esvaziado, dando o tom de uma atmosfera inviolável e atemporal. Em *Mármore branco todo dia*, Clarissa Tossin registra em vídeo a equipe de limpeza diária do Palácio do Supremo Federal, especializada na manutenção do piso de mármore do edifício. De aspecto liso e uniforme, o mármore é um material alvo e de pouco desgaste, escolhido pelo arquiteto para revestir boa parte dos edifícios do poder; no vídeo, a artista questiona a quantidade descomunal de água e trabalho empregado na sua manutenção.

Em plena década de 2010, as contradições da vocação moderna ainda vem mobilizando artistas a lhe revisitarem. *Evidências de uma farsa*, de Carla Zaccagninni (Fig. 2), ironiza a propaganda veiculada nas capas das revistas *Time* e *The Economist*, respectivamente das edições de 1956 e 2009, colocando lado a lado dois momentos da história do Brasil



Fig. 2 - Carla Zaccagnini, *Evidências de uma farsa*, 2011.
edições das revistas *Time* e *The Economist*, de 1956 e 2009; 26,5 x 20 cm. e 27 x 20,5 cm
(Fonte: Imagem cedida pela artista)

em que o país tentou alavancar-se como potência econômica mundial, mas que ao final foi frustrado pelas contingências políticas em ação. Em *Banco Brasília* (2015), Marcelo Cidade compõe a forma do Congresso Nacional a partir de objetos cotidianos: um banco de concreto, sobre o qual posicionou duas garrafas de cerveja entre dois pratos brancos invertidos; garrafas e pratos esvaziados expressariam o empobrecimento da legitimidade dos congressistas, de um lado, e a vulnerabilidade de um país ainda marcado pela fome, de outro.

Na perspectiva de uma crítica renovada, que busca incessantemente compreender nossa história moderna e as contradições intrínsecas ao contexto brasileiro, de hoje e de ontem, o artigo elege a obra *futuro do pretérito*, de Rubens Mano, realizada em 2010 (Fig. 3), como exemplar de uma prática artística interessada na problematização de certos construtos sedimentados no país pela ideologia modernizante, expressos em suas formas arquiteturais, no planejamento urbanístico, na habitabilidade forjada nesses espaços e nas apropriações e usos de que se fez deles ao longo do tempo. A obra é composta por uma dupla projeção videográfica que coloca lado a lado o dia a dia do plano piloto e das cidades-satélites, expondo como essas duas instâncias se contaminam mutuamente.

futuro do pretérito

A partir de uma prática estabelecida pela formação em arquitetura e em fotografia ao longo dos anos 1980, Rubens Mano vem elaborando um olhar crítico sobre a arquitetura moderna brasileira em diversos trabalhos. Em 2002, a experiência com *vazadores*, na 25ª Bienal de São Paulo, tensionou o programa modernista original do edifício de Niemeyer em relação à condução institucional tomada pela Fundação. Naquele mesmo ano, Mano também produziu uma fotografia dentro do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, intitulada *espaço aberto/espaço fechado*, em que o espaço esvaziado do pavilhão foi infinitamente replicado sob um ponto de fuga central armado por Mano no campo visual da fotografia, cujo fundo pintado de branco dava um aspecto etéreo à cena. Devido à intensidade luminosa criada pelo artista, o pavilhão modernista converte-se momentaneamente em grau zero espacial e sua arquitetura torna-se ela a própria obra.



Fig. 3 - Rubens Mano, *futuro do pretérito*, 2010.
vídeoinstalação
(Fonte: Imagem cedida pelo artista)

Em 2009, Mano elaborou um projeto de instalação audiovisual que tinha por objetivo esmiuçar os modos de vida ensejados na capital federal, associando simultaneamente os viveres urbanos nos espaços abertos do plano piloto e nos espaços de convívio público nas cidades-satélites. O pressuposto tomado pelo artista buscou investigar de que modo a produção arquitetônica e o planejamento urbano modernistas foram (e são) tensionados pelos diversos agentes anônimos que atuam nos espaços das cidades e os modificam infinitamente. A obra idealizada deveria conter, assim, duas projeções audiovisuais com imagens captadas no dia a dia desses lugares, sendo uma dedicada à cidade oficial (plano piloto) e a outra dedicada à cidade informal (cidades-satélites).

A hipótese que se apresenta em *futuro do pretérito* é a de uma elaboração crítica revigorada sobre o projeto arquitetônico moderno diante da crítica corrente que se produziu nos anos 1990, uma vez que abdica-se de seu aspecto condenatório sobre o “fracasso” da utopia modernista, em busca de uma visada menos maniqueísta, onde duas situações antagônicas convivem e se contaminam mutuamente. O que se mostrará mais interessante nessa obra é o modo como o artista articula situações espaciais contraditórias entre o moderno e o popular, nas quais o espírito novo e o espírito colonizador se contagiam – tanto no plano piloto como nas cidades-satélites.

O tempo verbal de Brasília

*futuro do pretérito*¹ nos reporta de imediato ao tempo verbal da língua portuguesa, “futuro do pretérito do indicativo”, que junta dois tempos opostos, o futuro e o passado, em uma única conjugação verbal. De acordo com a gramática, esse tempo enuncia, tanto em sua forma simples quanto na composta, a ocorrência de uma determinada ação ou fato condicionada a uma ação anterior, ou seja, sua efetivação é apenas hipotética. Transposto para a obra de Mano sobre Brasília, a conotação desse tempo verbal indica que a leitura da cidade feita pelo artista é a de uma promessa não cumprida, ou ainda, de um projeto (moderno) de cidade que ainda não aconteceu plenamente, embora superado como ideologia (para muitos críticos, mesmo antes de sua inauguração). De certa forma, Brasília estaria fadada ao “fracasso”, pois os princípios modernos que orientaram o plano piloto

de Lucio Costa – qual seja, o do grau zero rumo ao futuro – foram refreados de início pela política nacionalista de JK e pela realidade subdesenvolvida do país, passando pelo retrocesso dos anos de chumbo da ditadura e, por fim, por seu congelamento como patrimônio tombado a partir de meados dos anos 1980 (em 1987, Brasília foi o primeiro ícone do século XX a entrar para a lista de Patrimônio Mundial da Unesco).

Mano não é o primeiro nem o único a ler Brasília dessa maneira. O título do seu trabalho reporta igualmente às palavras de Clarice Lispector, “um futuro que aconteceu no passado” (LISPECTOR, [1974] 1999, p. 50), e que definem as impressões da autora sobre a cidade visitada nos anos 1970. Dentre as infinitas leituras que se debruçam sobre a capital federal, as duas obras – uma literária e a outra, artística – se avizinham por carregarem um paradoxo entre passado e futuro. No caso de Clarice, essa oposição é expressa na mistura de admiração e de repulsa, de embriaguez e de monotonia, aproximação e recuo, diante da apoteose de Brasília. Já em Rubens, a cidade moderna, afirmativa e “inviolável” é neutralizada por suas contradições históricas de origem, por certas marcas populares impressas no território e pelo desgaste de uso. Nessa oscilação estonteante, em ambas as aparições, as antinomias são inseparáveis. E é exatamente essa inseparabilidade que parece tornar a capital modernista tão intrigante.

A imagem de Brasília descrita por Clarice em 1974 enuncia poeticamente a contradição da cidade desde sua fundação: “Brasília é marcha nupcial. O noivo é um nordestino que come o bolo inteiro porque está com fome há várias gerações. A noiva é uma velha senhora viúva, rica e rabugenta”. (LISPECTOR, [1974] 1999, p. 61) Naqueles anos em que escreveu sua crônica, o pano de fundo da ditadura acirraria ainda mais a impressão contraditória da autora: “Deste insólito casamento que assisti [...] saí derrotada pela violência da Marcha Nupcial que parece Marcha Militar e que mandou me casar também e eu não quero. Saí cheia de *band-aids*, [...] a nuca doendo e uma grande ferida doendo no coração”. (LISPECTOR, [1974] 1999, p. 61) A ironia foi o meio encontrado por Lispector para descrever a cidade diante daquelas circunstâncias.

Já em Mano, cuja obra foi realizada em 2010, data que coincide com o cinquentenário de Brasília, a crítica que se faz daquela vida cidadina é bem mais sutil – mas, nem por isso,

menos contundente (até porque, passadas cinco décadas, os princípios funcionalistas teriam, de certa forma, se acomodado aos usos e apropriações de que se fez deles). O artista soube, de um lado, costurar as antinomias do projeto da capital federal nos pequenos detalhes que emergiam dos lugares registrados e, de outro, fazer as escolhas criteriosas quanto à forma de registrá-las. Esta incluiu a opção pelo formato videográfico, o posicionamento de câmera, o enquadramento de cenas e as transições entre elas. O próprio curso do tempo (da vida cotidiana da cidade) é reconstruído desaceleradamente, possibilitando uma apreensão maior dos detalhes mais sutis impressos no espaço urbano brasileiro e que destoam das suas feições modernas programáticas.

Os dois autores parecem deixar de lado, assim, a severidade dos julgamentos, recorrente nos discursos da crítica ao projeto moderno brasileiro que vigorou até os anos 1990. Uma das hipóteses plausíveis que se abre neste sentido (e que os aproxima) reside no fato de ambas leituras da cidade partirem de uma perspectiva livre e “descomprometida”, que é própria da arte, em relação à função social que o projeto de Lucio Costa deveria cumprir (por meio de seus princípios modernos). Tal liberdade não implica em que não sejam capazes de se posicionar criticamente e é aí que está todo o interesse das obras.

Para a realização de *futuro do pretérito*, Mano se propôs a pesquisar a dimensão simbólica da espacialidade urbana de Brasília, partindo do pressuposto de que haveria uma correspondência “entre as formas de representação materializadas na arquitetura e os processos de produção de espaços ‘ativados’ pela sociedade”. (MANO, s.d.) Nas comemorações de seu cinquentenário, Brasília despontava como um estudo de caso excepcional na história do país, a ser investigado em seus aspectos simbólicos (do imaginário moderno), bem como da produção social do espaço, que incluiria os limites espaciais (e jurídicos) do plano piloto e suas subversões, as hierarquias sociais ali ensejadas e os interesses políticos de origem.

Foi esse ponto de vista complexo sobre a cidade, espacial, social e temporal, que Rubens Mano escolheu para revisitar a modernidade de Brasília e, assim, reatualizar o debate sobre suas contradições de origem. A obra deveria impulsionar uma autoconsciência de Bra-

sília, fazer com que ela pensasse a si mesma, não como uma imagem nem como um símbolo nacional moderno, mas como uma cidade que se refaz constantemente em seus viveres urbanos, mesmo que essas transformações no tempo e no espaço estejam restritas a pequenos detalhes dispersos pelo espaço público.

É na chave da produção (social) do espaço que Mano está interessado em investigar a vida urbana, agora voltando sua atenção para Brasília. No caso da capital federal, a trama é ainda mais complexa pelos temas cruzados que lhe são peculiares: seu plano piloto funcionalista, seu isolamento no território nacional como estratégia política e seu tombamento que a transformou na maior área urbana preservada do mundo.

Cidade-patrimônio

Nada mais propício do que fazer essa reflexão sobre Brasília exatamente no ano em que a capital federal comemorava seu cinquentenário. A oportunidade se abriu ao artista a partir da possibilidade de concorrer ao Edital Arte e Patrimônio 2009, promovido pelo IPHAN, com patrocínio da Petrobras, e que integrava as ações do programa Brasil Arte Contemporânea do Ministério da Cultura.²

No caso de Rubens, o que ressalta de sua escolha por Brasília como objeto tombado alvo de sua proposta para o edital é que o patrimônio cultural envolve uma cidade inteira – lembrando Holston, “a maior área urbana tombada do mundo” e a “única cidade viva contemporânea tão preservada.” Preservar uma cidade contemporânea não seria em si um contrassenso? Sua vocação para o futuro não seria o seu maior valor? De modo geral, sua patrimonialização parecera mais preocupada com a preservação de uma ideia moderna, uma “cidade-modelo”, cujos princípios ficaram obsoletos, do que como uma cidade “real”, viva, própria de um espaço (urbano) praticado.

Rubens soube se apropriar desse debate e revisitar o patrimônio histórico e cultural de Brasília mediante suas fricções com o presente (como cidade habitada). Essa perspectiva foi associada às suas intenções iniciais de pesquisar a vida cidadina da capital federal pro-

duzida pelo enfrentamento (e pela correspondência) entre as ações realizadas oficialmente nesses espaços urbanos e aquelas provocadas por outros agentes, em sua maioria, anônimos.

A forma híbrida

Uma vez o projeto contemplado, Mano optou por construir sua pesquisa sobre a espacialidade urbana de Brasília a partir do registro videográfico da vida cotidiana. Ainda que tenha escolhido o vídeo como *meio*, valorizando a captação do tempo transcorrido no espaço da cidade, o artista atribuiu-lhe uma qualidade fotográfica – qual seja a do enquadramento da cena que mantém fixo o posicionamento da câmera durante a captação. De acordo com Laymert dos Santos, a escolha híbrida, entre fotografia e vídeo, foi o dispositivo pelo qual o artista encontrou para enfrentar a trama complexa de diferentes tempos no tecido da cidade. Segundo o crítico, ele possibilitaria que “o espectador pudesse entrar no espaço próprio de Brasília e encontrar no espaço-tempo da imagem o espírito do lugar”. (SANTOS, 2010, p. 232)

Fotografar videografando implicou o uso da câmera estática por meio da qual obteve-se o mesmo enquadramento durante a captação de imagens, valorizando-se com isso a passagem do tempo real em detrimento de um tempo decorrente do deslocamento do videografista. O congelamento da posição da câmera também significou em alguma medida um certo distanciamento autoral do artista (no sentido “artificial”), e conferiu um dado a mais de realidade ao movimento que se fazia dentro do quadro.

Em geral, Mano privilegiou um posicionamento frontal da câmara em relação ao campo visual, tendo a rua como primeiro plano. A proximidade com o nível do rés do chão não só implicava em que a câmera estivesse posicionada à altura natural dos olhos, como também evocava à tomada de posse da terra – daquilo que Mario Pedrosa se referia como o “espírito colonizador” do brasileiro (PEDROSA, [1959] 2015, p. 95), e que foi igualmente simbolizada por Lucio Costa no desenho sintético da cruz.

Para a captação das imagens, o artista privilegiou o período da manhã e o final da tarde, quando a luz do sol não é tão intensa quanto no meio-dia (preocupação que se intensifica ainda mais sob o céu do cerrado, onde a luminosidade é ainda mais forte), e os elementos do quadro ficam menos contrastados. Além disso, boa parte das cenas tem o céu encoberto, meio acinzentado, fato que amenizaria possíveis efeitos contrastados de claro-escuro.

Como cidade fotogênica em si, dado à singularidade de seus edifícios esculturais do eixo monumental e às grandes visuais com a paisagem do cerrado ao fundo, Brasília foi incansavelmente registrada em preto e branco. Geralmente, tais fotografias p&b, feitas com as cores do concreto, além de aludirem à materialidade da arquitetura brasileira, possuem um sentido nobre e pujante próprio dos anos de euforia do governo JK, percebido, por exemplo, nas fotografias de Marcel Gautherot. (ESPADA, 2011) Já em *futuro do pretérito*, realizada décadas depois, a diversidade cromática da imagem assume também uma diversidade da natureza dos espaços vividos perseguida pelo artista.

30

Mano armou sua pesquisa sobre os viveres brasilienses em duas edições videográficas distintas, uma representava os espaços urbanos no plano piloto e a outra, os espaços urbanos nas cidades-satélites. Tanto em uma como noutra, o som é captado diretamente. Para a caracterização de ambas as “cidades”, a escolha das cenas procurou seus espaços mais representativos: no caso do plano piloto, aparecem os edifícios do poder no eixo monumental, a rodoviária que representa o entroncamento das escalas monumental e residencial, as diferenças de cotas solucionadas pelas “tesourinhas”, as grandes vias de circulação automobilística da zona habitacional, o comércio local das superquadras, dentre outros; no caso das cidades-satélites, as qualidades dos espaços se repetem nas ruas de bairros residenciais, onde os prédios de gabarito baixo se alternam com casas unifamiliares, ambos protegidos freneticamente por grades, os carros aparecem em cima de calçadas e os espaços de lazer são indistintos da via pública.

O tempo das cenas e a transição entre elas também obedecem a um rigor formal, próprio do artista. Com a câmera parada diante do campo visual, deixando o tempo transcorrer

naturalmente no espaço urbano, Mano filma sequências longas o suficiente para que o observador as perceba em cada pequeno detalhe. Em geral, as cenas são aparentemente enfadonhas, de um tempo dilatado e lento (“Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo”, diria Clarice). No caso do plano piloto, aos poucos, surgem pequenos indícios que atiram a homogenia (moderna) do espaço: paredes descascadas, pichações, sujeiras nas calçadas, a grama que cresceu demais, alguém tentando pegar a manga do pé, um balanço improvisado na árvore...

Essa ambiguidade casa perfeitamente com a opção pela forma híbrida – da fotografia videografada –, mas também reporta às origens antagônicas do processo de fundação da cidade, modernista e candanga. Por exemplo, em uma das cenas tomadas no plano piloto, que enquadra um enorme edifício espelhado em segundo plano, o barulho constante de carro ao fundo mistura-se à música com sotaque nordestino que vem, provavelmente, do quiosque destacado em primeiro plano e que anima a monotonia daquele espaço de poder.

A preferência pela captação de imagens no despertar e no entardecer do dia implicou ao mesmo tempo a rara presença de pessoas nos contextos urbanos selecionados. (“Em Brasília, é sempre domingo”, diria Clarice). A crítica de arte Thais Rivitti chega a apontar uma correspondência entre tal ausência de vitalidade nas ruas ao confinamento da vida pública de Brasília a quatro paredes. O que, no caso de uma capital federal, geraria um novo contrassenso entre as instâncias pública e privada. A ponto de, segundo Rivitti, ser inevitável “não pensar aqui na possibilidade de leitura da política nacional como farsa”. (RIVITTI, 2012, p. 171)

É certo que *futuro do pretérito* apresenta uma cidade em crise, segregada, incapaz de atender minimamente às necessidades de seus habitantes. Apresenta as hierarquias de classe, as representações monumentais do poder, a rigidez de conduta que a cidade tenta impor aos moradores. (RIVITTI, 2012, p. 171)

Para a montagem final do trabalho no Museu da República, Rubens armou duas projeções audiovisuais programadas em *loop*, cujas edições tinham duração de 35 e 40 minutos,

sem contudo haver uma sincronia entre elas. As imagens foram projetadas sobre dois painéis horizontais autoportantes de madeira medindo 2,75 x 4,90 m cada. Os suportes de grandes dimensões definiram uma escala projetiva condizente com um suposto envolvimento do corpo de quem os observa. A imagem projetada foi devidamente enquadrada nas dimensões do suporte, de modo que não deixasse qualquer resquício de moldura em volta. Esse artifício de montagem, associado às grandes dimensões do suporte, conferia à instalação audiovisual um sentido imersivo do público visitante na imagem projetada. À altura da observação da câmera o artista fez coincidir a altura do espectador, reforçando ainda mais o ambiente imersivo da obra.

No projeto expográfico, o posicionamento dos painéis foi estabelecido de tal modo que as projeções ficassem de costas uma para a outra, sendo impossível apreendê-las simultaneamente. O público era, assim, convidado a percorrer o espaço; neste percurso, entre um painel e outro, ele se deparava com as paredes curvas de Niemeyer, que o remetiam de volta às imagens das projeções. Entre a apreciação da cidade através da arquitetura (o espaço) e apreciação da arquitetura através da cidade vista pela lente de Mano (imagem de espaço), haveria uma alternância pela qual a cidade ecoa no museu e o museu ecoa na cidade videografada.

Plano piloto, cidades-satélites

Graças à construção de um tempo dilatado conferida pela câmera estática, o observador vai aos poucos percebendo a sutileza de detalhes que causam certo ruído às imagens da cidade tomadas no espaço público aberto. Nas captações feitas no plano piloto, esses pequenos detalhes ruidosos atrimam a fotogenia da cidade-museu, como nas fotomontagens de Regina Silveira; porém, aqui, as sobreposições não são artificiais, mas convivem sob tensão no mesmo espaço. A Brasília tombada vista por Mano não é aquela plenamente organizada, funcional, idealizada pelo urbanismo moderno da Carta de Atenas, mas uma cidade esvaziada, com pequenos indícios de obsolescência. Em boa parte dos quadros não há circulação de pessoas nas ruas, apenas um barulho constante do tráfego de automóveis ao fundo. Às vezes, ao murmúrio urbano sobrepõem sons de passarinhos. (Fig. 4)



Fig. 4, 5 - Rubens Mano, *futuro do pretérito*, 2010.
still de vídeo [plano piloto] (acima); [cidades-satélites] (abaixo)
(Fonte: Imagem cedida pelo artista)

No eixo-monumental, Mano dá um tratamento nada imponente às construções do poder e às grandes perspectivas do sentido longitudinal torre-lagoa. O artista persegue sempre um ponto de vista lateral, adjacente à frontalidade dos edifícios icônicos. Os símbolos arquitetônicos conhecidos do “eixão” aparecem em segundo plano. A forma icônica da Catedral, por exemplo, além se figurar parcialmente no quadro, por detrás de um edifício administrativo com sua fachada pixada, está “disfarçada” por uma lona (indícios de um restauro). O imponente edifício-sede da Procuradoria Geral da República, uma composição de duas formas cilíndricas espelhadas, surge como um detalhe ao longe no meio de uma vasta área gramada com vegetação típica do cerrado. O que dá às imagens do centro cívico, conforme apontou Espada, “um sentido cotidiano, distante dos eventos de caráter espetacular que costumam acontecer ali”. (ESPADA, 2011, p. 170)

Das poucas construções arquitetônicas destacadas em primeiro plano, as que aparecem nas imagens estão visivelmente ameaçadas pelas intempéries, com peças de revestimento faltando e infiltrações que interrompem o aspecto homogêneo da forma moderna (aquela que Tossin ironizou na limpeza diária do mármore que reveste o Palácio do Supremo Federal).

Ainda no plano piloto, há diversas tomadas de grandes vias de circulação expressa, geralmente vazias, bem como de entroncamentos de avenidas que interligam os eixos monumental, residencial e gregário; as áreas de estacionamentos se repetem, por vezes ocupadas por um carro velho, abandonado ou parcialmente destruído. Na zona residencial das superquadras, Mano registra o encontro entre a circulação de automóveis e a de pedestres organizado pelo desnível topográfico – uma marca do urbanismo funcional de Brasília, cujas reminiscências se encontram no ideal de aceleração moderna corbusiano. Nota-se algumas interferências na paisagem modernista, como sinais de pichação na passagem subterrânea e um poste de instalação elétrica isolado ao lado direito. (Fig. 5)

As cidades-satélites vistas por Rubens, contrariando as expectativas de uma morfologia irregular e de uma ocupação orgânica típicas das periferias urbanas, apresentam certa vontade organizacional, resquícios de um espírito moderno brasiliense: quer pela repeti-

ção de certos elementos arquitetônicos dos edifícios icônicos de Niemeyer, quer por padrões urbanísticos que imitam a aparência regular do plano piloto.

Boa parte das tomadas realizada nas cidades-satélites é feita em áreas residenciais. Nelas, os edifícios multifamiliares seguem o gabarito baixo das superquadras, porém sem pilotis, e estão enfaticamente protegidos por grades de ferro. Em certas cenas, essas lâminas horizontais se intercalam a construções unifamiliares, de soluções construtivas populares. São poucas as vezes em que sobram áreas verdes no entorno residencial, e geralmente elas não chegam a configurar sequer uma praça. Em alguns ângulos propositalmente tomados pelo artista, percebe-se sequências de árvores idênticas enfileiradas em perspectiva, indicando que ali tem uma certa vontade projetiva de organizar a fronteira entre o espaço privado e o espaço público.

Duas marcas dessa coexistência entre o moderno e o popular figuram em primeiro plano nas cenas captadas por Mano: o Catetinho, conhecido como “Palácio de tábuas”, concebido como edificação temporária em madeira para a residência oficial de JK durante o período de construção de Brasília; e o Museu Vivo da Memória Candanga, instalado no antigo Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira, nas proximidades do Núcleo Bandeirante. (Cabe lembrar que, concebidos como provisórios, os dois foram mantidos).

Contrariamente, em outros momentos, a oposição entre cidade oficial e cidade extra-oficial é gritante. Nas imagens fora do plano piloto, um dos elementos que mais chama a atenção são as grades. Elas aparecem tanto nas casas unifamiliares como nos térreos dos edifícios horizontais. No contexto das cidades-satélites, lembram que ali é “preciso” separar fisicamente o espaço público do privado. Ao cercear o fluxo de pessoas nos bairros residenciais, essas construções gradeadas lembram que a livre circulação idealizada por Lucio Costa nas zonas de vizinhança, e inspiradas pelo chão livre corbusiano, está longe de ser uma realidade daquele local, quanto mais uma utopia de seus moradores.

Em *futuro do pretérito*, a ambiguidade do fato de a Brasília tombada do plano piloto estar presente nos pequenos detalhes cotidianos das cidades-satélites, e vice-versa, corresponde à reversibilidade da montagem expográfica da obra, na qual o local expositivo está im-

pregnada da cidade registrada na obra e esta está impregnada pela arquitetura daquele local.

Habitar o moderno hoje

No Brasil, a modernidade tardia forjada na construção de Brasília produziu imagens sedutoras de futuro, fazendo coincidir na mesma vontade criadora o projeto nacional desenvolvimentista de JK, a concretização de um autêntico protótipo da cidade funcional modernista e um espírito candango que abraçou o moderno como um “campo de experimento” pelo qual era possível imaginar um futuro diferente. Ao longo dos anos, essas imagens sedutoras foram aos poucos sendo tensionadas: de um lado, pelas controvérsias ideológicas impressas na origem do projeto político da capital federal, tido como totalitário e segregador; de outro, pelas forças de resistência surgidas no próprio cotidiano da cidade vivenciadas no espaço público.

36

A Brasília vista pelo olhar de Rubens Mano expõe justamente esses dois lados fruto do mesmo processo histórico, dissolvendo-os mutuamente, mas não no sentido de enfraquecê-los, e sim de modo a fazer perceber o quão intimamente ligados e interdependentes eles são. É assim que *futuro do pretérito* surpreende as expectativas de um admirador de Brasília. Mano imprime no espaço-tempo da obra indícios de uma cidade iconoclasta (a *civitas*), que aparecem sempre ao fundo do cotidiano mais ordinário do plano piloto (*urbs*), relativizando a planificação e a funcionalidade de sua natureza moderna. O que seria a regra na oficialidade dos espaços preservados pelo tombamento – um aspecto organizado e grandioso –, aparece levemente contaminado por improvisações, sujeiras e irregularidades.

De modo inverso, nas tomadas feitas nas cidades-satélites, a expectativa de uma paisagem urbana precária – que se reproduz organicamente e de modo desordenado – é vez ou outra confrontada por enquadramentos com edifícios habitacionais de feições modernistas, elementos icônicos da arquitetura dispersos, bem como uma certa regularidade na organização da vizinhança, percebida na implantação dos edifícios no lote, ou mesmo em

uma sequência de canteiros verdes nas calçadas. Esses elementos dissonantes que se insinuam na paisagem das cidades-satélites e se inscrevem em suas edificações revelam, segundo Laymert, “um esforço, frequentemente involuntário e impensado, de atualização e um desejo, talvez até mesmo inconsciente, de modernização, [...] um movimento de afirmação otimista, voltado para o futuro”. (SANTOS, 2010, p. 234) Exatamente o que Holston salientara como o “espírito de Brasília” expresso nos viveres candango.

Ao ler o espaço como um *lugar*, Rubens questiona até que ponto é possível preservar uma cidade *condenada ao moderno*. Ao buscar investigar o tipo de vida cidadina ensejada no espaço público da capital, o artista reconstrói pelo olhar videográfico um espaço-tempo que se recusa a ser passado, e que é ao mesmo tempo refém de um tempo promissor que não ocorreu e refém de um espaço congelado por sua patrimonialização. Uma espécie de futuro do pretérito presentificado. É este o conflito temporal que a obra de Mano inscreve. (Curiosamente, essas mesmas impressões temporais surgem na crônica de Clarice e a confundem ao longo da escrita: “estou escrevendo no passado, no presente e no futuro. Estarei sendo levitada? Brasília sofre de levitação”). (LISPECTOR, [1974] 1999, p. 46)

Ao longo das décadas, a construção de uma modernidade tardia no Brasil decantou um certo amolecimento de suas prerrogativas funcionalistas diante dos imperativos do ambiente subdesenvolvido. Neste sentido, a capacidade transformadora de certos moradores anônimos de Brasília surgem como um valor na obra de Mano. As ambiguidades de Brasília que o artista percebe e faz conviver tanto no plano piloto quanto nas cidades-satélites poderiam ser atribuídas a uma nova crítica surgida nos últimos anos que tem olhado para as mudanças de significado da esfera pública, expressa nos espaços abertos das cidades contemporâneas.

Notas

1 Obra parcialmente disponível em <https://vimeo.com/30816029> (plano piloto) e <https://vimeo.com/26449526> (cidades-satélites). Acesso em 15/1/2018.

2 O projeto foi contemplado pelo edital Arte e Patrimônio 2009. Como parte do projeto, a obra foi exposta no Museu Nacional da República, entre janeiro e fevereiro de 2010. A opção por este museu, cujo projeto é de Niemeyer, reforçava o grau de interlocução entre a obra e o meio - ou ainda, entre espaço e imagem de espaço.

Referências

COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

ESPADA, Heloisa. *Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. Tese (Doutorado em História da Arte) – ECA-USP, 2011.

ESPADA, Heloisa. (Curadoria). *As construções de Brasília*. Exposição realizada no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro e na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo. Rio de Janeiro/SP: IMS, 2011.

HOLSTON, James. Libertem o espírito de Brasília [1989]. In XAVIER, Alberto; KATINSKY, Júlio (Org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 306-312.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MANO, Rubens. [Texto sobre o projeto]. *Incessante* [site do artista]. Disponível em <http://www.incessante.org/>. Acesso em 5/1/2018.

PEDROSA, Mario. *Arquitetura: ensaios críticos* (organização de Guilherme Wisnik). São Paulo: Cosac Naify, 2016.

RIVITTI, Thaís. Cidade tombada. In SALZSTEIN, Sonia; BANDEIRA, João (Org.). *Historicidade e arte contemporânea: ensaios e conversas*. São Paulo: ICCo/CEUMA-USP, 2012, p. 164-172.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Futuro do pretérito: do espaço moderno ao espírito do lugar. In FINGUERUT, Silvia (Org.). *Arte e Patrimônio 2007-2010* (n. 230). Brasília: Iphan, 2010, p. 230-243.