

ESCAVAR O FUTURO

Felipe Scovino e Renata Marquez

Inicialmente convidados para conceber uma exposição sobre arte e arquitetura, que ocuparia simultaneamente vários espaços do Palácio das Artes, propusemos partir da noção de prática espacial como eixo transdisciplinar comum à arte, à arquitetura e à vida cotidiana – ou ao artista, ao arquiteto e à sociedade – para apresentar uma série de propostas, experiências e produções que facilmente borram os limites entre as disciplinas e os campos do conhecimento, habitando justamente as suas fronteiras compartilháveis.

Optamos por iniciar a pesquisa curatorial com um levantamento historiográfico local, na contramão da amnésia insistentemente cultivada no País, trazendo novamente à tona o trabalho do crítico, artista e curador Frederico Moraes. Ele propôs, em abril de 1970 no Palácio das Artes, os eventos *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra*, emblemáticos no contexto da arte brasileira por sua força de ruptura histórica em plena ditadura. No trabalho *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte – Apropriações: Homenagens e Equações*, Moraes desvia a categoria artística de paisagem da galeria para as ruas da cidade, apresentando como primeira lição ilustrada a *Arqueologia do urbano – escavar o futuro*, entendendo a paisagem como ação prospectiva no ambiente. A frase de Frederico carrega um movimento duplo e simultâneo de retrospectão e prospecção e dá título à exposição, fomentando, na sua aplicação atual, uma homenagem e múltiplas novas equações.

ESCAVAR O FUTURO propõe, nesse duplo movimento, uma reflexão atualizada sobre a produção artística dos anos 1960 e 1970, momento histórico no qual o espaço é entendido como matéria-prima da arte, investigando, em suas continuidades e rupturas, o interesse atual dos artistas pela produção social do espaço. Se em 1970 a escultura transformou-se em *objeto e participação*, a

presente exposição-pesquisa assume o desafio de investigar atualizações para *objeto* e para *participação* no contexto da ação atual no ambiente, tentando trilhar caminhos para possíveis respostas culturais às seguintes perguntas: como podemos entender criticamente as dinâmicas espaciais frente ao paradigma moderno, suas territorializações perversas por um lado e seus poderes fabuladores por outro? Em contexto distinto daquele da ditadura militar, podemos ainda falar de *guerrilha artística*, como dizia Frederico Moraes? Quais são os atributos estéticos da percepção e da ação nos lugares atuais do dissenso?

Em torno de dois núcleos históricos que nos inspiram movimentos de escavação, orbitam novas práticas que são tensionadas por esse retorno reflexivo ao passado. Os dois núcleos são formados pela série fotográfica *Moradia nos arredores da cidade*, de Marcel Gautherot (c. 1959), e pela série fotográfica *Rua Direita*, de Cláudia Andujar (c. 1970), indagando-nos respectivamente sobre o que foi o modelo de modernidade que atravessou o Brasil nos anos 1950 e 1960, e que foi freado pelo Estado da ditadura, e suas relações com o atual modelo excludente envolto em especulação imobiliária, gentrificação, deslocamento social, demarcação de terras indígenas, etc. O modelo de modernidade importado, com sua ideologia globalizante e com o prejuízo da noção de público, nos faz perguntar como ficam a promessa de modernidade, a falência de tal promessa e as insurgências, reinvenções e propostas emancipatórias.

Ao lado das imagens oficiais de Brasília, pelas quais é internacionalmente conhecido, Gautherot também fotografou o outro lado da dissidente experiência da nova capital: os aglomerados de barracos que surgiam ao redor do canteiro e tinham como revestimento os sacos vazios do cimento utilizado na obra do Plano Piloto. O livro de fotografias que Gautherot planejava fazer com es-

sas imagens não encontrou patrocínio na ocasião e permaneceu inédito. Com Gautherot, lembramos o processo paradoxal de aglutinar e expulsar inerente à arquitetura: o processo de exclusão dos candangos, aqueles que foram os pés e as mãos de Brasília e acabaram expulsos da própria cidade que construíram, formando a periferia das cidades satélites. Sacolândia era o avesso da máxima do mestre modernista Le Corbusier – “a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz” – e, em vez disso, evidenciava as problemáticas que os produziam, a complexidade, a contradição e a pluralidade do espaço histórico. A série da Sacolândia cria uma associação, guardadas suas devidas especificidades e escalas, com o achatamento da classe média hoje em dia, que sofre com a especulação imobiliária nos grandes centros urbanos em nome da infraestrutura para a Copa, as Olimpíadas e os portos...

A obra *Utopia (JK)*, de Angela Detanico e Rafael Lain, é uma fonte tipográfica digital que desenha a paisagem atual das grandes cidades brasileiras, retratando a convivência de elementos planejados modernistas com reações que proliferam em suas brechas, falhas e contradições. As caixas altas apresentam caracteres desenhados a partir de vistas de construções projetadas por Oscar Niemeyer em todo o Brasil; as caixas baixas são ocupadas por objetos e ações urbanas informais. *Utopia* foi originalmente apresentada em 2001, através de uma citação da obra *Utopia*, de Thomas More, datada de 1516. Em sua versão de 2013 para essa exposição, a fonte é utilizada para redigir um trecho especialmente selecionado do livro escrito por Juscelino Kubitschek em 1975, intitulado *Porque construí Brasília*:

Quando descí do carro, os forasteiros me cercaram. Eram milhares, possuindo apenas a roupa do corpo. Muitos tinham mulheres e filhos. Queriam trabalhar; fazer alguma coisa; ganhar dinheiro para sustentar a família. E, como era natural, tinham necessidade de casas. Os próprios moradores da Cidade Livre se mostravam a favor da liberação das licenças. Diante de mim, um deles fez este apelo: “Vamos deixar o povo construir, presidente?” E ficou me olhando. Contemplei aquela massa humana; avaliei o volume dos sem-casas; e respondi também à feição dos pioneiros: “Está bem, pessoal. Que cada um faça sua casa, mas nada de invadir o Plano-Piloto.”¹

Se Gautherot e Detanico&Lain nos mostram a lateralidade da modernidade, Cláudia Andujar constrói, cerca de 10 anos depois, um Brasil ao mesmo tempo retrógrado e conservador (politicamente), mas amplamente moderno em suas manifestações culturais. Um País dividido entre os engajados e os alienados. Um País cujo povo preferia manter-se calado e segregado a sofrer as represálias do Estado. Coincidentemente, a Rua Direita, localizada no centro da cidade de São Paulo, lugar de produção dessa série de fotografias de Andujar, também foi uma das vias percorridas por Flávio de Carvalho durante a seminal *Experiência n.2*, em 1931. Encurralado, perseguido e quase linchado pela massa enfurecida pelo fato de percorrer a procissão de Corpus Christi em sentido contrário e usando chapéu, Carvalho foi alvo da multidão. Na obra de Andujar, o povo cerca a câmera. A artista estabelece uma inversão de escala com o outro, isto é, mesmo sendo menor confronta-

-se com a massa. E as pessoas nas ruas transformam-se, por força do ponto de vista, em seres públicos agigantados. Nesse estado de reconhecimento e estranhamento mútuos, a obra ganha força pelo seu contexto: a ditadura militar colocava em suspenso uma política da subjetividade por meio da desconfiança em relação ao outro.

Entre Gautherot e Andujar, Patrícia Azevedo e Guga Ferraz ocupam as ruas com obras avessas à obsessão pela modernidade eleitoreira. Nas ações feitas nas eleições de 1998 e 2002, sob o título de *Santos Sujos: retrato do vazio*, Azevedo recolheu nas ruas santinhos políticos pisados, amassados e rabiscados, fez fotogramas com eles nos quais se embaralham frente e verso, os reimprimiu e os redistribuiu nas mesmas ruas, tensionando, com a sua nova (ou inerente) ilegibilidade, as políticas da representação. Com *Até onde o mar vinha, até onde o Rio ia*, Ferraz registrou sua interferência urbana realizada em 2010 no Rio de Janeiro: um desenho com sal grosso sobre asfalto que demarcou até onde o mar chegava ao centro da cidade antes do seu aterramento. Por sua vez, a obra *Céu*, também de Ferraz, devolve a perspectiva da paisagem aos vizinhos do Viaduto Engenheiro Freyssinet, no Rio de Janeiro, que tiveram suas janelas e vistas atravessadas, no início dos anos 1970, pelo concreto armado.

E, logo ali, num movimento historiográfico local, Wilson Baptista, fotógrafo falecido aos 100 anos ainda durante o período da exposição, em 13 de janeiro de 2014, nos mostra a série *Abertura da Avenida Amazonas*, processo de modernização de Belo Horizonte registrado por ele em 1941, por encomenda do gabinete do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek. As formas cônicas conhecidas como “damas” ou “testemunhas de nível” revelam a altura original do terreno e o quanto ele foi cortado para a implantação da nova avenida, segundo os inabaláveis planos do “prefeito furacão”.

O modelo rodoviário típico da modernidade aparece também em seis exemplares das conhecidas heliografias das décadas de 1970 e 1980 do argentino León Ferrari, que aplicam o repertório plástico do projeto urbano técnico na formulação de novas imagens caóticas e absurdas, mas que, curiosamente, não diferem muito da experiência que temos do trânsito nada fluído de hoje em dia. Várias obras podem dialogar direta ou indiretamente com Baptista e Ferrari: *História do Futuro*, de Milton Machado; *Automóvel*, de Cinthia Marcelle; *Erupção*, de João Castilho; *Limousine, Ônibus e Pedestre*, de Guga Ferraz, e *Rio*, de Fernando Ancil e Marco Scarassatti, esta última uma instalação sonora montada no sistema de som da Rádio Feira da Avenida Afonso Pena.

Se vende, de Carmela Gross, ocupa o gramado vizinho do Palácio das Artes, no Parque Municipal, mesmo cenário do evento *Do Corpo à Terra*, em 1970. Explicitando o processo tão corriqueiro quanto dissimulado da transformação urbana através da indústria imobiliária em curso em todo o Brasil, *Se vende*, juntamente com outro letreiro ambigualmente publicitário, *Centro Cultural*, de Vitor Cesar – instalado na fachada do Centro de Arte Contemporânea e Fotografia, também na Avenida Afonso Pena –, se lançam no fluxo

fático urbano, lembrando que o movimento gentrificador implica, sobretudo, expulsão e valorização para poucos. Paralelamente, *Fachada Cega*, de Pedro Motta, *O peso de uma casa*, de Sara Lambranh, *Não tem coisa mais feia do que mudança de pobre num caminhão Chevrolet*, de Zé do Poço, *Natal no Minhocão*, de Luiza Baldan, e *Você não enxerga o que eu não vejo*, de Eduardo Coimbra, David Pacheco e André Weller, oferecem, em pontos distintos do percurso da exposição, chaves críticas para rever o nosso entorno imediato em transformação.

É importante notar que a linha que separa os dois núcleos históricos iniciais representados por Gautherot e Andujar se faz cada vez mais tênue. O ideal de modernidade e a insurgência das ruas são imbricados, retroalimentam-se, consomem-se mutuamente. Na exposição, os trabalhos orbitantes em torno de Gautherot e Andujar são apresentados propositadamente de forma embaralhada. Um mundo repleto de utopias que se desfazem e outras que nos abastecem de esperança, coincidindo na mesma proporção de fim e começo. O mundo como um espaço de intensa turbulência, com o som das ruas, o risco de que as coisas escorreguem mesmo para o excesso, de que se expressem no desejo, e de que a luta e a vontade de mudança em todos os níveis e circunstâncias sejam as verdadeiras medidas e, subitamente, sem nenhuma outra razão.

O Projeto Convivência e Ancestralidade no Território Tikmū'ün Maxakali, com o filme intitulado *Cosmopista Maxakali-Pataxó*, paralelamente à coleção de quatro vídeos da série *Árvore do esquecimento*, de Paulo Nazareth, ampliam a escala das ruas rumo à escala do território, fazendo presentes os movimentos de ocupação e desocupação do País por meio de reflexões propositivas acerca dos fluxos históricos colonizadores, respectivamente, relativos aos povos originariamente residentes aqui – representados pelos Pataxó e pelos Maxakali –, e aos povos trazidos à força da África, cujo ritual de saída e entrada é performatizado por Nazareth.

Com o fim da ditadura militar e cerca de mais 15 anos de governos alinhados ao conservadorismo, em 2003 finalmente um governo de esquerda assume o poder. As fotos de Mauro Restiffe, da série *Empossamento*, nos povoam com a imagem de esperança e oportunidade. Mas o que aconteceu nesse intervalo de 10 anos, entre o primeiro governo Lula e as manifestações de junho de 2013? Foi na rua que se manifestou a chegada ao poder de Lula, e foi neste mesmo espaço, uma década depois, que se deu uma das discussões mais agudas sobre os caminhos da política no País. *O estado das coisas 2 (três poderes)* e *Choque de ordem 2*, de André Komatsu, tratam dos significados e alegorias da tríade nação, fronteira e território, delimitações de conflitos cotidianos e irresolutos no nosso país. *O Século*, de Cinthia Marcelle e Tiago Mata Machado, *Excertos do Projeto Mutirão*, de Graziela Kunsch, e a coletânea aberta *Os Brutos*, organizada por Daniel Carneiro, mostram a possível performance do conflito, a implicação recente do corpo nas ruas e, sobretudo, os espaços de novos imaginários em flagrante processo de autoentendimento, de um possível “exercício experimental de liberdade”, citando Mário Pedrosa.

Frederico Morais falava de “camelô da arte” e “caixeiro-viajante da arte”, disposto a oferecer arte de graça para detonar a capacidade de imaginação – aí teríamos o exato ponto de junção da arte com a política, o “exercício experimental de liberdade”? A tensão artista/espectador pode ser atualizada na tensão artista/cidadão? Se podemos dizer que a noção de intervenção urbana foi radicalmente desafiada pela emergência das manifestações populares de junho de 2013, percebemos que o limite entre artista e cidadão parece ter sido borrado. A estética e a política surgiram em junho como imaginários experimentados e compartilhados nas mesmas faixas, performances, ações e ocupações feitas por cidadãos, artistas ou não, numa intervenção urbana coletiva para um potente desvio de rota cotidiano e simbólico. Se entendemos a arte justamente como o lugar de fabricação desses desvios de rota cotidianos e de novos imaginários compartilháveis – derivas, errâncias, ações, performances – podemos falar não do esvaziamento da arte, mas, em vez disto, da vitória da arte através da sua recente coincidência com a política?

A proposta de substituir o catálogo da exposição por um livro, entendido também como obra produzida nesse processo – capaz de fornecer levantamento de dados, gerar conhecimentos, novas elucidaciones e recortes críticos a partir da exposição –, vem ao encontro da intenção historiográfica local presente no início do processo curatorial. Este livro, cujo projeto editorial ficou a cargo da Piseagrama, empreendeu uma série de conversas gravadas e transcritas e ensaios fotográficos originais sobre a história recente de Belo Horizonte, suas dinâmicas de confronto com os modelos de modernidade e as insurgências populares recentes. Esperamos que ele condense e conclua o estatuto desejado por nós de exposição-pesquisa, promovendo o duplo movimento contido na frase ESCAVAR O FUTURO.