

Futuro do Pretérito | Rubens Mano

Museu Nacional de Brasília, DF

26 de janeiro a 14 de março de 2010

O PROJETO *FUTURO DO PRETÉRITO* PROCURA EXPLICITAR DETERMINADAS TRANSFORMAÇÕES OCORRIDAS NO ESPAÇO URBANO DE BRASÍLIA, REGISTRANDO E REFLETINDO SOBRE AS INTERVENÇÕES NO PATRIMÔNIO MUNDIAL MODERNO.



Futuro do pretérito | Do espaço moderno ao espírito do lugar

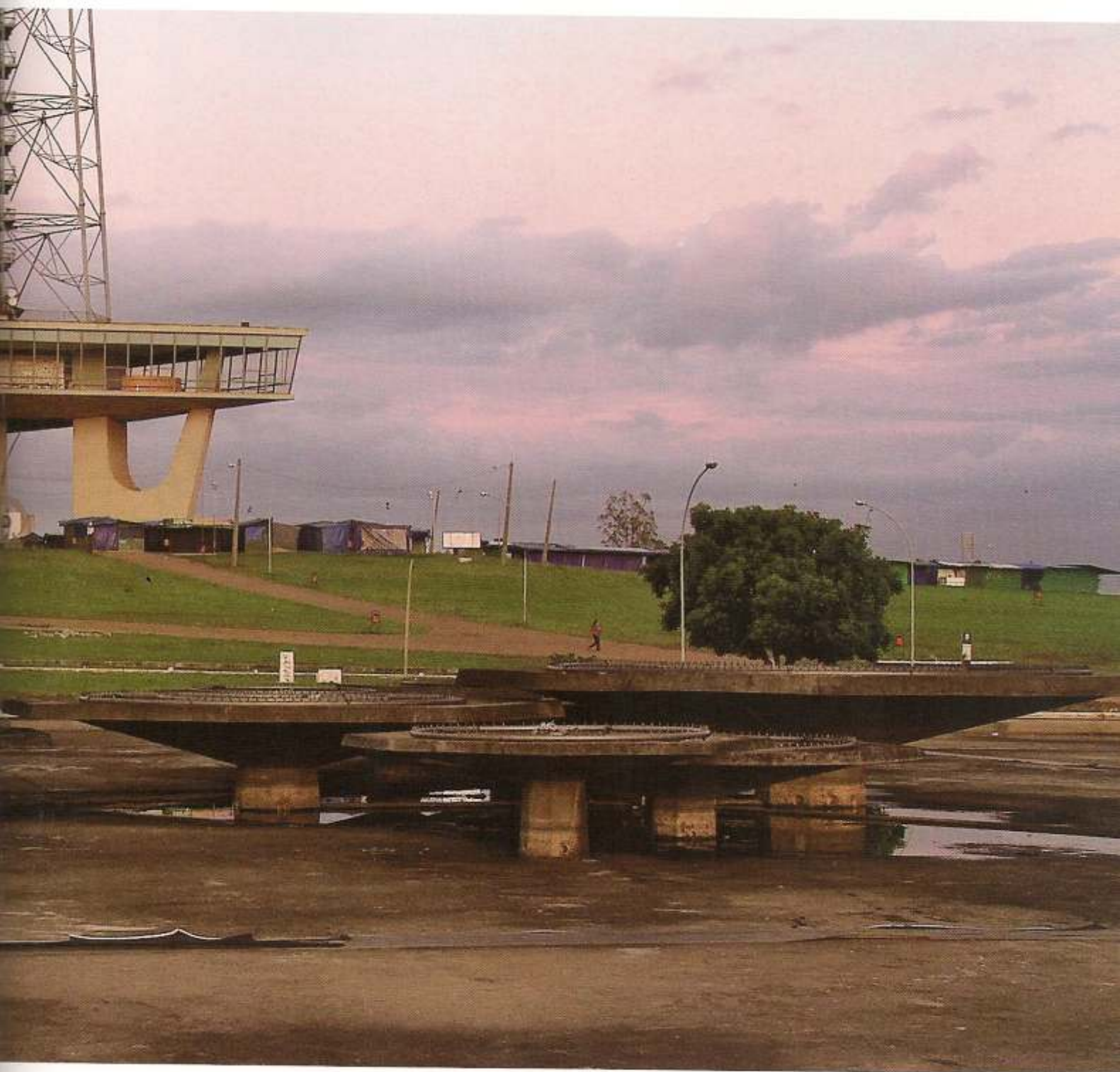
Laymert Garcia dos Santos

Brasília comemora meio século – o que convida a uma re-visão da cidade. De que ponto de vista? A mirada retrospectiva permitiria rever o que aconteceu com a capital do Brasil, de sua fundação até os dias de hoje; por sua vez, a visão retropectiva possibilitaria olhar para trás a partir do agora, como num retrovisor. Mas há uma terceira opção: entre retrospectiva e retropectiva, oscilando na ambiguidade da linha do movimento temporal, no vaivém, o espectador pode abarcar, ao mesmo tempo, a Brasília que é, a que foi, a que viria a ser e, dentro dela, a que não terá sido. *futuro do pretérito*.

Como explicam os gramáticos, o futuro do pretérito simples é utilizado para localizar uma dada situação passada num intervalo de tempo posterior ao de uma outra, que lhe serve como ponto de ancoragem temporal. Assim, em "O João fugiu. Apareceria dois dias depois", ambas as situações são localizadas no passado relativamente ao ponto de fala, mas a segunda surge num tempo posterior (futuro) em relação à primeira. É, de resto, esse tipo de relação temporal (um futuro no passado) que está na base da designação "futuro do pretérito". Já a forma composta é utilizada em construções de tipo contrafactual, ou seja, em que a situação descrita não chegou a acontecer. Por exemplo, em "Eu teria chegado a tempo se o despertador tivesse tocado", as duas situações, localizadas no passado, não chegaram a realizar-se (e, em última instância, porque estão localizadas no passado, nunca virão a se concretizar).

Foi esse ponto de vista complexo que Rubens Mano escolheu para efetuar uma re-visão da cidade. Mas, para fazê-lo, foi preciso inventar um dispositivo, um híbrido de fotografia e vídeo: a fotografia videografada. A fim de que o espectador pudesse entrar no espaço próprio de Brasília e encontrar, no espaço-tempo da imagem, o espírito do lugar. Como se o artista criasse uma expressão plástica para uma observação fugaz registrada por Clarice Lispector, em 1974: "(Noto aqui um acontecimento que me espanta: estou escrevendo no passado, no presente e no futuro. Estarei sendo levitada? Brasília sofre de levitação)."¹





A fotografia videografada ao mesmo tempo é e não é fotografia e vídeo. Com a primeira, ela compartilha, acima de tudo, o enquadramento, mas também a fixidez, a nitidez e outros atributos que remetem, em última instância, à suspensão do tempo e à imobilidade do espaço. Com o vídeo, ela compartilha o movimento, e o tempo na e da imagem, além da inserção do som, cuja presença vai afetar um outro sentido. Assim, de saída, é preciso não confundir a dupla projeção de *futuro do pretérito* com projeções de *slides*. Há um abismo entre elas.

O dispositivo que permite fotografar videografando supõe, para funcionar, intuição e consciência agudas dos potenciais dos aparatos técnicos e do procedimento a ser seguido. Por exemplo: a câmera, que já precisa abarcar com precisão um campo de visão bastante amplo, não pode buscar nem acompanhar o movimento que ocorre na imagem, como no cinema. Ela deve permanecer imóvel, mantendo sempre o enquadramento compreensivo e abrangente, para que o espectador possa se dar conta do que está acontecendo no campo todo, ao passar dos detalhes ao conjunto ou vice-versa. É claro que o enquadramento precisa ser estável para poder durar e, assim, mostrar o maior número possível de relações e de planos estabelecidos e dispostos por ocasião da captação e registro das imagens. A câmera fica impassível, fazendo com que o espaço seja supostamente “dado” – cabe ao movimento que se faz dentro do quadro atualizar a sua “realização” como espaço problemático a interpelar os nossos sentidos. Por outro lado, o corte abrupto, seco, entre os planos, assegura a passagem de uma *tomada* a outra, recusando qualquer possibilidade de construção de uma narrativa que transforme o espaço em cenário, em *décor*, para o exercício de uma determinada ação. Com efeito, tudo que acontece no interior do quadro parece ser inerente ao e constitutivo do fragmento de Brasília coletado. Por isso, a sequência de planos e a trilha sonora que lhe é correspondente acabam atuando no sentido de transformar o espaço em lugar, ao submeterem a permanência do espaço à ação do tempo.

Como o dispositivo de Rubens Mano produz plasticamente uma percepção dessa ordem (e, de certo modo, reproduz o acontecimento que espanta Clarice), o espectador vê, na suspensão do espaço-tempo, não a Brasília modernista de cartão-postal, o clichê espelhando a vontade construtiva que Niemeyer e Lúcio Costa forjaram para a utopia de um país moderno, mas sim uma “situação real”. Ora, esta se configura como o embate do projeto arquitetônico e urbanístico com o meio, com a natureza e a cultura em que ele se inseria e se insere. Posto que o artista nos dá o tempo de contemplar a

cidade sem sombra de idealismos, quando Brasília levita à nossa frente, vemos na transfiguração do Plano Piloto, a construção da modernidade periférica em toda a sua pujança. É ela que articula o paradigma moderno da forma e da função com as positivities e negatividades da herança sociocultural brasileira e com os imperativos do ambiente tropical. O resultado do (des)encontro é a reiterada surpresa do espectador com o modo de ocupação do espaço público, isto é com a intensidade do diálogo entre as linhas arrojadas e a precariedade modesta, entre a ordem e a desordem, entre o desenho frio, calculado e limpo e a improvisação engenhosa, entre a aspiração à grandiosidade do monumento e a imediata resolução de problemas de sobrevivência, entre a segregação e a promiscuidade, entre a cidade do automóvel e a do pedestre, entre a cidade do poder e a do povo. Entre os prédios da Esplanada ou o edifício do Banco Central, e os campinhos de futebol e os quase-barcos dos barzinhos que brotaram à sombra deste último. Tudo parece conspirar para comprometer o moderno, fazê-lo sair de sua pretensa autonomia e “cair na real”...

Por sua vez, nas cidades-satélite ressurgem os mesmos fatores e vetores que tornam o Plano Piloto consistente e paradoxal, só que de modo invertido. Agora não são mais o puxadinho, a viração, a guarita, o quiosque, a pichação, a gambiarra, a terra, a vegetação, o animal, o pedestre e o cidadão pobre que vêm “contaminar” a pureza formal do espaço moderno com sua vitalidade imprevista – são as colunas do Alvorada, os arcos do Itamaraty, as linhas e os volumes, a forma e a função modernas que vêm se insinuar na paisagem e se inscrever nas edificações, expressando um esforço, frequentemente involuntário e impensado, de atualização e um desejo, talvez até mesmo inconsciente, de modernização, em suma um movimento de afirmação otimista, voltada para o futuro. Nas cidades-satélite o “interior” do Brasil se exterioriza junto com a fachada e os materiais modernos. Um ar de abandono vai se aposando de tudo – das ruas, das casas, das praças. E a ausência de critérios nitidos passa a comandar a organização do espaço, sob um céu quase onipresente, como só sabe ser o céu de Brasília. Haveria muito o que dizer dessas cidades-dormitório, dessas periferias perdidas, com suas casas trancadas, sua proliferação de grades. Na trilha sonora, o constante canto dos pássaros – só interrompido pelo das cigarras, ou o vento – aproxima o ambiente urbano da natureza, do mato, fazendo-nos esquecer da cidade e, mais ainda, da capital. Vista daqui, Brasília fica paradoxalmente próxima e distante.

O mais impressionante, porém, é constatar o quanto as imagens do Catetinho e das construções do Museu Vivo da História Candanga emergem como o elo entre o



Plano Piloto e as cidades-satélite, entre as duas metades contrastantes e contraditórias de Brasília. Como se condensassem premonitoriamente o que a capital iria tornar-se, não porque as formas futuras já estivessem dadas e delineadas, mas porque as potências e as virtualidades que se tensionaram e tensionaram o espaço brasiliense impuseram, desde o início, essa resolução híbrida e ambígua que a cidade precisaria definitivamente assumir como o caráter que lhe é próprio. Nesse sentido, o Catetinho é tão emblemático quanto o Palácio da Alvorada – como a referência que abriga e contém as matrizes de todas as imagens que mais tarde irão se concretizar e compor a paisagem urbana.

Em *loop*, as sequências do Plano Piloto e das cidades-satélites obedecem a ritmos diferentes porque o tempo de exposição de umas e de outras não pode ser o mesmo. Variáveis no primeiro caso, constantes nas segundas, as *tomadas* precisam durar o tempo necessário para que o espaço de Brasília se transforme nesse lugar duplo e dúplice, modernista e candango. Mas há ainda um terceiro *loop* a ser considerado, se levamos em conta a instalação de *futuro do pretérito* no mezanino do Museu da República. É que o espectador se dá conta da intensa interação do trabalho com a arquitetura de Niemeyer que o acolhe – interação que desdobra o que está acontecendo na imagem para dentro do espaço expositivo, implicando este último o processo, ao fazer com que a

cidade se encontre dentro do edifício, em vez da trama urbana conter a arquitetura, como de hábito. Capturado nesse *loop* que o leva para dentro e para fora de Brasília, isto é, para dentro e para fora da imagem e do espaço atual, o espectador experimenta agora, no plano de sua própria corporeidade a tensão que antes se produzia no plano da visão. Entretanto, pensando bem, o movimento, fascinante, não se esgota aí: pois descendo a rampa que se desenrola do mezanino até a entrada do museu, o espectador vê, no amplo enquadramento da porta, a esplêndida imagem da cidade lá fora retomando, em outra escala e dimensão toda a problemática tratada por Rubens Mano.

Assim, em *futuro do pretérito*, podemos ver o que Clarice percebeu e prefigurou ao escrever: "Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo." "Brasília é um futuro que aconteceu no passado."²

1. LISPECTOR, Clarice. "Brasília". Em *Para não esquecer*. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 73.
2. *Idem*, p. 73 e 76.















