

Momento, memento, monumento, movimento

2017

Por Marília Panitz

Agora o automóvel corre por uma pista asfaltada de largura desmedida, entre duas faixas de um bosque amarelado e contorcido, que parece sofrer por existir, rumo ao vazio do céu azul. Então eis que surgem lentamente no horizonte duas torres, ou melhor, dois retângulos estreitos e altíssimos unidos por uma ponte, semelhantes a duas lunetas articuladas de um gigantesco binóculo. É o edifício do governo, construído como toda Brasília segundo os projetos de Oscar Niemeyer, o genial arquiteto que teve a sorte de receber a encomenda não de um prédio ou de um grupo de prédios, mas de uma capital inteira. (...) E de fato, por um instante, nos sentimos liliputianos e quase involuntariamente buscamos no céu vazio a forma ameaçadora de um novo Gulliver.

— Alberto Moravia, *Brasília Barroca*, 1960.

Brasília, espaço lacunar.

Horizontalidade onde se deposita o olhar no átimo de um golpe de vista, balizado pelo enquadramento da janela de um carro. Aos visitantes de primeira hora, chegados à nova capital, chama a atenção o fato de que aquilo que se oferece ao olhar tem a dimensão monumental que demanda um corpo em movimento para que a visão englobe os objetos perscrutados. Senão, é ao fragmento que a leitura se dirige.

Brasília é um lugar de largas distâncias (especialmente se pensarmos em suas três escalas para além da residencial: a da superquadra, a da vizinhança[1]). Atravessá-las a pé não tem nada da experiência que temos na cidade tradicional... Aqui, para encurtar percursos, requisita-se a subversão das trilhas do desejo, aqueles caminhos que vão se fazendo com os pés sobre o gramado (subversão que traça vermelhos-terra sobre o verde) e que, vistos de cima, desenham linhas sinuosas nos gramados ortogonais do espaço urbano. Aqui, as próteses essenciais são as rodas.

A capital nasceu em época de expansão da indústria automobilística, de afirmação de crescimento nacional dentro dos princípios capitalistas de aceleração e autonomia. Mas, paradoxalmente, foi pensada, em sua organização, com forte tendência socialista, à qual seus criadores se filiavam. Utopia distópica, seu destino foi tornar-se, muito em breve, a capital de um Estado antidemocrático. E o mais curioso é que seus monumentos, erigidos a um novo homem brasileiro, imerso em uma experiência de cidade “obra de arte coletiva”, como afirmara Mario Pedrosa, serviram ao imaginário pautado pela falta de liberdade.

Na cidade nova, a utopia grita seu caráter retrospectivo (nostálgico, talvez?), seu caráter crítico (do futuro ao passado), contraposto ao conhecido movimento do presente ao futuro, ao que (não) virá a ser[2]. A cidade-monumento assim nos convida àquele duplo movimento ao qual se refere Walter Benjamin, em sua nona tese sobre o conceito de história[3], com seu *Angelus Novus* — parceria *a posteriori* com Paul Klee: aqui o monumental que ela incorpora é tanto a marca para as futuras gerações em um chamado ao compromisso com o progresso *ad eternum*, quanto nota-memento daquilo que está inscrito nas camadas mais profundas da terra onde pousou a nova capital, aquilo que foi apagado com a narrativa de uma construção a partir do nada que era este planalto central inóspito e desconhecido (como não lembrar de Darcy Ribeiro apontando a criação da Universidade de Brasília como antídoto ao avanço dos cupinzeiros das fazendas de Goiás sobre a metrópole futurista?). Terra vermelha como carne, diria Alberto Moravia[4].

Será este o destino de todo monumento: emular certa simbologia e, ao mesmo tempo, servir eloquentemente à sua destruição? E não é esta a questão posta por Benjamin quando se debruça sobre os avanços tecnológicos relacionados à estética?[5]

A moradia do homem comum há de ser o monumento símbolo de nosso tempo, assim como o túmulo, os mosteiros, os castelos e os palácios o foram em outras épocas.

— Lucio Costa, “Ingredientes” da concepção urbanística de Brasília, 1957.

A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. – Quando eu morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo. Havia um táxi. Sem chofer.

— Clarice Lispector, *Os primeiros começos de Brasília*, 1970.

“Achamos o carro!”. Com este e-mail se inaugurou o momento de definições finais do Projeto *Monumento*, de Adriano e Fernando Guimarães e Ismael Monticelli. Até aí, já se haviam passado várias etapas: de uma catalogação imagética e literária rica e diversa a um longo embate com o local de instalação da obra, nos jardins da Funarte, em Brasília, no Eixo Monumental, um extenso gramado pontuado por árvores e cujo horizonte é definido por 360º de uma linha reta atravessada por (esparsas) edificações-monumentos (não esqueçamos que aqui estamos no centro da escala “simbólica e coletiva”).

O carro — ou parte(s) dele — já estava definido como objeto incidental, desde o início do projeto, há dois anos. Um monumento em movimento, moto-contínuo, em rotação sobre si mesmo, a ser visto das autopistas que cercam o seu lugar de implantação e, de passagem, pelos pedestres que aproveitam a sombra projetada pela enorme marquise que corta o

gramado de uma avenida à outra (este carro, objeto óbvio e enigmático a um só tempo, tem inspirado as mais diversas narrativas a seu respeito).

Por um tempo, a ideia da instalação aproximou-se das concepções de uma espécie de jardim zen atualizado pelos descartes da sociedade de consumo: restos de carros acidentados recolhidos e colocados à maneira das pedras dessa construção ancestral de um “ser para a morte”[6]. Por outro lado, evocava as locações de *Crash* (1996), o estupendo filme de David Cronenberg, baseado no romance homônimo de J. G. Ballard[7]: certa paisagem de fim do mundo, o erótico associado diretamente à iminência da morte (ou ao *post mortem*). A estética dos carros destruídos como esculturas à maneira das *assemblages* dos anos 60: esse talvez seja o mote para abordar este *Monumento*.

Mas a paleta de terra vermelha sobre o verde gramado parece ter definido a maneira de implantação da obra. A dispersão de fragmentos pelo espaço instalado foi abandonada em favor da centralidade, da sintetização como acentuação do simbolismo. O objeto tornou-se único, compacto. E o que ele é? O carro, uma estrutura retorcida mas que mantém seus elementos essenciais para a identificação — o capô, as janelas, a direção e os bancos (a parte de trás já não existe) — surge de um enorme monte de terra que se espalha pelo jardim e chega à calçada. A plataforma giratória — dessas usadas em estacionamentos urbanos com vários andares e sem espaço para manobras ou rampas de acesso — está praticamente enterrada. Todo o grande objeto está coberto pelo pigmento fino e aderente. Torna-se monocromático.

No alto, uma bandeira acoplada ao capô, como é comum se ver em manifestações políticas ou grandes jogos de futebol, tremula levemente, acompanhando o movimento circular e os ventos comuns no espaço aberto. Incorporada à monocromia, deixa transparecer a sombra de seu desenho: lá está, verde sobre o branco, o brasão do Distrito Federal, a bandeira da cidade nova, capital excêntrica do país continental.

E há outro dado que define a leitura da obra: a luz. Essa luz do planalto, quase concreta, palpável, coisa de deserto. O conjunto, exposto à iluminação (quase) inquisitorial, vai entregando, a cada hora do dia, uma configuração diferente: no sol a pino, revela os mínimos detalhes, contornos, claros dados pelas sombras curtas; e, com ele mais baixo, cria um jogo gráfico de vermelhos e pretos (não há claro-escuro como o das regiões desérticas[8]). E quando vem a luz difusa e úmida dos dias chuvosos, o embate é das tonalidades de vermelho, da terra em diferentes graus de umidade e da carroceria do carro que se revela.

No dia que se seguiu à finalização da obra, estávamos em torno dela, observando seu bailado e aventando possíveis versões para a intervenção no espaço vazio. Aproximou-se um grupo de motoristas e cobradores de ônibus. Surgiram comentários. Um deles sugere certo exercício arqueológico e policial: “Descobriram um carro enterrado aqui no Eixo!

Será que havia um corpo dentro dele?”. É preciso sempre buscar um índice de presença, um protagonista além da máquina, humanizar a experiência.

Até aquele momento, eu tinha lido a obra sem pensar em um aparecimento a partir da escavação de camadas mais profundas. Capturada pelas formas em movimento, não me dei conta de que ali houvera uma inversão-subversão semelhante às trilhas do desejo. A belíssima forma resultante da fusão entre terra e escombros eclipsou, para mim, o objeto como documento de história, de tragédia, de morte.

Um monumento em movimento: como se opera este deslocamento do ferro-velho descartável, a caminho de tornar-se matéria-prima reciclada, para o destino de peça única carregada de simbologia? Se a capital, como aponta seu criador, é toda monumental — “O monumento, no caso de uma capital, não é coisa que se possa deixar para depois: o monumento ali é o próprio conjunto da coisa em si” (Lucio Costa) — talvez ela nos convide a esse exercício de identificação simbólica eventual, o que coloca em perspectiva a perenidade de suas construções e de sua própria história — “Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou como uma simplificação final de ruínas” (Clarice Lispector).

Talvez se possa pensar a ideia de um monumento fugaz, achado por acaso no espaço público e erigido a símbolo pelo nosso olhar (enquanto nossos olhos estiverem sobre o objeto ou através de documentação fotográfica, por exemplo, dando-lhe sobrevida[9]). Assim, em meio ao espaço (escala) da perenidade simbólica — o Eixo Monumental — os artistas erigiram o monumento-resto, para ser guardado na memória como anotação de efemeridade (talvez a ser submersa entre as camadas perdidas daqueles tempos em que este era um lugar de atividades pequenas, cotidianas, daquelas que se repetem e se esquecem... do tamanho do humano).

No último sábado, encontrei um dos mediadores que trabalha no projeto. Ele me contou algo absolutamente provável, mas que curiosamente me surpreendeu: com as fortes chuvas, o pigmento em pó virou barro, escorreu, manchou o carro e fez aparecer sua cor original em meio à terra (bordô? cinza grafite? azul-marinho? Impossível discernir). A bandeira mudou de posição: agora, quase horizontal, o mastro performa uma lança.

Que monumento seria esse então? Uma ida ao local cria novas possibilidades de leitura — quase antropomorfizada, a peça retorcida parece carregar a lança. Uma visão medieval, produzida pelo símbolo de grandes avanços do século XX, no coração da cidade futurista... Subversiva deriva imaginária que o monumento requisita. Momento, memento, movimento.

[1] "(...) as quatro escalas que presidiram a própria concepção da cidade: a simbólica e coletiva, monumental; a doméstica, ou residencial; a de convívio, ou gregária, e a de lazer, ou bucólica...". Lucio Costa em *Diretrizes para a preservação da integridade do Plano Piloto*, 1990, publicado no livro *Brasília – Antologia Crítica* (Cosac Naify, 2012), p. 292.

[2] "Normalmente, pensa-se em utopia como algo fora da realidade, ilusão, evasão, fantasia, delírio, projetos vazios. Esta forma de utopia funcionaria no clássico vetor presente – futuro. Seu horizonte seria sempre de buscar tornar-se real. Se ficamos restritos a esta perspectiva, tais formas utópicas perdem sua força. Como propõe Roger Dadoun, podemos inverter o sentido do vetor e pensar na utopia como um movimento que vai do futuro ao passado, numa correnteza contra a realidade. A utopia adquire aqui sua virtude de crítica social". Edson André de Souza em *Por uma Cultura da Utopia*, 2011, publicado na *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 12.

[3] "(...) Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa aos nossos pés (...) Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las (...) Essa tempestade é o que chamamos progresso". Walter Benjamin em *Sobre o Conceito da História*, 1940, publicado no livro *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política* (Brasiliense, 1987), p. 224.

[4] "Vista do avião, a área de Brasília, situada como por acaso, entre as infinitas ondulações horizontais do planalto (...), faz pensar na exposição de uma grande quantidade de bistecas sangrentas no balcão do açougueiro. Quadrados mais ou menos vermelhos, segundo a época mais ou menos recente de terraplanagens, revelam as áreas edificáveis que foram arrancadas à mata tropical". Alberto Moravia em *Brasília Barroca*, 1960, publicado no livro *Brasília – Antologia Crítica* (Cosac Naify, 2012), p. 90.

[5] Em textos como *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, *Pequena história da fotografia*, *O autor como produtor*, *Sobre o Conceito da História* e, sem dúvida, seu livro *Passagens*.

[6] "(...) um campo raso contendo basicamente areia, cascalho e pedras e capta apenas a essência da natureza, e não sua aparência real. A areia do chão é varrida, representando o fluir das ondas, e as pedras dispostas de forma que remetam a montanhas. Esse tipo de jardim normalmente possui uma extensão pequena e não é construído para passeio, mas sim para ser admirado a partir de um lugar específico. [O jardim zen] (...) não simboliza. Não tem o valor de representar qualquer beleza natural que pode ser encontrada no mundo, real ou mítico... [é] uma composição abstrata da 'natureza' de objetos no espaço, uma composição cuja função é a de incitar a meditação".

[7] "Não há nada em que se acreditar agora... Há esse vácuo... O que as pessoas mais desejaram, que é a sociedade de consumo, aconteceu. E como em todos os sonhos que se realizam, há uma aflitiva sensação de vazio. Assim elas esperam por qualquer coisa,

acreditam em qualquer extremo. Qualquer absurdo extremista é melhor que nada... Bem, penso que estamos na pista de toda espécie de loucura. Penso que não há limite para todo tipo de absurdos que vão aparecer, e alguns muito perigosos. Eu poderia sintetizar o futuro numa palavra, e a palavra é entediante. O futuro será entediante". J. G. Ballard em *Don't Crash: The J. G. Ballard Interview*, 1995.

[8] A este respeito, vale consultar dois textos presentes no catálogo da exposição *As construções de Brasília* (Instituto Moreira Salles, 2010), que se debruçam sobre a obra de fotógrafos que registraram o nascimento da cidade: *A construção da sombra*, de Lorenzo Mammi (em torno do trabalho de Marcel Gautherot), e *A Brasília de Thomaz Farkas*, de Sergio Burgi. Em ambos, há ênfase no alto contraste, nos pretos dramáticos das sombras na nova capital, como recurso poético de ambos.

[9] Pode-se pensar em vários artistas contemporâneos que têm se debruçado sobre a catalogação de "monumentos incidentais", como Marcos Chaves, Cao Guimarães e Julia Milward (jovem artista que me chamou a atenção para esta mudança de estatuto).

Texto publicado originalmente no catálogo da exposição *Monumento*, realizada na Marquise da Funarte, Brasília/DF, 2017.