

**Escavar o passado, desenterrar o futuro: táticas
reversionistas na arte brasileira atual/ Digging the Past, Digging
Out the Future: Revisionist Tactics in Current Brazilian Art**

María Angélica Melendi¹

RESUMO

A inversão da frase de Frederico Morais, "Escavar o futuro", permite identificar não só o futuro que não ocorreu como também os vazios que o esquecimento, a violência e o silêncio criaram, e que acabam por soterrar as possibilidades do futuro.

Palavras-chave: arte; política; repressão; memória; esquecimento

ABSTRACT

The reversal of Frederico Morais's phrase "Digging the future" allows us to identify not only the future that did not occur but also the voids that forgetfulness, violence and silence have created, and which end up undermining the possibilities of the future.

Keywords: art; politics; repression; memory; forgetfulness

*Escavar o futuro*², a frase de Frederico Morais que, invertida no seu objeto, guiará este texto, é parte da legenda de uma fotografia feita pelo crítico de arte em 1970. Nela, o horizonte confinava com o borde superior da imagem, tão alto que quase não permitia ver os cumes das montanhas que ainda existiam na época. No primeiro plano, uma grande canaleta se abria seguindo a perspectiva da rua e, dentro dela, uma tubulação recém colocada. Alguns pedestres se aproximavam pelo que restava do passeio escavado. Sob a foto, a frase: 1. ARQUEOLOGIA DO URBANO - escavar o futuro. A foto em forma de pequeno cartaz estava colocada no mesmo lugar no qual tinha sido tomada, só que, na foto da foto, a vala estava tampada e o passeio aparentemente concluído. O cartaz era parte de uma obra que levava o nome

¹ Professora doutora da Escola de Belas Artes (UFMG) e do IEAT.

² MORAIS, Frederico. *Arqueologia do urbano: Escavar o Futuro. Quinze Lições sobre Arte e História da Arte – Homenagem e Equações. Fotos, letreiros e paisagem urbana, Do Corpo à Terra*. Exposição em Belo Horizonte, abril de 1970.

de *Quinze lições sobre Arte e História da Arte – Apropriações: Homenagens e Equações*, realizada como intervenção crítica por Moraes, organizador da exposição *Do corpo à terra*, Belo Horizonte, 1970. Mais de meio século depois, o paradoxo de Moraes já não surte efeito: nos últimos anos vivemos perplexos uma temporalidade singular na qual o futuro imaginado está a ruir, minuto a minuto.

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma emboscada. Atuando, imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inesperada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou em instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode se transformar em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador se vê obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, inusitadas, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só ante o medo, quando todos os sentidos estão alertas, há iniciativa, ou seja, criação (MORAIS, 1975: 24-34)

Em 1970, o futuro existia, vivia a nosso lado, digamos, no outro quarteirão. O futuro tinha uma consistência límpida, quase cristalina. Parecia fácil se apoderar dele. Só bastaria esticar a mão como para alcançar uma das ramas altas da árvore. Chamava-se futuro, mas o chamávamos também liberação, amanhecer, vitória. É difícil hoje falar do futuro como falávamos então, quando tínhamos a certeza de que estava tão próximo. Em 1970, me lembro, era possível escavar o futuro, questioná-lo, interpelá-lo, aprová-lo ou o por sob suspeita. Moraes acreditava viver num momento no qual não existiam posições determinadas como anteriormente, quando críticos, artistas e espectadores tinham papéis bem definidos. Na “guerrilha artística” todos eram guerrilheiros e tomavam a iniciativa. Dessa maneira o artista, o público e o crítico mudariam continuamente de posição e o próprio artista poderia ser vítima de uma emboscada armada pelo espectador ou pelo crítico.

O texto “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”, de Frederico Moraes — publicado pela primeira vez em fevereiro de 1970 na revista *Vozes* —, constitui, de certa maneira, o último suspiro do projeto de uma vanguarda nacional brasileira. O conceito de corpo era coletivo e estava ligado à resistência política, às passeatas, ao embate físico com a repressão, às fugas, ao exílio, à guerrilha e, também, à tortura e à morte. O corpo, palco da vida social, era o mesmo da vivência e da experimentação artística compartilhada. A vanguarda, além dos seus pressupostos históricos, além de uma experiência sociológica, era agora antropológica, pois estabelecia, nos seus ritos de experimentação artística, fricções evidentes entre os múltiplos corpos: políticos, sociais e culturais.

A equivalência entre ações guerrilheiras e ações artísticas que o autor preconiza foi também apoiada por muitos artistas sul-americanos que, nas décadas de 1960/1970, identificaram a violência própria das vanguardas históricas com a violência política. Para eles, a violência política se manifestava como execução ou ação. A lógica da guerrilha provocou uma mudança em relação às formas de tratar a violência nas ações artísticas que se vinculavam à política. As práticas utilizadas pelos ativistas— distribuição de panfletos, grafites, atos-relâmpago, sabotagem, ações clandestinas —, foram recriadas como práticas de intervenção urbana acompanhadas por discursos de liberação.

Em 1975, o então presidente da república General Ernesto Geisel anunciou o começo de uma abertura política lenta, gradual e segura. Em outubro desse ano, o jornalista Vladimir Herzog, diretor do departamento de telejornalismo da TV Cultura de São Paulo, que havia ido espontaneamente prestar declarações na sede do DOI-CODI, apareceu enforcado numa cela. Os suicídios forjados eram já uma rotina na grande onda de repressão levada a cabo pelo Centro de Informações do Exército contra o PCB.

O assassinato de Herzog desatou mobilizações multitudinárias que culminaram num culto ecumênico realizado na Catedral da Sé, em São Paulo,

ministrado pelos rabinos Henry Sobel e Marcelo Rittner, os bispos d. Paulo Evaristo Arns e d. Helder Câmara e o pastor presbiteriano Jaime Wriugh.

Foi o começo do fim, como disse d. Helder. Nesse mesmo ano, surgiu o Movimento Feminino pela Anistia, liderado por Therezinha Zerbini e em 1978 foi criado, no Rio de Janeiro, o Comitê Brasileiro pela Anistia, que congregava a várias entidades da sociedade civil. A luta pela anistia aos presos e perseguidos políticos foi protagonizada por estudantes, jornalistas e políticos de oposição, que se agrupavam em comitês que reuniam filhos, mães, esposas e amigos para defender uma anistia ampla, geral e irrestrita. O AI-5 seria revogado em 31 de dezembro de 1978, durante o governo do General Ernesto Geisel que, a seguir promulgou uma série de medidas que o Executivo podia tomar sem consultar os outros poderes.

Atendendo às demandas da ampla mobilização social, em 28 de agosto de 1979, foi promulgada, pelo presidente João Batista Figueiredo, a lei nº 6.683, conhecida como “lei da anistia”. Era uma lei de “anistia limitada, restrita e recíproca. Uma medida de conciliação pragmática”, assim qualificam Schwarcz e Starling a lei nº 6.683 (2015:479); uma lei que permitia o regresso dos exilados, liberava presos políticos e deixava que muitos opositores saíssem da clandestinidade. Porém, por uma cláusula que estendia a anistia a todos os que tivessem cometido crimes políticos, assegurou e assegura até hoje a impunidade dos militares.

A medida de conciliação pragmática conduziu a um período de transição longo e eufórico, durante o qual os corpos liberados embriagaram-se de sua própria liberdade. Não sabiam, porém, que essa embriaguez iria conduzi-los, fatalmente, primeiro ao olvido e depois à amnésia. Os 21 anos de repressão e censura haviam conseguido que a cultura brasileira desenvolvesse com perfeição as estratégias da ironia: “labirintos, trocadilhos e emblemas” (BORGES, 2011). O teatro, a música popular, sobretudo, e a imprensa desenvolveram uma linguagem metafórica com a que tinham conseguido, algumas vezes, burlar o censor.

A lei que todos celebrávamos estava, já, urdindo delicadas teias de aranha, que se enredavam nos corações e nas mentes dos que festejavam a recém chegada democracia. Porque, como afirma Jeanne Gagnebin, “a anistia não pode trazer nem reconciliação, forçada ou não, nem perdão, nem sequer esquecimento” (GAGNEBIN, 2010:183). A autora intui uma correspondência secreta entre os vazios da memória contemporâneos, os espaços do não dito no passado e os lugares sem lei do presente: as periferias, as favelas, as prisões. O silêncio sobre os assassinatos da ditadura implementou e intensificou múltiplas rasuras históricas, não só do passado imediato – o do regime que o instituiu –mas também apagou as memórias dos conflitos aniquilados durante os primeiros anos da república, das ditaduras passadas, dos levantamentos reprimidos e, sobretudo, do genocídio generalizado dos povos nativos e da infâmia interminável da escravatura. Assim, os relatos da história oficial eliminaram a violência da origem, amenizaram a da colonização e exaltaram o “homem cordial”, mal entendido epíteto criado nas primeiras décadas do século XX, pelo poeta Ribeiro Couto, e definido conceptualmente por Sergio Buarque de Holanda(1995).

A partir da década de 80, quando a censura prévia havia acabado por decreto, cada brasileiro alimentava dentro de si, um censor que lhe cerrava a boca quando queria falar de política ou manifestar-se contra a ditadura em suas obras. A expressão “arte panfletária”, como modelo a ser evitado, circulava (e ainda circula) nas escolas de arte, nas galerias, nas resenhas críticas. Até hoje, Cildo Meireles, um dos mais importantes artistas brasileiros de sua geração recusa com veemência o teor político de sua obra e atribui esse carácter à interpretação dada pelo leitor. Sua obra nunca nasceria política, apenas se tornaria política nas mentes de quem as observava (Frederico Morais, amigo íntimo e interlocutor privilegiado discorda veementemente dessa afirmação)³.

³ <http://oglobo.globo.com/cultura/cildo-meireles-reve-seus-50-anos-de-arte-politica-poetica-11680129#ixzz41VUVXHcC>

Porém, lentamente, nos anos 1990, começaram a aparecer algumas obras que questionavam situações pontuais do contexto social ou político brasileiro, e que no momento de sua exposição foram lidas em outras chaves. *Atentado ao Poder*, 1992, de Rosângela Rennó, poderia ser o marco inicial deste processo. Exibido na exposição de arte paralela à *Earth Summit* - organizada pela ONU - celebrada no Rio de Janeiro do 3 ao 14 de junho daquele ano, recolhe, dos jornais populares, fotos de cadáveres de pessoas assassinadas brutalmente durante a conferência. Apoiados contra a parede, no chão, com uma luz verde por trás, as fotografias dos corpos massacrados, um por cada dia do evento contrastam com as palavras *The Earth Summit*, que em elegantes letras romanas aparecem na parte superior do painel.

Imemorial, 1994, também de Rennó, mostra fotos dos trabalhadores mortos durante a construção de Brasília. No catálogo da exposição, a artista relata o massacre que aconteceu num dos refeitórios da empresa construtora (cf. RENNÓ, 1994). A narrativa, exterior à obra, denuncia um episódio que foi esquecido pela história oficial (CARVALHO, 1997).

Já avançado o século XXI, artistas mais jovens, começaram a realizar trabalhos que abordavam o campo político e social, em general investigando fatos de um passado más o menos distante.

As manifestações que congregaram centos de milhares de habitantes, em de 2013, foram também um agente detonador de uma participação mais visível da população em geral. Ao final, pouco se sabe, em concreto, o que levou às ruas o povo brasileiro, sempre tão moderado nas suas manifestações políticas. Podem aventar-se algumas questões objetivas, entre as quais a politização crescente dos estudantes secundários e universitários, depois do longo período de silêncio durante a ditadura e a pós-ditadura, não é a menor. Também é possível constatar um desejo de heroísmo permeado de certo nihilismo neo-anarquista, que levou aos jovens estudantes a se confrontar com a polícia remanescente dos comandos ditatoriais e que hoje está acostumada a lidar com a violência de narcotraficantes e bandidos comuns.

Estupefatos, constatamos que sim, que a revolução seria televisada, e

que o seria pelas câmaras que cada um de nós levava. Estupefatos também observamos a reaparição anacrônica e trágica de miguelitos⁴, bombas molotov, garrafas de vinagre, gás lacrimogênio, bastões e balas de borracha que acreditávamos ter sepultado nas vitrines dos museus da memória. De novo falávamos da violência policial e proliferavam *habeas corpus*, repórteres feridos e pessoas presas para averiguações. Alguém caía de um viaduto e morria *na contramão, atrapalhando o trânsito* (e os planos da festa populista programada pelo governo e a Fifa). Meses depois, enquanto a cidade vivia a euforia da Copa um viaduto caiu encima dos carros que passavam, mais tarde foi a ciclovia recém construída, no ano seguinte se quebrou uma represa que derramou uma avalanche de resíduos minerais que ceifaram vidas, destruíram cidades inteiras, contaminaram rios e chegaram ao mar.

Em 2014, Lais Myrrha realizou o *Projeto Gameleira 1971*, onde apresenta a maquete da única foto existente de um dos maiores desastres da construção civil no Brasil, a tragédia da Gameleira, acontecida em Belo Horizonte, MG. Não só o acidente – a queda de uma laje que matou 171 trabalhadores–, mas também qualquer rastro do projeto foi apagado da história oficial. A obra foi desvinculada do seu criador, o arquiteto Oscar Niemeyer, o que restou do pavilhão foi removido e os registros sobre o projeto escamoteados de tal maneira que não foi possível encontrar os planos originais.

Na instalação *Inferno verde*, 2012-2015, Ricardo Burgarelli e Luisa Horta, expõem o sucedido na Colônia Penal de Clevelândia do Norte, campo de trabalho instalado na região de Oiapoque, AP, onde presos políticos foram confinados durante o regime de exceção do presidente Arthur Bernardes (1922-1926). Os sobreviventes do campo de concentração, conhecido como "inferno verde", deram testemunho de ter sido submetidos à tortura e trabalhos forçados. Os presos políticos, militantes do movimento anarco-sindicalista das

⁴ Objeto perfurante em forma de cruz retorcida, feito com dois pregos grandes entrançados, usado geralmente para furar pneus de veículos.

primeiras décadas do século XX, compartilhavam o campo com presos comuns.

Estes e outros artistas – José Rufino, Ícaro Lira, Paulo Nazareth, Hortênsia Abreu – estão empenhados em revisar os pontos obscuros da história do país, aquilo que lhes foi ocultado ou negado, para traçar uma genealogia da violência contemporânea. Parece evidente que os trabalhos destes artistas dialogam com os da geração dos anos 90, sobretudo pelo uso de práticas textuais e documentais, porém, se reconhecem como herdeiros da geração das décadas de 1960 e 1970. Muitas vezes o arquivo é seu ponto de partida, apesar de que as obras excedem a categoria de trabalhos arquivistas (FOSTER, 2006;146), pois, postas a salvo por um gesto de contra-memória, propõem novas categorias de identidade a pesar de serem evidentes as dificuldades e os paradoxos que estão em jogo. Querem recuperar as visões fracassadas da arte, da literatura, da filosofia e da vida cotidiana em cenários alternativos e pretendem expor o reprimido, o esquecido, o escamoteado, o oculto; o que permaneceu soterrado pelos regimes de exceção do século XX e, agora, sucumbe sob a avalanche conservadora.

Quando Paulo Nazareth – em *Direito ao funeral*, 2014 – organiza um enterro fictício para as ossadas sem nome e para as múmias identificadas apenas como Índia Carajá e Caboclo, que encontra no Museu do Crime da Cidade de Salvador, Bahia [antes Museu do Instituto de Medicina Legal – IML / Museu Estácio de Lima], ou quando refaz, ao contrário, os passos dos cativos ao redor da árvore do esquecimento, em Ouidah, Benim, revive — revivemos —, sofrimentos de uma história não narrada que até hoje nos sufoca. Como se o tempo nunca terminasse de se repetir, a lista de nomes dos mortos esquecidos que Myrrha enumera no seu trabalho sobre a queda da laje da Gameleira, nos distantes anos 70, ressoa nos nomes, também apagados dos que morreram sob os escombros do viaduto que caiu durante a Copa de 2014, na mesma cidade de Belo Horizonte, e cujas ruínas, cujas memórias, como as do desastre de 1970, foram eliminadas da paisagem urbana, como se nunca nada tivesse existido ou acontecido nesse lugar.

Não há nestas obras exaltação da violência, nem vitimização dos vencidos. Irrepresentáveis, o horror, os massacres e o genocídio permanecem expostos pela falta, pela ausência: nas palavras que nos cansamos de ler, nas imagens dos jornais, nos nomes dos mortos, nas ruínas ocultadas, na repetição de rituais que já não compreendemos. Porque o que está inscrito — nos museus, nas paredes, na rua, nos papéis que se queimam ou se molham —, poderá ser apagado, mas o que nunca se escreveu flutua para sempre sobre nos, contaminando e corroendo os tempos por vir.

Por isso, a frase de Frederico, que tomei a licença de inverter é fundamental: acredito que somente escavando o passado, examinando cuidadosamente a tradição de violência que nos deu origem e que continua nos ameaçando, será possível, de novo, desenterrar o futuro, que agora está soterrado sob uma densa e interminável avalanche de escombros e de silêncios.

REFERÊNCIAS:

- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*, ed. Baltasar Gracián
- CARVALHO, Vladimir. *Conterrâneos Velhos de Guerra*, Fundação Cultural do DF, 1997.
- FOSTER, Hal. „An Arquivial Impulse”, In: Merewhether, Charles. *The Archive. Documents in Contemporary Art*. Cambridge: The MIT Press, 2006. p. 146.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O preço de uma reconciliação forçada”. In: Telles, E e Safatle, V. *O que resta da ditadura*. Sao Paulo: Boitempo, 2010. p.183
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras: 1995.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas, a crise da hora atual*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1975. p. 24-34. Publicado originalmente com o título *Contra a arte afluyente* pela revista *Voices*, Janeiro/Fevereiro, 1970.
- MORAIS, Frederico. *Arqueologia do urbano: Escavar o Futuro. Quinze Lições sobre Arte e História da Arte – Homenagem e Equações. Fotos, letreiros e paisagem urbana, Do Corpo à Terra. Belo Horizonte, abril de 1970.*
- RENNÓ, Rosângela. In: HUG, Afonso et alii. *Catálogo: Revendo Brasília*, Galeria Athos Bulcão (Brasília), 1994

SCHWARCZ & STARLING, *Brasil uma biografia*, São Paulo: Cia das Letras, 2015.

<http://oglobo.globo.com/cultura/cildo-meireles-reve-seus-50-anos-de-arte-politica-poetica-11680129#ixzz41VUVXHcC>