Universidade de São Paulo | USP
Programa de Pós Graduação Interunidades
em Estética e História da Arte | PGEHA-USP

Marina Freire da Cunha Vianna

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Freire

UTOPIAS em REARRANJO

Grupo de Brasília

Arte,
Experimentações,
Efabulações,
Memórias e
Outros Pulsares

SÃO PAULO, 2020

Universidade de São Paulo | USP
Programa de Pós Graduação Interunidades
em Estética e História da Arte | PGEHA-USP

Marina Freire da Cunha Vianna

UTOPIAS em REARRANJO

Grupo de Brasília

Arte,
Experimentações,
Efabulações,
Memórias e
Outros Pulsares

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades
em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo
para obtenção do Título de Doutora em Estética e História da Arte
Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte
Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire

versão corrigida
SÃO PAULO, 2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Vianna, Marina Freire da Cunha.

Utopias em rearranjo : Grupo de Brasília : arte, experimentações, efabulações, memórias e outros pulsares / Marina Freire da Cunha Vianna ; orientadora Maria Cristina Machado Freire. -- São Paulo, 2020.

240 f. : il.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2020.

1. História da Arte – Brasil. 2. Crítica de Arte – Brasil. 3. Artes – Brasília (DF) – Anos 1960. 4. Artes – Rio de Janeiro – Anos 1970. 5. Utopia. 6. Imaginário. 7. Grupo de Brasília. I. Freire, Cristina. II. Título.

CDD 709.81

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Ciência e Concordância da orientadora

Nome do(a) aluno(a): Marina Freire da Cunha Vianna

Data da defesa: 25/ 02/ 2021

Nome do Prof(a). orientador(a): Maria Cristina Machado Freire

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, / /

Assinatura do(a) orientador(a)

UTOPIAS em REARRANJO

Grupo de Brasília

Arte,
Experimentações,
Efabulações,
Memórias e
Outros Pulsares

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Doutora em Estética e História da Arte
Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte
Marina Freire da Cunha Vianna
Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire

Aprovada em: 25/02/2021

Banca examinadora:

Prof. Dr.:	Luiz Rufino Rodrigues Junior	Instituição: PPGECC/ UERJ
Julgamento:		Assinatura:
Prof(a). Dr(a).:	Cibele Saliba Rizek	Instituição: PPGAU/ IAU-USP
Julgamento:		Assinatura:
Prof(a). Dr(a).:	Esther Império Hamburger	Instituição: PPGMPA/ ECA-USP
Julgamento:		Assinatura:
Prof. Dr.:	Robson Xavier da Costa	Instituição: PPGAV/ UFPB
Julgamento:		Assinatura:
Prof. Dr.:	Ricardo Nascimento Fabrinni	Instituição: PGEHA / USP
Julgamento:		Assinatura:

AGRADECIMENTOS

A dedicação a um campo de estudo e a decorrente tecitura de escrita são sempre resultantes das poéticas de encontros. Encontros de ideias, conceitos, estratégias interpretativas, acasos significantes, breves magias, parcerias criativas e parcerias estruturantes para tocar o barco e dar continuidade ao processo. São sempre encontros disruptivos e transformadores.

Para além da reconhecida prática solitária dos estudos de pós-graduação, aprendi com os que vieram antes de mim a celebrar a arte dos encontros.

Celebro portanto, sobretudo, o encontro com a profa. Cristina Freire, pela orientação, confiança, conversas e pelo desdobramento de nosso encontro de mestrado; com as profas Cibele Rizek e Esther Hamburger pela contribuição profunda com o trabalho e com meu percurso acadêmico; com os colegas do GEACC, parceiros e parceiras de pesquisas sobre a vida.

Agradeço a todos que puderam sensivelmente compartilhar suas memórias, fazendo encontrar tempos passados e presentes e decifrar as pistas de futuro: Luiz Alphonsus, Cildo Meireles, Rafael Ventura Fontes, Maria Luiza Ventura, Teresinha Vilela, Daviran Magalhães, Jussara Generoso e Everaldo Pinto Junior.

Celebro com alegria o bom encontro com as colegas pesquisadoras de Münster, profa. Ursula Frohne, Maria Engelskirchen, Corinna Kühn e Ronjia Primke.

As ideias tecidas e rendadas dias a fio com Luiza Mader, Carlos Ruiz Kuiai, Manu Atania, Aline Coelho, Jean Tible, Malu Alves, Patrícia Gertel, Talita Trizoli, Nilce Aravecchia, Vanessa Rosa, Lígia Nobre, Lucas Andrade, Camila Cardoso, Luise Malmaceda, Marina Gurgel, Janice Kirner, Fernanda Porto, Marin Matos, Gabriel Girnos, Cris Kimmi, Marta Penner, Fabrícia Jordão e Laurita Dias que ampliaram o céu dessa pesquisa.

À Luiza, Lígia, Luise, Vanessa, Jane, Malu, Ann, Rachel e Carlos agradeço por serem meus olhos na errância da escrita.

Saúdo os artistas e educadores que orbitam este trabalho por iluminarem minhas noites.

Os hábeis funcionários dos acervos consultados entre São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Münster.

A atenção acolhedora de Neusa Brandão e Paulo Marquezine da Secretaria do PGEHA-USP e Sara Vieira do MAC-USP.

Às cidades, Colinas e Cabanas, agradeço por acolherem e ensinarem a voar.

Aos Lajeiros e ao Sertão, pela força da pisada e do chão.

Agradeço por ter aprendido que há encontros que não exigem o mesmo espaço, nem o mesmo tempo, quando sabemos que temos pra onde voltar. Aos meus queridos velhos, Lucia e Lau, Babá Ararê, Joaquim e Paulo, Cambinda e Ganga.

Saravá.

Dou salve aos desencontros também, afinal, são eles que têm a prerrogativa do refazimento.

João Pessoa, outubro de 2020

VIANNA, Marina F. C. São Paulo, 2020. 240 f. Doutorado (Tese em Estética e História da Arte) – Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo

UTOPIAS EM REARRANJO

Grupo de Brasília. Arte, experimentações, efabulações, memórias e outros pulsares.

RESUMO

Este trabalho propõe-se a repensar os anos iniciais de Brasília, para além do espectro da utopia de sua dimensão projetiva, urbanística e arquitetônica e do voluntarismo estatal. Para tanto, elencamos especialmente a perspectiva da experiência urbana, das práticas artísticas e dos projetos inventivos de educação, latentes em um breve período de tempo, através da experiência de um grupo específico de artistas. Em um primeiro momento, os rastros de memórias, conceitos e obras do Grupo de Brasília, como foram reconhecidos no Rio de Janeiro os artistas Luiz Alphonsus (1948), Alfredo Fontes (1944-1991), Cildo Meireles (1948) e Guilherme Vaz (1948-2018), nos permitiram mapear certos instantâneos de experiências efervescentes, articulando dois momentos e espaços de nossa história recente, a Brasília dos anos 1960 e o Rio de Janeiro dos anos 1970.

Ao longo desse percurso, encontramos imagens poéticas de outros universos simbólicos, tais como o sertão, o subúrbio e a floresta, convidando-nos a um rearranjo de peças. Entendemos que os quatro artistas, por diferentes modos e intensidades, nos dão indícios de outros testemunhos, de diferentes olhares para o urbano, para a arte e para o Brasil, e ainda, de diferentes formas de utopia, especialmente a partir de poéticas de partilhas e alteridades. Narrar nossas experiências utópicas, a partir de uma perspectiva contemporânea, nos fez colocá-las em rearranjo, nos valendo de versões obliteradas, coexistências, narrativas múltiplas, ancestralidades, relações transversais e situações descentralizadas. Todas elas, instâncias enunciativas de que tais experiências estão em pulsação frequente, reconfigurando imaginários e, a todo momento, prestes a irromper-se.

Palavras-chave: Brasília anos 1960; Rio de Janeiro anos 1970; utopias em rearranjo; arte, imaginários em disputa.

VIANNA, Marina F. C. São Paulo, 2020. 240 f. Thesis (PhD in Esthetics and Art History) – Interunits Postgraduation program in Esthetics and Art History, Universidade de São Paulo

UTOPIAS IN REARRANGEMENT

Brasilia Group: Art, experimentation, fabulations, memories and other pulses.

ABSTRACT

This study proposes to rethink Brasilia's early years, beyond the spectrum of the utopia of its urbanistic and architectural dimensions and state voluntarism. Therefore, we especially list the perspective of urban experiences, artistic practices and inventive educational projects, which are latent in a brief period of time, considering the experiences of a specific group of artists. At first, traces of memories, concepts and works of the Brasilia Group - as the artists Luiz Alphonsus (1948), Alfredo Fontes (1944-1991), Cildo Meireles (1948) and Guilherme Vaz (1948-2018) were known in Rio de Janeiro - allow us to map certain snapshots of effervescent experiences, linking two moments and spaces in our recent history: Brasília in the 1960s and Rio Janeiro in the 1970s.

Throughout this journey, we encounter poetic images from other symbolic universes, such as the hinterland, suburbia and forest, inviting us to rearrange the pieces. We understand that the four artists, by different approaches and intensities, provide us with evidence of other testimonies, different visions of the urban, of art and of Brazil, and even, distinct kinds of utopia, especially arising from the poetics of shared experiences and alterities. Narrating our utopian experiences from a contemporary perspective obliges us to arrange them differently, using obliterated versions, coexistences, multiple narratives, ancestries, transversal relations and decentralized situations. All of them enunciate instances that such experiences are in frequent pulsation, reconfiguring the imaginary and ready to burst forth at any moment.

Keywords: Brasilia in the 1960s; Rio de Janeiro in the 1970s; rearrangement utopias; art, imaginary in dispute.

UTOPIAS EM REARRANJO

Grupo de Brasília. Arte, experimentações, efabulações, memórias e outros pulsares.

SUMÁRIO

1. ARRANJOS INICIAIS

Caminhos de pesquisa: *Aproximação, Afastamento, Deslocamento*

Outros arranjos utópicos: o Grupo de Brasília

Brasília original – experiência, criação, coexistências e heterotopias.

O sal da terra. O vento do Planalto Central na Velha Capital.

Certa cartografia do Grupo – o estado da arte

Metonímias de Brasil – Brasília, 1958/68; Rio de Janeiro, 1968/78

2. É TEMPO DE REPENSAR BRASÍLIA?

A construção de Brasília e percursos de sua recepção crítica

Repensar Brasília? Táticas de descolonizar olhares e narrativas

Outras formas de projeção. O que dizem as imagens contemporâneas?

“O projeto da Brasília original ainda será relido em algum momento”

Educação para Invenção: A UnB e O CIEM

Ambientes propícios: O Cinema e A Música

A perspectiva de Brasília: a vista do Salão.

O sonho acabou? *Foi pesado o sono pra quem não sonhou*

Um rio subterrâneo ou *O capítulo não escrito*

3. A OBRA COMO DISPARADOR DE MEMÓRIAS

Sem título, 1973, Luiz Alphonsus no acervo do MAC USP

Convocando memórias: *O céu de Brasília tomou conta da cabeça; a lama vermelha, dos pés*

O Ermo – paradigma do sertão

O Céu – paradigma cósmico

A Terra – paradigma atávico

4. DESLOCAMENTOS NÃO-MAPEADOS

Outros sertões. *O sertão está em toda parte*

Um subúrbio cromado!

Alfredo José Rodrigues Fontes - *tudo é arte, arte é tudo*

A invenção do subúrbio. O bairro de Riachuelo

Os anos 1970. A vocação pública e política da arte de Alfredo Fontes

Os anos 1980 e 1990. Agenciamento do Comum e a rede de Pertença

A Oeste. *Um modo de ver, uma forma de formar.*

Constelações e Geografias em mutação

Em Busca do Oeste

Um Brasil esférico e circular

As vozes do Grande Oeste

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conceitualismo Caboclo no Despacho das Artes

“Jogando garrafas ao mar”

A
Alfredo Fontes
e seu
subúrbio cromado

CAPÍTULO 1 - À GUISA DE INTRODUÇÃO

Caminhos de pesquisa: Aproximação, Afastamento, Deslocamento

Ao longo do desenvolvimento da dissertação de mestrado¹ defendida em 2011, dediquei-me à relação entre arquitetura, arte, cidade e utopia nos anos 1950/60 por meio do exercício de cotejamento entre dois pensamentos de cidade suscitados neste intervalo de tempo: a nova capital do Brasil, Brasília, projetada por Lucio Costa, e a cidade ficcional Nova Babilônia, idealizada pelo artista situacionista holandês Constant Nieuwenhuys. Ambas as cidades, concebidas no mesmo arco temporal, teciam relações com os ideais da arquitetura moderna: se a primeira *grosso modo* pode ser considerada alinhada a esses ideais, a segunda, por sua vez, se apresenta como um manifesto de recusa a este modelo de cidade.

Durante a experiência de docência como professora temporária no Departamento de Artes e de Cinema, ao longo dos anos 2012 a 2014 na Universidade Federal Fluminense - UFF, entrei em contato com o estudo e a análise das correntes da cinematografia contemporânea brasileira, tais como os filmes dos cineastas Adirley Queirós (1970), Afonso Uchoa (1984) e André Novais (1984), que, a partir da hibridização entre a ficção e o documentário, são atravessados pelas narrativas periféricas. Tal experiência me impulsionou a retomar o tema Brasília buscando outras perspectivas para formular a pesquisa de doutoramento. Este trabalho, portanto, apresenta-se como um desdobramento e aprofundamento da dissertação de mestrado, tendo como interesse principal a ampliação do debate acerca da “experiência Brasília” e da noção de modernidade a ela subjacente, a partir de outros paradigmas e outras versões das histórias oficiais e narrativas consolidadas.

O projeto e objeto de pesquisa foram ganhando várias delineações ao longo de seu processo inicial. Assim como na pesquisa de mestrado, minha intenção primeira era refletir sobre a cidade e o pensamento urbano partindo da materialidade artística e, nesse momento, o enfoque se daria por meio de uma perspectiva cinematográfica. Dessa forma, o objeto de pesquisa foi preliminarmente elaborado tendo em vista a reflexão sobre os anos 1970 por meio dos Filmes de Artistas realizados em Super-8 e com temática urbana. Esses filmes, altamente experimentais e provocativos, refletiam uma operação que se dava na prática em confronto direto com a realidade, frente ao regime ditatorial, retratando com

¹ VIANNA, M.F.C. Cidades em contraste. Brasília e Nova Babilônia nos anos 1950/60. Dissertação de mestrado. São Paulo: PGEHA/USP, 2011. A dissertação teve orientação da profa. Cristina Freire, auxílio FAPESP e foi premiada pela ANPARQ em 2012.

frequência, os espaços abertos, a partir de agenciamentos triviais e cotidianos, garantindo especialmente uma ênfase ao corpo, em um contexto de subversão.

Em grande medida, esses filmes e a relação de radicalidade entre cidade/corpo contrastavam com o imaginário de cidade imbuído na utopia projetiva da Nova Capital, nos ideais de um novo país, concebida na década anterior e sobre a qual minha dissertação de mestrado se deteve. Avessos à ideia de projeto e de *design*, tais filmes se lançaram a privilegiar a experiência direta, o flerte com o precário e a abertura ao acaso. Portanto, a cidade entrevista pelos Filmes de Artistas poderia ser considerada o tecido resistente ao controle forçado da ditadura, ao mesmo tempo em que rejeitava a utopia vigente da década anterior. Assim, em resposta às minhas reflexões acerca da cidade de Brasília, que ainda se faziam premente, o projeto foi redesenhado, buscando como objeto de pesquisa as diferentes imagens da cidade capital vistas através do cinema, ao longo de cinquenta anos. Tal enfoque pretendia entender a dimensão construtiva e projetiva de imaginários e sua relação com as utopias e suas derrocadas ao longo desse arco temporal, partindo de sua extremidade inicial, por meio dos cinejornais oficiais até a extremidade mais atual, contemplando a filmografia nacional contemporânea, especificamente os filmes de Adirley Queirós². No entanto, ao longo do processo de pesquisa, a materialidade da imagem cinematográfica foi dando passagem a outras experiências artísticas, que incluíam, além das imagens em movimento, outros suportes. Essa caminhada de pesquisa foi atravessada por um contexto político confuso e sombrio ao longo do ano de 2016. Faço parte de uma geração que se formou na graduação (em arquitetura) nos primeiros anos de 2000, encontrando maior número de possibilidades em trabalho e pesquisa, do que as gerações anteriores. Vi também grande número dos meus professores integrar postos oficiais, principalmente em prefeituras, denotando ao momento uma impressão de participação e de maior estreitamento entre a teoria acadêmica e as políticas públicas. Uma década e meia depois, o refluxo dessa perspectiva e o desmanche do imaginário do qual fui integrante ativa faziam do meu interesse de pesquisa – as contradições entre utopias e suas derrocadas – um processo implicado e dolorido por sua ressonância contemporânea. Entre as manifestações nas ruas, os apoios aos secundaristas, as conversas com amigos, as palestras e bate-papos sobre o contexto político, a Clínica Pública de Psicanálise³, e a descoberta dos terreiros e das

² Adirley Queirós (1970) é cineasta residente na cidade-satélite de Brasília, Ceilândia, cuja filmografia conta com *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *A Cidade é uma só?* (2011) e *Era uma vez Brasília* (2017) - em conjunto com o CEICINE (Coletivo de Cinema da Ceilândia).

³ Como parte do espaço cultural Vila Itororó Canteiro Aberto, a proposta da artista Graziela Kunsch e dos psicanalistas Tales Ab'Sáber e Daniel Guimarães consistia em atendimentos individuais e públicos como forma clínica/artística de lidar com as múltiplas violências infringidas ao projeto habitacional Vila Itororó ao longo de

mirongas de Umbanda, era frequente eu me deparar com a constatação de que meu caminho acadêmico estava num certo lugar de desconforto e de desânimo acerca dos meus horizontes futuros, o que me levava a repensar o papel e lugar do/a pesquisador(a) de arte no contexto atual.

Por conta das atividades do GEACC, Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu, meu tema de pesquisa foi novamente atualizado e ganhou um novo fôlego. De um lado, esse novo contorno foi construído pelo bate-papo com os alunos da professora Cristina Freire sobre a exposição *Guilherme Vaz – Uma fração do infinito*⁴, e de outro, pela elaboração coletiva do grupo GEACC para o livro *Terra Brasilis. Arte Brasileira no Acervo Conceitual do MAC USP*⁵, no qual escrevi sobre a obra *Sem título*⁶ (1973) de Luiz Alphonsus. Ambos artistas, Alphonsus e Vaz, residentes de Brasília em seus primeiros anos, me davam notícias sobre aquele contexto utópico, e me ajudavam a reconduzir meu trabalho de pesquisa com novo vigor. A pesquisa então definiu-se na busca pelos lastros utópicos dos anos iniciais da cidade de Brasília por meio de um grupo específico de artistas, mantendo com os filmes brasileiros contemporâneos, especificamente, o filme *Branco sai, preto fica* (2014) de Adirley Queirós – que havia sido um gatilho inicial – uma relação de interlocução conceitual. Importante ressaltar que ambas as ações acadêmicas citadas aqui surgiram do ambiente de inventividade e do esforço coletivo catalisado pelo Grupo de Pesquisa, que se ativa por meio de práticas colaborativas e solidárias, desenhando a produção de conhecimento como exercícios de resistência frente às práticas competitivas, produtivistas ou de cunho mercadológico no âmbito da universidade.

Essa série de modificações, que afinou o instrumental teórico e conceitual de construção da tese, está refletida no próprio percurso dessa pesquisa – para não dizer da pesquisadora – marcado por um jogo de “aproximações” e “afastamentos”, e sobretudo, por “deslocamentos”. No primeiro ano, morando em Niterói, viajava semanalmente para as aulas da pós-graduação e encontros do GEACC – Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu. Nesse tempo cadenciado, me organizando entre o doutorado em Estética e História da Arte na USP e a graduação em Filosofia na UFF, me apropriei da “ponte Rio-São Paulo” e foi da Guanabara que trouxe na bagagem o pensamento cinematográfico, apreendido junto dos meus amigos, alunos e colegas da Federal Fluminense. Em 2017, meados do processo de doutoramento, obtive a bolsa DAAD pelo

sua existência, seja pelo atendimento a seus ex-moradores, seja, de forma expandida, pelo atendimento ao público de modo geral.

⁴ Exposição sob curadoria de Franz Manata, no Sesc Pompéia-SP (2017).

⁵ Organizado por Cristina Freire, o livro foi publicado em 2019.

⁶ Obra comentada ao longo do Capítulo 3.

convênio WWU.USP para uma breve estadia de estudos na Alemanha. O distanciamento de meu território de pesquisa (e de vida) e o exercício de debater sobre meu trabalho em uma língua estrangeira (ou melhor, a partir de um corpo estrangeiro em confronto com outros repertórios e ancestralidade) me permitiram encontrar outras abordagens de enfrentamento, e naquele frio acolhedor da região da Westfália e das antigas/contemporâneas estruturas da Westfälische Wilhelms-Universität Münster, do LWL Museum für Kunst und Kultur e da Kunstakademie Münster, pude encontrar e escrever as chaves analíticas que guiaram o projeto de qualificação. Em 2019, buscando encontrar espaços de potência e vitalidade, mudei-me para João Pessoa na Paraíba, onde alarguei os horizontes e aprofundei sobremaneira os mergulhos de minha experiência Brasil. Identifiquei, com espanto e alegria, as ingenuidades e a limitação de minha formação cultural de Sudeste. Foi aqui, no ponto mais oriental do continente e onde o sol nasce primeiro, que este trabalho engrossou as pernas, dando os frutos possíveis. Os meses finais de feitura da escrita da tese coincidiram com o estado de quarentena e confinamento que colocou o planeta em estado de atenção, ao ser atingido em cheio no seu sistema imunológico deficiente e capitalista. No contexto nacional, vimos os termos “vulnerabilidade” e “grupos de risco” serem tensionados frente ao discurso/conduita presidencial que despreza o conhecimento científico, as pesquisas acadêmicas, a responsabilidade pública e o desempenho do Sistema Único de Saúde, SUS – um dos legados da Constituição de 88 – impondo uma condição de desvantagem ainda mais agravante aos corpos historicamente vulneráveis. Em paralelo a esta escrita, dividi meu cotidiano com os afazeres no Conselho Estadual de Educação da Paraíba, e com as pesquisas em torno dos novos currículos paraibanos para o Ensino Médio. Encontrei educadores (professores formais ou não) em lutas do sertão, de aldeias indígenas, de territórios quilombolas, de povoados ciganos, de regiões camponesas, do cariri e do brejo paraibanos, das serras e do litoral, ao longo de centenas de cidades cujos nomes são poesia.

Ao longo dessa caminhada muitos encontros foram disruptivos e estruturantes. O/as amigo/as pesquisadores; as atividades do GEACC/MAC/USP, a Clínica Pública de Psicanálise e seu cuidado criador; a Umbanda e a Jurema e suas revoluções diárias, o cinema contemporâneo brasileiro, os educadores e os educandos, o mar carioca e paraibano, o Vento e o Sol. Essa pesquisa vibra tudo isso.

Delineando a questão

Outros arranjos utópicos: o Grupo de Brasília

Neste trabalho, busco revisitar certa utopia constituinte da “Brasília original”. Tal expressão foi utilizada pelo artista Guilherme Vaz, em uma entrevista⁷ ao Correio Braziliense em 2009, e aponta para um arcabouço alargado dos primeiros anos da nova capital que ultrapassa sua dimensão projetiva, arquitetônica e urbanística ou o voluntarismo estatal. Passando e pulsando pelas sensibilidades, sociabilidades e atmosfera perceptiva de uma cidade inteiramente nova, ainda em canteiro de obras, para Vaz, esta “Brasília original” está intimamente relacionada com os tempos efervescentes suscitados pelo contato com a cultura do centro do país, com o projeto vanguardista de educação delineado para a Universidade de Brasília por Darcy Ribeiro (1922-1997) e Anísio Teixeira (1900-1971) e pela natureza inaugural da cidade sob a marca de variadas migrações, conformando um contexto propício ao “encontro entre a experimentação com a tradição⁸”. Ao longo deste trabalho, utilizaremos tal expressão - que será melhor aprofundada no Capítulo 2 - para referir-se a essa situação inaugural – e radical.

A partir desse contexto de efervescência cultural, alinhavando tradição e modernidade, acompanhamos a formação e a produção de quatro jovens artistas, que se conheceram ainda garotos na Cidade Nova. Tal contexto foi impactado com a instauração da ditadura militar (1964) e esmorecido pela intensificação do cerceamento das liberdades com a promulgação do AI-5 (1968), levando esses artistas a migrar para o Rio de Janeiro. Neste sentido, o recorte temporal da pesquisa abarca e articula dois momentos e dois espaços de nossa história recente: a Brasília dos anos 1960 e o Rio Janeiro dos anos 1970 – para, a partir deste exercício, encontrar outros pulsares.

⁷ Guilherme Vaz aborda a ideia de “Brasília original” em entrevista ao Correio Braziliense em agosto de 2009, especialmente, nas seguintes passagens: “(...) Eu sou testemunha de que foi a existência da Brasília original como projeto de vanguarda que fez Rogério Duprat acreditar na possibilidade de vida acústica inteligente no país. (...) A Brasília original foi o primeiro ponto que possibilitou o encontro da experimentação com a tradição. (...) Eu sou totalmente seguidor de Oscar Niemeyer quando ele fala que a obra de arte tem que causar espanto, causar espanto pela sua originalidade, pela sua audácia, pela sua liberdade. Essa frase expressa a essência do sentido original de Brasília. (...) Não acho que as ideias de fundação se percam em nenhum projeto humano. Temos ideias vivas que datam de mais de dois mil anos; elas resistem. O projeto original de Brasília será relido em algum momento”. LOPES, Severino, MACIEL, Nahima. Entrevista: compositor Guilherme Vaz afirma que o cuidado com os monumentos em Brasília precisa ser complementado pelas arquiteturas do pensamento. Correio Braziliense, ago de 2009.

⁸ *Idem.*

Luiz Alphonsus (1948), Alfredo Fontes (1944-1991), Cildo Meireles (1948) e Guilherme Vaz (1948-2018) foram reconhecidos na Velha Capital como o Grupo de Brasília⁹ (MORAIS, 1986; VAZ, 1986; ROELS; SANTOS, 1986; COCCHIARALE, 2005; MADEIRA, 2013; RUIZ, 2013, MANATA, 2016), e cada um deles, à sua maneira, elaborou na sua produção, além dos primeiros anos de inventividade da Nova Capital, o enfrentamento ditatorial e o interesse por um olhar reconfigurado para um Brasil silenciado e marginalizado. Desse modo, entendemos que os quatro artistas - suas memórias e obras - nos dão indícios de outros testemunhos, de diferentes olhares para o urbano, para a arte e para o Brasil, assim como de diferentes formas de utopia.

Essa verve experimental e inventiva pode ser vista como um fragmento pulsante na trajetória do Grupo para além dos tempos da Cidade Nova, que eclode em certa ecologia social: Luiz Alphonsus a partir dos anos 1970 dedica-se a um extenso trabalho sobre a cidade do Rio de Janeiro, interessado sobretudo por figuras e sociabilidades marginais, nos morros, terreiros e botequins (como a série em torno do livro de artista *Bares cariocas*, 1975/89; o filme *Rio de Janeiro*, 1975 e a série de instalações *Conceitual Caboclo, Despacho das Artes*, 1975/2019). Guilherme Vaz, músico e artista multimeios, se lança a uma experiência em certa medida antropológica na busca pelas raízes culturais brasileiras, convivendo com sertanistas e indígenas por cerca de vinte anos no centro-oeste e norte do país (momento em que produziu coletivamente trabalhos visuais e sonoros e criou a Fundação Cultural de Ji-Paraná/AP em 1997). Alfredo Fontes estabelece sua produção artística no subúrbio do Rio, ativando um sentido de comunidade, ao mesmo tempo em que apagava a separação entre casa, rua, atelier e galeria (como na sua galeria-residência no bairro de Riachuelo). Cildo Meireles concebe obras que podem ser vistas como cartografias das memórias dos diversos territórios – simbólicos e geográficos (como as obras *Arte Física. Caixas de Brasília/Clareira*, 1969; *Arte Física. Mutações geográficas: fronteira vertical*, 1969/2015; *Arte Física. Marcos Tordesilhas*, 1969; *Cruzeiro do Sul*, 1969-70, *Sal sem carne*, 1975 e sua produção na *Revista Malasartes*¹⁰, 1975/76, entre outras). De certa forma, as trajetórias e experimentações desses artistas costuram-se junto de figuras e lugares marginais a certas narrativas oficiais.

Tanto em Brasília, quanto no Rio de Janeiro, esses artistas estiveram às voltas com atividades vanguardistas, com lastros na inventividade oficial/institucional e também

⁹ A expressão “grupo de Brasília” identificava a turma de artistas que chegava da Nova Capital, sem, no entanto, denotar um agrupamento institucionalizado, como será visto no tópico *Certa Cartografia do Grupo. O Estado da Arte* deste capítulo.

¹⁰ A revista *Malasartes* (1975/76) teve como editores o artista Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Carlos Vergara, Carlos Zilio, José Resende, Luiz Paulo Baravelli e Rubens Gerchman, o crítico de arte Ronaldo Brito, além do poeta e letrista Bernardo Vilhena.

experimental. Em Brasília, os espaços de educação foram fundamentais para o estímulo criador, especialmente o Centro Integrado de Ensino Médio (CIEM) – onde eles se conheceram – e a Universidade de Brasília (UnB), ambas instituições integrantes do projeto pedagógico de Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira¹¹. No Rio de Janeiro, o contexto de efervescência orbitava especialmente em torno dos espaços relativos ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Brasília original – experiência, criação, coexistências e heterotopias.

Os quatro jovens se conheceram em Brasília no CIEM, a escola secundária pública que funcionava como espécie de Colégio de Aplicação, dentro do *campus* universitário da UnB desde 1964¹². A aproximação da escola de ensino médio ao contexto da UnB não era unicamente espacial, mas sim, permitia que o projeto escolar fosse contagiado por um olhar universitário, de modo que o formato tradicional de escola fosse transbordado para um laboratório efervescente, em constante criação, com parte das aulas cursada na própria estrutura da universidade (CRUZ, T.R, 2001). Luiz Alphonsus rememora aquele contexto:

O CIEM fazia parte da Universidade de Brasília e era dentro do campus. Quem entrava pro CIEM já estava dentro da universidade e já podia fazer cursos de formação, assim, quando entrasse na universidade, já tinha os créditos. Você dentro começava a conviver com os mais velhos que já estavam cursando a universidade. Luiz Alphonsus, em entrevista à autora.

Esse vigor criativo permeava toda a UnB: além de ser um território rico, de experiências múltiplas e em muitos sentidos, não-hierárquicas, foi também exemplar de como a Cidade Nova apresentava-se como um pólo aglutinador de ideias, encontros, partilhas e experimentações, catalisado, por um lado, pelos protagonistas da cultura nacional que fizeram parte da estrutura docente – Oscar Niemeyer, Darcy Ribeiro, Glauber

¹¹ Anísio Teixeira nesse momento já trazia uma longa carreira no campo da educação, abarcando o pensamento educacional primário, médio e universitário. Em sua ação vanguardista, esteve à frente do movimento Escola Nova e do respectivo Manifesto Pioneiros da Escola Nova (1932), da criação da Universidade do Distrito Federal no Rio de Janeiro (1935) e da Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – CAPES (1951).

¹² Aspectos da UnB e do CIEM voltarão a ser abordados no Capítulo 2.

Rocha, Paulo Emílio Sales Gomes, Nelson Pereira dos Santos, Athos Bulcão, Rogério Duprat, Décio Pignatari, Claudio Santoro, Alcides da Rocha Miranda, Alfredo Ceschiatti, Amélia Toledo, entre outros¹³, e por outro lado, pelo contato com a cultura do cerrado/ planalto central, além do intenso convívio com os operários vindos dos quatro cantos do país. Esse contexto é narrado pelas memórias de Guilherme Vaz:

Eu conheci a obra de John Cage em 1963, o que não é brincadeira. Em Brasília, no meio do sertão do Brasil, através do Rogério Duprat.

(...)

Nesse contexto, a UnB era muito nova, uma planta semeada por Darcy Ribeiro, com toda a vanguarda de São Paulo e do Rio de Janeiro. Eu tive aula de arquitetura com o Oscar Niemeyer. Não era aula que ele dava, isso que era interessante. Ele desenhava e explicava os desenhos, as formas e as curvas. Também tive aula de cinema com o Paulo Emílio Sales Gomes. A cidade era a ponta de lança de todo o pensamento de vanguarda do Brasil, inclusive do Glauber Rocha. Eu o vi diversas vezes por lá, na época do lançamento de *Deus e o diabo na terra do sol*¹⁴.

Como aponta Grace de Freitas, a relação da universidade com a cidade era intensa, abarcando espetáculos, concertos, debates e mostras de cinema¹⁵. Dessa forma, podemos entender que a universidade ocupava um protagonismo cultural, que revelava-se também no alto poder comunicante e informativo sobre o que se produzia de mais contemporâneo no mundo: “Em Brasília tínhamos uma boa informação sobre os movimentos internacionais de arte, através da biblioteca da UnB, que era ótima. Vivíamos lá, olhando revistas estrangeiras”, comenta Alfredo Fontes no catálogo da exposição *Depoimento de uma geração – 1969/1970* em 1986¹⁶.

O projeto educacional delineado para UnB estava imbuído da utopia de modificar as estruturas sociais e humanas do país, implicando, por sua vez, na constituição de uma

¹³ Alguns dos nomes que integravam o Instituto Central de Artes, responsável pelas Faculdades de Arquitetura, Música, Cinema e Artes da UnB.

¹⁴ VAZ, G. Guilherme Vaz: Entrevista a Afonso Luz e Sergio Cohn. P.19, 2013. In *Revista Nau – Cultura Pensamento*, 2, p.18-25, setembro, 2013.

¹⁵ FREITAS, Grace de. Brasília e o projeto construtivo brasileiro. 2007, p.65.

¹⁶ FONTES, 1986 in *Depoimento de uma geração – 1969/1970* (catálogo de exposição), Rio de Janeiro, BANERJ, 1986.

consciência crítica, por meio da qual a produção de conhecimento estivesse comprometida com os problemas nacionais (RIBEIRO, D, 1978; RIBEIRO, D. 1995). Assim, podemos dizer, que estava na “ementa simbólica” da universidade/escola inventar um outro possível Brasil, livre da condição de subdesenvolvimento. Nas palavras de Darcy: “eram mais de duzentos sábios e aprendizes, selecionados por seu talento para plantar aqui a sabedoria humana¹⁷”.

A inauguração da UnB em 1962, assim como da cidade, se deu ainda em processo de construção. O espectro de fábula que atravessa a construção de Brasília também se apresenta nas histórias sobre a construção da universidade: conta-se que o Auditório Dois Candangos¹⁸, onde ocorreu a cerimônia de inauguração, foi finalizado poucos minutos antes do evento¹⁹. Muito além das narrativas oficiais, o espaço em construção da UnB abrigava outras formas de partilhas e produção de conhecimento, como aponta o relato de Luiz Alphonsus:

Tinha uns operários que moravam dentro da UnB. E tem um bem mais velho, Sr Martins...Ele que me ensina a soldar, me ensina a construir... Ele era exatamente isso, comandava oficinas dentro da universidade. Ele me dá um pedaço da casa em que ele morava pra fazer um pequeno atelier, que eu fiz, atrás. E depois aconteceu a coisa mais incrível, você vê como era, a Universidade me cedeu um terreno para eu construir um atelier, dentro do campus, lá perto do lago. Era no centro olímpico, que não era ocupado, era um deserto. E eu construí...eu tenho as fotos do atelier, era incrível meu atelier! Eu trabalhei muito nele. Fiz muitas maquetes e trabalhos ainda em ferro. Aí, depois quando veio 1968, esse atelier serviu até pra esconder gente da perseguição, na invasão da universidade. E era tão incrível, que a Universidade me pediu quando eu fui construir, para

¹⁷ RIBEIRO, Darcy. *Carta - 1961 - 1995 a Invenção da Universidade de Brasília. Falas, Reflexões, Memórias*. Editora Senado Federal, Brasília: 1995.

¹⁸ Vale lembrar que o nome do Auditório, dado por Darcy Ribeiro, presta homenagens a dois jovens operários mortos soterrados durante um acidente na construção do edifício.

¹⁹ Como relatado no filme documentário *Barra 68. Sem perder a ternura* (2001), de Vladimir Carvalho e também no artigo de Marcelo Mari, através das memórias de Sergio Rodrigues: “Bom, chegou o dia da inauguração, da abertura. A inauguração foi num Sábado de Aleluia. Começou a chegar o material na Quarta-Feira Santa. E o Darcy disse: “Então vamos começar a montar”. Eu falei que só tinha trazido dois operários, e que não daria para montar 250 cadeiras. “Dá um jeito, aí, chama o pessoal que está de férias”, disse. Mas era feriado da Semana Santa. Aí ele cedeu um caminhão ou um ônibus, eu não estou lembrado agora... E foi escrito, em faixas, do lado de fora do caminhão: “A Universidade de Brasília precisa de vocês”. E você sabe que conseguiu encher o caminhão de gente, de estudantes. Foi emocionante. Às vezes, conto essa história em palestras e etc. e choro... fico emocionado de me lembrar daquele amor pela universidade. (RODRIGUES, 2013 *apud* MARI, 2015)

guardar todas as notas, e depois quando eu entreguei o atelier para sair, eles me pagaram. Era um outro esquema, era outra coisa²⁰”.

Provavelmente, a lembrança de Luiz Alphonsus falhou em nomear o operário do campus que, pela descrição, deve ser Manoel Ferreira Lima, o Gordo, marceneiro-chefe das oficinas da universidade, que veio de Minas Gerais a convite do próprio Darcy Ribeiro. O galpão de marcenaria de Seu Manoel era a fábrica de móveis de toda a universidade, mas era mais visto como um atelier de artista²¹ (SALMERON, 1998; CRUZ, 2001; CALHEIROS, MARI, RUFINONI, 2014). O relato de Alphonsus sobre a convivência com os operários, especialmente com Sr. Martins/Seu Manoel, demonstra que a produção de conhecimento ou a troca de saberes se dava a despeito das categorias estanques entre “sábios e aprendizes”, como expresso na frase de Darcy, para muito além do espaço convencional da sala de aula. Essa experiência nos ilumina as noções de “mestre ignorante” e “ensino universal” desenvolvidas pelo filósofo Jacques Rancière (1940), nas quais o princípio emancipador norteia as formas de aprendizagem, a partir da “igualdade das inteligências”, suprimindo qualquer assimetria entre “superior” e “inferior”²². O convívio e o aprendizado que o artista narra com Sr. Martins/Seu Manoel demonstram que esse “poder de igualdade” é o que garantia um sentido de comunidade – emancipada – que, no contexto da Cidade Nova e da “universidade nova”, se sustentava pelo fato de que todos ali inseria-se sob a vontade e a necessidade de instruir-se ao longo do processo, aberto e em construção. Processo inerente aos momentos de construção e de invenção, podemos entender via Rancière que, a relação entre o jovem aprendiz de artes e o operário da construção civil demonstra que ambos se reconheceram a partir de suas inteligências. E é essa relação de reconhecimento e partilha que configura a possibilidade de desestabilizar, transformar e emancipar os papéis e as funções de ambos, não cristalizados, ou nas palavras de Rancière,

²⁰ Trecho da entrevista concedida à autora no dia 05 de agosto de 2017.

²¹ Numa passagem do livro *A universidade interrompida. Brasília 1964-65* de Roberto Salmeron, a qual dedica-se aos primeiros anos da Faculdade de Arquitetura e do Centro de Planejamento do *Campus* – Ceplan, o autor discorre sobre “Seu Manuel”, “uma das figuras mais populares da universidade”, responsável por produzir o mobiliário de todos os setores da UnB (SALMERON, 1998, p.119). Também Teresinha Rosa Cruz cita as oficinas “do senhor Manuel”, onde eram realizados os móveis projetados para a UnB (CRUZ, 2001, p.69). Segundo Mari, Seu Manoel, habilidoso carpinteiro, juntamente com o próprio Darcy, que conhecia dos tempos de Minas, desenharam e projetaram os primeiros móveis da UnB (CALHEIROS, MARI, RUFINONI, 2014, p.25). Pela recorrência dessa figura popular, presumimos que trata-se do mesmo operário, presente nas lembranças e nas experiências formativas de Luiz Alphonsus.

²² Conceitos desenvolvidos no livro RANCIÈRE. Jacques. *O Mestre Ignorante. Lições sobre a emancipação intelectual*. (1987). Autentica: Belo Horizonte, 2002.

não embrutecidos em seus lugares sociais de “operário” e “estudante de arte”²³. Portanto, as diferentes inteligências guarda(va)m as potencialidades do fazer, altamente comunicantes, de modo que, naquele contexto, e naquela relação específica, ambos pudessem existir e se reconhecer como inventores e poetas. Nesta relação entre saberes, mais especificamente na relação desierarquizante entre o saber e o fazer, podemos perceber uma dimensão do fazer altamente pedagógica²⁴. Se é/foi possível verificar essa igualdade, por meio de experiências como a relatada por Alphonsus, seria possível apropriar-se dessa potência ainda mais além do projeto vanguardista de Darcy e Anísio, comprometido com a supressão do atraso, nas vias de modelar uma sociedade brasileira emancipada. Podemos dizer que, ao se tomar por base essa premissa de igualdade – e não, de partida, a da desigualdade – tal experiência poderia desdobrar-se numa nova humanidade de emancipados e emancipadores, onde todos pudessem reconhecer-se potencialmente artistas, criadores, inventores²⁵. Essa possibilidade pode ser entrevista na simples constatação de Rancière, “é preciso escolher entre fazer uma sociedade igual com homens desiguais, ou uma sociedade desigual com homens iguais. Quem tem só um pouco de gosto pela igualdade não deveria hesitar: os indivíduos são seres reais e a sociedade, uma ficção” (RANCIÈRE, (1987) 2002, p.137).

De fato, nos primeiros anos de Brasília, a UnB era um laboratório rico, um espaço de intensidades, independente de ser um espaço universitário e de educação formal. As várias camadas em construção da cidade a tornavam um laboratório-canteiro aberto. Essa experiência múltipla e não-hierárquica parece refletir-se posteriormente nas práticas artísticas do chamado Grupo de Brasília. Interessante notar que algo se revela em frases

²³ Um dos episódios exemplares dessa associação entre a figura do artista e a figura do operário na cidade de Brasília diz respeito à azulejaria geométrica criada por Athos Bulcão, livremente empregada pelos operários sem uma ordenação prévia, configurando um trabalho de coautoria criativa dos painéis modulares, que constituem como uma das identidades visuais da Cidade Nova.

²⁴ As experiências em torno de processos educativos, que associam as epistemologias e as técnicas, identificam com facilidade a maestria dos profissionais-técnicos reconhecidos por notório saber e pela ampla experiência adquirida. As minhas memórias de estudante do curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos/USP iluminam com afeto e reconhecimento os aprendizados junto dos mestres Dibo e Dinei, técnicos da maquetaria do Departamento. Dibo, ao longo dos anos 2000, cursou Arquitetura e Urbanismo em uma faculdade privada da cidade e teve, como professores, muitos dos ex-alunos da USP, os quais ele havia orientado com saberes técnicos de maquetaria. No caso de Brasília, é importante ressaltar que naquele contexto inicial, muitos professores contratados não apresentavam formações específicas, o que, para Marcelo Mari, por um lado contribuiu para a constituição de campos interdisciplinares e para a confluência de saberes e, por outro, como consequência natural, para o questionamento à convencional estrutura de cátedras que a UnB angariou (MARI, p. 212, 2015). No entanto, igualmente é importante pontuar que, se muito dos professores da UnB “era gente autodidata e de notório saber”, como Jean Claude Bernardet e Zanine Caldas, esse dado, porém, não repercutiu na inserção de figuras como Sr. Martins/Seu Manoel como um técnico-docente.

²⁵ Os pressupostos de Rancière desenvolvem-se em torno da ideia de que a igualdade deve ser sempre o ponto de arranque, de partida. Para Rancière, aqueles que buscam reduzir a desigualdade no interior da sociedade, tendem a posterga-la até o infinito (RANCIÈRE, (1987) 2002).

ditas pelos artistas que apontam para a não setorização das formas de aprendizagem e iluminam a dimensão da experiência como altamente educativa: em entrevista, Alphonsus comenta que “samba não se aprende no colégio”. Uma frase parecida é vista em um dos textos de Guilherme Vaz, “catira não se aprende na escola²⁶”, expressões que atestam que esses saberes não formais, entre outros, presentes em regiões diferentes do país, são carregados de “sabenças” próprias, e portanto são dotados de poderes pedagógicos. Em outro escrito, Vaz comenta: “a escola pede a não escola²⁷”. Em 1996, Darcy Ribeiro publica seus diários de campo escritos durante duas expedições às aldeias dos Urubus-Kaapor entre 1949 a 1951. Numa passagem de *Diários Índios. Os Urubus-Kaapor*, vemos uma reflexão que, tecida pelo educador, então etnólogo do Serviço de Proteção ao Índio - SPI, acerca do saber indígena, alinha-se a essa ideia:

Este Tanuru é outro caso extraordinário de um intelectual índio. Pequeninho, feio, tem uma mente luminosa. Domina, como ninguém, o patrimônio mítico de seu povo e é capaz de dizê-lo da forma mais clara e sensível. Aprendi com ele, com Anakãpuku e outros índios com quem trabalhei, a apreciar e admirar esses intelectuais iletrados. Eu os conheci, também entre lavradores e pioneiros pobres, ainda que menos vivazes, porque estão dominados pela ideia de que os saberes pertencem aos doutores.

Intelectual, para mim, é pois aquele que melhor domina e expressa o saber de seu grupo. Saberes copiosíssimos, como o dos índios sobre a natureza e sobre o ser humano, ativados por uma curiosidade acesa de gente que se acha capaz de compreender e explicar tudo. Saberes mais modestos, frutos de uma lusitana tradição oral, vetusta, ou de heranças culturais de outras matrizes, são os de nossos sertanejos. (...) Dói ver como tudo isso se perdeu para nós. O monopólio do saber escolástico, exercendo-se como uma massa opressiva, mantém o povo não só ignorante, mas conformado com sua ignorância. Eles sabem que não sabem, assim como sabem que são pobres e nada podem fazer contra uma carência ou outra (RIBEIRO. *Diários Índios. Os Urubus-Kaapor*, 1996).

²⁶ Presente no texto *4 peças (e dois tiques)*, 1975.

²⁷ “O som se revelou para mim fora das escolas, de todas as escolas especialmente em momentos que nada, nem ninguém estava presente, somente os seus significados e essências se movimentavam. A escola pede a não escola e o leitor aquele que não lê, e o som pede o quintal, o silêncio natural, para ser compreendido” (VAZ, O Maracá, 2009).

Tecer essa conjuntura, que nos demonstra experiências ativas e inventivas, nos ajuda a revisitar Brasília por suas dimensões de contra-corrente a ressaltar certo pulsar que dinamizou encontros e trocas em seus primeiros quatro anos e tensionar certa dimensão utópica da criação de Brasília – em que se aguçam sua atemporalidade e certa inalcançabilidade e irrealidade, engendradas em sua instância de projeto – pela dimensão heterotópica²⁸, efetiva, múltipla, experienciada e ainda assim, desestabilizadora do real.

O golpe de 1964 teve como marca fragmentar a dimensão criativa de Brasília que se encontrava de certa forma como um grande pólo aglutinador de ideias e experimentações, atravessado pelo processo da construção física, civil, operária e da construção simbólica e esperançosa. A UnB é um território exemplar desse desmanche, foi invadida, patrulhada, violentada. As diversas invasões marcaram variadas cisões na universidade como espaço de liberdade e da criação. Mais uma vez, o “Brasil Velho” tomava de assalto aquilo que se projetava como “novo”, frente às estruturas sociais estabelecidas. Dessa forma, podemos entender que Alphonsus, Meireles, Vaz e Fontes na década seguinte, longe de Brasília, operaram essa desfragmentação sem, no entanto, deixarem contaminar-se pelo sentimento/ideia de frustração e sem afastarem-se do pulsante estado de inventividade do contexto dos anos 60. Suas experimentações, pode-se dizer, alçaram olhares para um Brasil ainda pouco desvelado, não-hegemônico, como numa busca por certas heterotopias, onde coexistências se tornam possíveis.

O conceito foucaultiano de heterotopia, apresentado em conferência para o Círculo de Estudos Arquitetônicos em 1967 e publicado no texto *Outros espaços* em 1984, é contemporâneo a esses experimentos/deslocamentos. Citando Bachelard, Foucault nos pontua que não vivemos em um espaço homogêneo, neutro e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, evocando assim a “poética dos espaços”, principalmente os espaços interiores. Porém, interessado especialmente nos espaços exteriores e públicos, Foucault discute que o espaço no qual vivemos, “pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si

²⁸ Heterotopia é uma caracterização clínica, médica e biológica que remete a tecidos e órgãos localizados fora de seus lugares específicos e naturais. Foucault se apropria desse termo para desenvolver o conceito filosófico de Heterotopia.

mesmo um espaço heterogêneo²⁹”. Para Foucault, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e que alguns dentre eles têm a propriedade de suspender ou inverter o conjunto de relações que se encontram por eles designadas. Esses espaços são as Utopias e as Heterotopias.

As Utopias, para Foucault, são tais posicionamentos sem lugar real. Remetem a uma relação com a sociedade, seja na sua versão aperfeiçoada ou no seu completo inverso. Em contraponto, há *lugares reais*, *lugares efetivos*, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contra-posicionamentos ou contraespaços³⁰. Essas utopias efetivamente realizadas e localizadas são as Heterotopias: lugares que estão fora de todos os lugares e que funcionam de forma não-hegemônica.

Nas heterotopias, embora tenham seu sentido de realidade, não é possível destinar aos espaços um *lugar comum*, *neutro*, *apaziguador* ou de alguma forma, *consolador*. Elas são exatamente o que escapa às regras e normas e as contestam. Na introdução do livro *As palavras e as coisas* (1966), Foucault estabelece as heterotopias como aquilo que desestabiliza a própria capacidade da linguagem de criar estruturas de organização:

As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruínam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente uma das outras) as palavras e as coisas. Eis porque as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dissecam o propósito, estancam as palavras

²⁹ FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: Manoel B. da Motta (org) Michel Foucault. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Coleção Ditos & Escritos III, Tradução de Inês A. D. Barbosa, Rio de Janeiro/São Paulo, Forense. Editora, 2001.

³⁰ “As crianças conhecem perfeitamente esses contraespaços, essas utopias localizadas. É o fundo do jardim, com certeza, é com certeza o celeiro, ou melhor ainda, a tenda de índios erguida no meio do celeiro, ou é então na quinta-feira a tarde – a grande cama dos pais”. FOUCAULT, As heterotopias. In: O corpo utópico. As heterotopias, p20, 2013.

nelas próprias, contestam desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases³¹.

Brasília no âmbito do projeto (em seus múltiplos projetos) abriga a possibilidade utópica de, ao fincar lugar na modernidade, salvaguardar na possibilidade do futuro, uma nova sociedade e um novo país. Mas via Foucault, podemos entender que os primeiros anos de Brasília, experienciados e reais, escrutinavam possíveis heterotopias. A universidade em construção, a escola como laboratório, o atelier na casa do operário do *campus* universitário, a arquitetura de vanguarda atravessada pela folia de reis, os cinemas itinerantes, o “abissal vazio grávido³²” da cidade de Brasília como espaços outros, espaços do *Outro*, heterotópicos. Buscamos, neste trabalho, destravar o vínculo utópico em sua perspectiva modernizadora, imbricada na instância do projeto e suspensa em sua dimensão irreal, para delinear uma cartografia de *outras* utopias, desprendidas das grandes narrativas, pulverizadas numa série de acontecimentos que, nutridos no campo vivencial e no agenciamento com alteridades, foram mobilizados num certo período de tempo, catalisando experiências inventivas e múltiplas.

O contexto político-social foi remexido violentamente com a instauração da ditadura: das instituições de educação, a UnB foi a que sofreu os mais duros ataques durante o Regime Militar (SALMERON, 1998; DE ALMEIDA, 2015), representando, naquele momento o ceifar da experiência universitária como lugar disruptivo do invento. Fruto desta interrupção, Alphonsus, Meireles, Vaz e Fontes migraram para o Rio de Janeiro. Cildo foi o primeiro a sair de Brasília, passando por Salvador, até rumar à Velha Capital. Em seguida, chegaram Vaz (que também teve uma passagem por Salvador) e Alphonsus e por fim, Fontes, após uma temporada por São Paulo. Reunidos novamente, em um novo contexto, passam a ser reconhecidos no Rio de Janeiro como o Grupo de Brasília. Se, para Mário Pedrosa, os artistas livres dos cânones institucionais e modernos eram “como aves que prenunciam novos ventos a soprares em outras direções³³”, podemos entender tal agrupamento de artistas como um anúncio dos ventos que sopram na Velha Capital, vindo do planalto central do país.

³¹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

³² Expressão utilizada por Guilherme Vaz no seu texto *O essencial veio de Brasília*, 1986. A expressão “abissal vazio grávido”, cunhada pelo artista, se alinha à ideia foucaultiana de heterotopia no campo da linguagem, inquietante, na sua dimensão semântica.

³³ PEDROSA, Mário (1966). Crise do condicionamento artístico. In: AMARAL, Aracy (org). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p.92.

O sal da terra. O vento do Planalto Central na Velha Capital.

A rede de amizade torna-se ainda mais identitária no momento de vinda para o Rio. Em 1969, moravam todos juntos no apartamento do pai de Luiz Alphonsus no bairro de Laranjeiras, com exceção de Alfredo Fontes³⁴. O ambiente do Rio de Janeiro, cosmopolita³⁵ frente a Brasília, significou uma fertilidade nova para o grupo com trocas mais intensas nos ambientes específicos de arte. “O que lá a gente não tinha, aqui (Rio de Janeiro), tinha³⁶”, diz Alphonsus. Na cidade do Rio, o novo ponto aglutinador e de efervescência era o Museu de Arte Moderna. “Todo dia íamos pro museu e ali era o nosso encontro diário³⁷”, diz Alphonsus. Os espaços de inventividade associados à UnB nos tempos de Brasília passam a ser os do Museu, seu bar, cantina, cineclube e adjacências. Por ali, diariamente se encontravam, além de Alfredo Fontes, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, também Hélio Oiticica, Artur Barrio, Antônio Manuel, Thereza Simões, Raymundo Collares, Manuel Messias e Ascânio MMM, entre outros³⁸, além de poetas e cineastas. Nesse sentido, é possível vislumbrar que o que atraía na UnB era sua instância criativa e a possibilidade dos encontros, e não exatamente a formação ou o título acadêmico. Indício dessa constatação é que os jovens vindos de Brasília não mais pensam nesse tipo de formação, agora no Rio, mesmo porque o que encontrariam como universidades seriam as tradicionais escolas de Belas Artes.

Na Velha Capital, o grupo teve então acolhimento institucional/experimental nos espaços do MAM e suas ideias tiveram ancoragem crítica pela atuação de Frederico Morais (1936). Deu-se, assim, um contexto aglutinador entre os jovens artistas e o jovem crítico nas brechas férteis de espaços institucionais no contexto ditatorial, que desdobrou-se em

³⁴ Segundo relato de Luiz Alphonsus, em entrevista à autora em agosto de 2017. Alfredo Fontes, naquele momento, estava estudando em São Paulo e, ao retornar para o Rio, fixou-se na casa de sua família em Madureira, na Zona Norte.

³⁵ As narrativas que se referem à Brasília nos seus primeiros anos a comparando a uma cidade pequena, com forte sentido de comunidade, são recorrentes. Nesse sentido, ela seria o contraponto ao cenário urbano da Velha Capital. Contudo, é importante pontuar que, pra esse trabalho, faz-se importante ressaltar a qualidade e a intensidade das relações sociais e humanas que se davam em Brasília nessa primeira década, impulsionadas sobretudo pela diversidade de partilhas e de encontros.

³⁶ Relato de Luiz Alphonsus em entrevista à autora em agosto de 2017.

³⁷ *Idem*.

³⁸ RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em trânsito. O MAM-RJ na década de 70*. Rio de Janeiro: Maud X, FAPESP, 2013. Vale considerar que essa geração de artistas, ou grupo ainda mais expandido, do que o nomeado Grupo de Brasília, ficou reconhecido como Geração AI5, alcunha que foi especialmente denotada pela exposição de Frederico Morais, *Depoimento de uma geração, 1969-1970* (1986). No texto de abertura do catálogo desta exposição, diz Morais: “Alguns dos artistas aqui presentes iniciaram sua formação em Brasília e formam como que um grupo dentro desta geração. Outros estudaram com Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ou frequentaram sua casa, no Méier. Mas todos frequentaram o bar do MAM, onde se encontravam diariamente a partir das 15 horas – possivelmente a “última geração ali formada””.

importantes experimentos da arte brasileira da década de 1970. Nesse sentido, vale pontuar o depoimento de Vaz sobre Frederico Morais:

Um único crítico foi de importância capital para este grupo: Frederico Morais. Não como crítico, mas como algo muito maior – como elemento legitimador do grupo de Brasília. Ele abriu espaços, catalisou artistas, condensou significados e trabalhou objetivamente para a eclosão do nosso pensamento revolucionário³⁹.

Em 1969, Cildo, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz participaram da exposição *Salão da Bússola*, do qual Frederico Morais foi um dos júris⁴⁰. A intensa verve experimental – e conceitual – deflagrada por essa exposição ganhou no mesmo ano outro encaminhamento: a parceria entre Morais, Meireles, Vaz e Alphonsus deu forma à *Unidade Experimental*⁴¹ no MAM. Iniciava-se assim o entrosamento entre eles, repercutindo, entre outros experimentos, na paradigmática manifestação *Do Corpo à Terra*⁴² em Belo Horizonte e na série expositiva *Agnus Dei*⁴³ no Rio de Janeiro, ambas em 1970.

Do Corpo à Terra instaurou novas relações entre as ações ou obras, o público, os artistas e o curador, desenhando um campo aberto e efêmero, de experimentos radicais. Nesse contexto, o crítico Francisco Bittencourt, no artigo do Jornal do Brasil, pontua:

³⁹ VAZ, Guilherme In MORAIS, Frederico (org). *Depoimento de uma geração, 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986

⁴⁰ Sobre a importância de Frederico Morais no *Salão da Bússola*, o crítico Francisco Bittencourt escreve: “ele sozinho defendeu uma dezena de jovens artistas de vanguarda contra os arreganhos da “crítica burocrática”, transformando a promoção num verdadeiro acontecimento artístico e criativo, ainda vívido em nossa memória” (BITTENCOURT, A obra aberta de Frederico Morais, 1975).

⁴¹ A *Unidade Experimental* foi concebida por Cildo Meireles, Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz e Frederico Morais, ocupando os espaços do MAM/RJ numa tentativa de estreitar a relação entre artistas e público. Consistia num laboratório de pesquisas das linguagens de vanguarda das artes visuais e da música, e suas interdisciplinaridades, e abarcava concertos, palestras, aulas e debates. Para essas experimentações, a mais intensa atuação, segundo Morais, foi de Guilherme Vaz. Podemos entender a *Unidade Experimental* como uma tentativa de repensar os espaços do Museu através da sua dimensão pedagógica. Para Vaz, há um eco possível entre a *Unidade Experimental* e as experiências na UnB em Brasília: “Esse movimento (*Unidade Experimental*) influenciou artistas como Artur Barrio e Tunga. Havia uma espécie de reprodução da UnB, a sala de concertos, a cinemateca, um museu de frequência enorme...” (VAZ. *Contra o som alma-penada*, s/d). Para mais informações sobre a *Unidade Experimental*, ver: MORAIS, Frederico. *Um laboratório de Vanguarda*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 15/10/1969. Artes Plásticas In MORAIS, F: GOGAN, J. Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

⁴² Evento realizado no espaço público do Parque Municipal, simultâneo à mostra *Objeto e Participação*, realizada no Palácio das Artes, ambos em Belo Horizonte, sob curadoria de Frederico Morais.

⁴³ Série de exposições realizada na *Petite Galerie*, com Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz, na qual cada artista ocuparia o espaço da galeria ao longo de uma semana. A exposição de Vaz, especificamente, realizou-se em apenas poucas horas por conta da intervenção da polícia. (CHAGAS, Tamara Silva e LOPES, Almerinda da Silva. A crítica de arte como desdobramento poético. Revista Poesis, UFF, v.13,n.18, 2012).

São exemplos dos extremos a que estão chegando. Barrio costumava encher suas trouxas de panos e pintar com tinta vermelha. Hoje usa carne e sangue reais. Cildo Meireles abandonou a pesquisa para matar animais. Qual será o próximo passo? Insistimos que não é o imprevisível a matéria-prima desta *geração de tranca-ruas*, há todo um plano de criação, de construção nesta feroz e vital exposição do que pensam. Vendo-os, assistindo a suas experiências, conversando com eles, não podemos deixar de nos entusiasmar. *São os jovens o sal da terra, a esperança, enfim*⁴⁴.

Vale lembrar que este evento foi marcado pela participação de artistas jovens e seus experimentos refletiram o enfrentamento do contexto repressor. Entre as ações empreendidas estavam as trouxas ensanguentadas de Artur Barrio, *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* de Cildo Meireles⁴⁵, as faixas incineradas⁴⁶, *Napalm*, de Luiz Alphonsus e os caixotes de madeira de Alfredo Fontes que, como espécies de arapucas a espreita, traziam os indicadores “direita”, “esquerda”, “volver”. No artigo *A arte do AI-5 hoje*, os autores consideram que a proposta dos artistas participantes do evento “era uma barbárie civilizatória que se instituía para combater uma civilização barbarizante” (ROELS JR, SANTOS, 1986). Neste mesmo texto, Frederico Moraes pontua a potencialidade de transmutação desses jovens artistas, capazes de transformar o medo em processo artístico.

⁴⁴ BITTENCOURT, Francisco. A Geração Tranca-Ruas. *Jornal do Brasil* (RJ), 09 de maio de 1970. *Grifo da autora*.

⁴⁵ Cumpre ressaltar que a polêmica obra de Meireles - as galinhas vivas incendiadas perante os olhos do público - traçava um diálogo com o uso político da imagem de Tiradentes como herói nacional pelos militares a despeito de sua luta libertária e as condições punitivas de sua morte. A exposição no Palácio das Artes em Belo Horizonte fazia parte de um programa comemorativo da Inconfidência Mineira, operando, nas palavras de Meireles, uma manobra simbólica (MEIRELES, 2000, p15). Estava em questão um intenso jogo de forças, de narrativas e versões em disputa, que no contexto brasileiro ganha um curioso ponto de catalisação temporal em torno do mês de Abril, envolvendo a própria narrativa de inauguração de Brasília. Como num eterno retorno à reescrita de nossa história, coincidem nesse mês, as datas de “descoberta/invasão do Brasil”, de inauração da Nova capital moderna, Brasília, da própria inauguração da UnB, do golpe de 1964, da homenagem à inconfidência Mineira, centrada na figura de Tiradentes. Portanto, as galinhas incineradas publicamente alinham-se, ainda que na poética da destruição, “ao plano de criação” ao qual Bittencourt se refere, dando a ver uma tentativa de tensionar certas ideologias e discursos neutralizadores. Como o próprio Meireles aponta, há uma “imagística de guerra” dos bombardeios de Napalm empreendidos pelas Forças Armadas americanas contra o Vietnã, Laos e Camboja na Guerra do Vietnã no fim dos anos 1960, que será pertinente também para a produção de Luiz Alphonsus. Algo sobre esse “plano de criação” pela pulsão da destruição voltará à tela no Capítulo 2 deste trabalho.

⁴⁶ A obra *Napalm* carrega proximidades conceituais e referenciais com a obra de Cildo. Igualmente, tomando partido de uma ação extrema, o artista incendiou uma faixa de quinze metros de plástico ao longo do Parque Municipal; a ação portanto demarcou um rastro produzido pela queima do plástico e, por consequência, do gramado. Nas palavras do artista, sua intenção era “marcar o chão, deixar um rastro de arte no planeta” (MORAIS, F. Do Corpo à Terra: Um marco radical da Arte Brasileira. Belo Horizonte, Itau Cultural, 2001).

Tiradentes: totem-monumento ao preso político de Cildo Meireles, Napalm de Luiz Alphonsus e Opção III ou Volver (fonte: catálogo Do corpo à Terra).

Bittencourt aponta na geração participante da manifestação/exposição “um forte caráter de desmantelamento dos cânones” das artes plásticas tradicionais (BITTENCOURT, 1970). Numa poética de extremos, seja pelos experimentos sensoriais, pelo laboratório com o lixo, com o sangue, com o fogo, com a morte, Bittencourt identifica nessa jovem geração a pulsão da criação que alargaria os horizontes das artes brasileiras. Reforçando essa ideia, Moraes, em entrevista no mesmo texto, enuncia a importância da materialidade e da natureza das obras, quase todas efêmeras e de crítico posicionamento frente ao uso dos espaços, apresentadas ali. Sangue, terra, ossos, fogo, lixo, lama, e não por acaso o artigo de Bittencourt nomeia essa turma de artistas de “Geração Tranca-Ruas”. A expressão “tranca-ruas” refere-se àquele que se impõe nos espaços de circulação, cruzamento e passagem. Se de um lado evoca os arruaceiros e os “donos da rua”, de outro, filia-se à cultura popular vinda dos batuques, babaquês, terreiros, omolocôs e macumbas das religiosidades afro-brasileiras, historicamente territórios heterotópicos e de resistência das camadas subalternizadas, especialmente pregnantas na cidade do Rio. Tranca-ruas, um dos arquétipos mais populares das Umbandas e terreiros traçados, refere-se a uma entidade Exu, que habita o encontro disruptivo do sagrado e do profano, representado pelos cruzamentos de caminhos e encruzilhadas, desestabilizando todas as normas vigentes para ampliar o mundo em novas possibilidades. É de se notar portanto o uso desse personagem da cultura popular para prenunciar essa geração pelas suas qualidades pulsantes, a juventude, a atitude radical, o despojamento dos materiais, o uso de detritos, rejeitos e materiais precários, o posicionamento crítico, as novas poéticas, a (im)previsibilidade disruptiva das ações. E nesse sentido, é importante pontuar a consideração de Bittencourt,

mesmo na urgência do momento⁴⁷, de que não é o imprevisível a matéria prima dessa geração – visto pela perspectiva do efêmero, da natureza das obras ou do convite franco à intervenção/participação - mas sim um plano de construção imbuído nessas experimentações radicais, que escapavam a qualquer forma de planejamento do desenrolar das ações. Vale lembrar que a figura do imaginário e misticismo popular citada, Seu Exu Tranca-Ruas, foi historicamente demonizada e, ao longo das últimas décadas, tem sido um dos “demônios” mais “exorcizados” nos cultos das igrejas neo-pentecostais, denotando uma pulsão não esquadrinhável, altamente moralizada, perseguida, combatida e negada. A cultura de terreiros e seus encantamentos tradicionalmente ocupavam os morros e subúrbios, e na década de 1960, ganhavam legitimidade em grandes celebrações populares. No início da década, ocorreu a primeira Festa de praia para Iemanjá, idealizada pelo pai de santo e ativista Tata Tancredo, na cidade do Rio de Janeiro durante o dia 31 de dezembro, dando origem à tradicional celebração carioca de *reveillon* e em 1965, aconteceu o evento que ficou conhecido como a “macumba do Maracanã”, quando cerca de 40 mil pessoas ocuparam o estádio junto de centenas de Ogãs⁴⁸, dando forma à “maior gira do mundo”⁴⁹. Portanto, entre outras coisas, ao aludir os artistas contemporâneos e conceituais como tranca-ruas, numa ancoragem à cultura cotidiana, o que poderia inclusive ser considerada uma “baixa cultura”⁵⁰ frente às consensuais referências da historiografia da arte, o texto de Bittencourt enuncia o caminho também inventivo que os críticos de arte estavam desbravando nos anos 1970⁵¹. Assim, podemos entender que também fez parte do

⁴⁷ O artigo de Bittencourt foi publicado apenas um mês depois da manifestação/exposição.

⁴⁸ Função hierárquica dentro dos terreiros, responsável pelos toques de tambores e atabaques.

⁴⁹ O evento que oficialmente se chamou “A Macumba numa noite do IV Centenário”, com programação promovida pela Secretaria de Turismo, teve abertura realizada pelo governador Carlos Lacerda e uma série de apresentações das religiosidades afro-brasileiras (Hoje tem macumba no Maracanã, Jornal Luta Democrática, p.04, 19/05/1965). Acesso pelo link: < [www. http://memoria.bn.br/pdf/030678/per030678_1965_03451.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/030678/per030678_1965_03451.pdf) > em 21 de julho de 2019.

⁵⁰ Importante notar que Francisco Bittencourt, um dos críticos de arte centrais na cena carioca dos anos 1970, considerava-se um “homem de forno e fogão”, dedicando-se à culinária e tendo como um dos temas de investigação a culinária afro-brasileira.

⁵¹ Vale lembrar que em São Paulo, a atuação de Walter Zanini como crítico de arte e diretor do Museu de Arte Contemporânea também expressa esse processo de abertura e maior diálogo com a geração de jovens artistas e suas novas linguagens, assim como, de maior aproximação com o público, desde os anos 1960. Ao longo dos anos 1963 a 1978, Zanini, entre outros eventos e atividades, promoveu as *Jovem Arte Contemporânea – JAC*, as exposições *Prospectiva 74* e *Poéticas Visuais* (1977). Dentre esses eventos, destacamos a *VI JAC* (1972), edição que propôs um novo modelo expositivo, dispensando pré-requisitos dos candidatos e os consensuais juris de seleção e premiação. A estrutura se deu sob a forma de loteamento do espaço expositivo do Museu, cada lote com características específicas foi distribuído por meio de sorteio, permitindo que os artistas se articulassem entre si, para unir, trocar, devolver, ou negociar os lotes, e inclusive, incluir os artistas que ficaram de fora do sorteio. Ao longo da exposição, os artistas desenvolveram suas propostas em constante trocas de experiências e diálogos com o público, outros artistas e a comissão organizadora. Para mais informações ver LOUZADA, Heloisa. O museu como laboratório: análise da exposição VI Jovem Arte Contemporânea, *MIDAS* [Online], 7 | 2016, <http://journals.openedition.org/midas/1130> ; DOI : 10.4000/midas.1130

movimento da crítica de arte - de uma crítica engajada - promover “a queda do halo” desta disciplina, repensar seu papel no contexto em questão e “botar a mão na cumbuca” epistemológica. Vale ressaltar que, ainda na esteira das referências religiosas, Bittencourt se utiliza de uma expressão bíblica – “o sal da terra” – para qualificar a geração de jovens artistas como enunciadores – e deflagradores – dos novos caminhos da arte (e da crítica) brasileira.

Nessa direção, a atuação de Frederico Morais é também exemplar das vias de ampliação do campo da crítica tradicional produzindo novos dispositivos de interpelação e interpretação artísticas, instaurando o que ele denominou de “A Nova Crítica”. Operando a recusa a uma crítica autoritária, hierárquica e opressora que submete a obra a critérios pretensamente absolutos, para Morais, em contraste, “o papel do crítico deveria ser o de agravar as contradições” inerentes a toda obra de arte, acrescentando-lhe novos sentidos, nas vias de explicitar a sua multiplicidade⁵².

Ao tecer suas elaborações acerca das exposições *Agnus Dei*, Morais ressignificou a atuação do crítico produzindo aproximações com o próprio ato artístico e criador, com uma outra exposição-comentário. Como consequência, esta nova crítica expandiu-se do campo textual e delineou-se como proposta e proposição, interpelando os trabalhos de arte com outros trabalhos de arte, utilizando-se de táticas poéticas similares às apresentadas pelos artistas. Dialogou assim com as obras de Cildo, Thereza Simões e Vaz⁵³. Outro dispositivo criado por Morais foi sua série de audiovisuais e videoarte desde 1969. Um novo olhar para as elaborações da crítica que só poderia emergir das intensas trocas e partilhas com a nova geração de artistas. Vaz reconhece em Morais o duplo papel de crítico-artista, ao mobilizar uma linguagem em detrimento de apenas “pautas críticas” (VAZ, 1986).

De fato, para Morais:

o crítico, ao se deixar envolver pela obra, objeto de sua reflexão, acaba por se tornar um parceiro do artista, ou um comparsa, à medida que lhe acrescenta novos significados. E que nunca são definitivos. Pois quantas

⁵² MORAIS, Frederico. Artes plásticas: a crise da hora atual, 1975, p.48.

⁵³ Para interpelar, por exemplo, a paradigmática obra *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970), de Cildo Meireles, Morais cobriu o piso da galeria com o equivalente a duas cargas de caminhão de garrafas de refrigerante, onde apenas uma garrafa continha a inserção das mensagens políticas propostas pelo artista, discutindo a efetibilidade da infiltração no circuito. Sobre o novo “método crítico” desenvolvido por Morais, é de interesse pontuar aqui um comentário do crítico de cinema Jean Claude Bernardet que resalta certo descompasso entre o labor do crítico literário, que tem como suporte o texto e a palavra, mesmos objetos de sua crítica, ao do crítico de cinema que, ao contar com o texto e a palavra se distancia da materialidade objetual para qual sua crítica se destina. (BERNARDET, Cultura Brasileira hoje: diálogos. Vol3, 2018).

vezes mergulhar na obra, tantas vezes se verá envolto na rede de novas significações, muitas das quais têm o mérito de fazer aflorar à superfície. Mas se nunca mergulhamos na mesma água, nunca se permanece igual depois de cada mergulho. E aprofundando na criação alheia, vai ele próprio tornando-se um criador. Um artista⁵⁴.

O MAM do Rio de Janeiro sob coordenação de Frederico Moraes em seu Departamento Educativo foi um espaço de imantação, desdobrando-se em espaços alternativos, que diante do contexto ditatorial, estabeleciam-se como resistência e experimentação, ativando as múltiplas articulações entre música, cinema, poesia, teatro e educação. Tomou forma assim uma “série de práticas educativas e museológicas⁵⁵”, a partir de diferentes formatos, como debates, aulas, leituras, concertos. Em 1969, com já vimos, foi criada a Unidade Experimental, que teve vida durante um ano, encabeçada por Moraes, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, com a proposta de abrigar práticas artísticas e culturais “à margem da cultura oficial” (MORAIS, 1995). Ao longo do ano de 1971, ocorreram nas áreas externas do Museu, seis eventos da série *Domingos da Criação*, nos quais o público era convidado a criar livremente utilizando-se de uma sorte de materiais simples e residuais, como papel, terra, tecido, fios, entre outros. No ano seguinte, em 1972, ativou-se também a Sala Corpo/Som, destinada a trabalhos marcadamente interdisciplinares, na ideia de que o Museu poderia ampliar seus espaços ativando um grande atelier, onde todos e qualquer um poderiam experimentar suas potencialidades artísticas. E a partir de 1975, foi institucionalizado o projeto *Área Experimental*, um espaço no terceiro andar do Museu destinado a abrigar exposições de vanguarda, cuja programação durou até o primeiro semestre de 1978, sendo interrompida por conta do impacto do incêndio na instituição.

Em entrevista a Gerardo Mosquera, Cildo afirma, rememorando esse contexto, a intensidade das partilhas: “poesia, música experimental, performance e cinema, em particular, eram tão importantes quanto artes plásticas. Havia muita troca de ideias entre artistas plásticos e de outras formas de arte”⁵⁶. A esta atmosfera de ebulição, Guilherme Vaz relaciona o conceito químico de fusão entre elementos diferentes, a partir de temperaturas extremas:

⁵⁴ MORAIS, Frederico. Artes plásticas: a crise da hora atual, 1975, p.52.

⁵⁵ MORAIS, Frederico. No fazer criador todos se confundem (2001). In: *Domingos da criação*, 2017.

⁵⁶ Cildo Meireles in HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo e Londres: Cosac & Naify e Phaidon Press, 1999.

Existe uma lei natural que diz que para haver fusão entre elementos extremamente diferentes é necessária uma temperatura ambiente altíssima. É possível que isto também ocorra nos fenômenos da percepção. Em altas temperaturas, as categorias, os elementos são checados em sua intensidade. Um artista plástico se transforma em músico (Cildo Meireles: *compacto Caraxia*, 1970) ou um músico em artista plástico (Guilherme Vaz: *Objetos Quentes*, 1969). Nada em tudo (Teresa Simões: *telas brancas*, 1970), crítica de arte em arte (Frederico de Moraes: exposição “*Nova crítica sobre exposição agnus dei*”, 1970), percursos em “trabalhos” (Luiz Alphonsus: *Túnel*, 1969), lixo em linguagem (Barrio, 1969)⁵⁷.

Vaz acionou o pensamento químico e a metáfora das explosões estelares para tecer considerações sobre aquele contexto, dando a ver certa natureza pulsante que se transfigura em variados formatos provisórios. Por sua vez, a pesquisadora Giselle Ruiz, recorre à noção foucaultiana de heterotopia em seu livro *Arte/Cultura em trânsito* (2015). Para a autora, os espaços em torno do MAM na década de 1970 eram heterotopias da cidade e do corpo: contrassítios de resistência artística, política, comportamental e cultural ao sistema ditatorial em curso (RUIZ, 2015, p.126-129). E assim, seria um germe de uma outra existência, de um lado, institucional e museológica, e de outro, política, social, cultural e urbana. Como vimos, o conceito de Foucault é pertinente para este trabalho, portanto, as reflexões de Ruiz nos auxilia a reconhecer tempos e espaços cintilantes que a partir de certas perspectivas aproximam nosso recorte temporal e espacial, como um tempo-espaço – ou mais propriamente um *estado inaugural*⁵⁸ – especialmente esfervescente para as artes.

Reverberam-se assim dois momentos propulsores de (re)arranjos utópicos, ou ainda, heterotópicos, por meio dos quais os sentidos eram desestabilizados para dar lugar a novas significações, em disputa e em construção. Observando as atividades e vivências do grupo nas duas cidades⁵⁹, acrescidas da participação do crítico de arte, vale considerar que Moraes, mineiro, e os artistas vindos do Planalto Central ultrapassavam com facilidade as

⁵⁷ VAZ, Guilherme. *Pequena notícia meteorológica*, 1975.

⁵⁸ Como referido por Ruiz em relação ao MAM RJ (RUIZ, 2015, p.14).

⁵⁹ No caso específico do Guilherme Vaz, entre sua experiência em Brasília e no Rio de Janeiro, outra cidade desponta com aporte importante. Vaz morou em Salvador de 1965 a 1968, em outro contexto de intensas partilhas, muitas delas artísticas, também imbricadas no meio vanguardista universitário, frequentando os espaços da UFBA e convivendo especialmente com o músico suíço Walter Smetak (1913-1984).

dicotomias inerentes a certa leitura crítica das vanguardas brasileiras, que nos anos anteriores padeciam da “quizila⁶⁰” entre Rio-São Paulo.

Certa cartografia do Grupo

O estado da arte

Considero que somos um grupo, porque quem propõe uma redenção fundamental de tudo, como nós continuamos a propor, não pode passar e, portanto não forma geração, mas grupo. Grupo que não passará porque essa redenção jamais acontecerá. Pelo menos da forma como as gerações desejam. VAZ, O essencial veio de Brasília, 1986.

Apesar de serem reconhecidos como Grupo de Brasília, os quatro artistas não se arregimentaram num grupo institucionalizado ou programático. O que os constitui como grupo é, além do laço de amizade, o vínculo identitário de terem vivido a mesma realidade brasiliense e, de certa forma, de reverberarem essa experiência posteriormente. Ou nas palavras de Franz Manata, os jovens se agruparam devido a certas “afinidades eletivas” produzidas na Nova Capital e reconfiguradas no Rio de Janeiro (MANATA, 2016). Os quatro jovens faziam parte da primeira geração de artistas forjada em Brasília e esse feixe de experiências deu um sentido particular à identificação de um grupo⁶¹. Vale lembrar que outros artistas também fizeram parte deste diagrama de experiências entre Brasília e Rio de Janeiro e a referência “grupo de Brasília” foi fundamentalmente flutuante, evocando constituições variadas, ora abarcando um número maior, ora, menor, de jovens artistas.

De todo modo, esta geração de artistas vindos da Cidade Nova pode ser vista como certa metonímia da invenção Brasília, expressando a natureza de seu surgimento – as variadas migrações, desembocando no exercício de múltiplas convivências e partilhas. Deslocaram-se para a Nova Capital por motivos semelhantes: acompanhando familiares que foram ocupar cargos públicos ou novos postos. O pai de Luiz Alphonsus, o poeta Alphonsus de Guimaraens Filho, trabalhava como oficial de gabinete de Juscelino Kubitschek desde o governo de Minas e com a efetivação da posse de JK para a presidência, a família ruma para Brasília. Luiz então com 12 anos de idade acompanha a família para a nova cidade. Guilherme Vaz se muda para Brasília em 1961, com 13 anos, acompanhando junto à família,

⁶⁰ A palavra quizila, oriunda do termo da língua africana quimbundu *kijila*, cujo significado é regra ou preceito, é um conceito das tradições religiosas de matriz africana que indica as interdições de um orixá ou dos filhos de orixá, assim como o termo *ewó*, para a cultura nagô-iorubá. Em termos populares, a palavra quizila é empregada para denominar certa antipatia, resistência ou ressalva gratuita de alguma coisa à outra.

⁶¹ Ressaltamos que a identificação de um “grupo de artistas de Brasília” era mais evocada pelos que estavam de fora dessa experiência.

seu pai médico, que iniciava um laboratório para fabricação de soro⁶². Cildo Meireles, de família de indigenistas, da qual fizeram parte os sertanistas Francisco e Apoena Meireles, chega em Brasília em 1958 com 10 anos, acompanhando o pai Cildo, na ocasião membro do Serviço de Proteção ao Índio (SPI). Alfredo Fontes muda-se para Brasília com 14 anos em 1959, acompanhando primeiramente somente o pai que, motorista de ambulância na Zona Norte do Rio de Janeiro, aposta no acesso a novas oportunidades na Cidade Nova, onde foi trabalhar como funcionário público. Ao relatar o encontro entre os quatro jovens, Luiz Alphonsus dá a ver o contexto aglutinador de Brasília que, naquele momento, superava as questões de classe.

E Brasília teve essa característica de unir as pessoas... porque Cildo, apesar de ser do Rio, nunca morou muito no Rio, (morou em) Goiânia, Pará. Ele era de família de indigenistas. O Guilherme é de Goiás⁶³. E o Alfredo do Rio, mas Alfredo era da Zona Norte. Eu, da Zona Sul, aqui você não encontraria, seria uma outra coisa totalmente diferente, você não faria o *link* que fez em Brasília, que nos juntou, nos uniu⁶⁴”.

A fala de Luiz Alphonsus sutilmente dá a ver o componente social que, na grande maioria das vezes, expressa-se na ocupação e no uso espacial das cidades. Vale ressaltar que, deste grupo, Alfredo Fontes é o único artista de origem preta e suburbana. Igualmente é importante notar que, embora frequentemente citado, é o que teve menos adesão na historiografia e teoria crítica da arte.

A ideia de “grupo”, ainda que informal, vai sendo tecida em múltiplas narrativas, que se reforçam a partir da migração dos jovens para o Rio de Janeiro. Embora nem sempre estivessem os quatro juntos, orbitaram em torno de algumas experiências paradigmáticas dos anos 1970, catalisando essa recepção: como nas ações em torno da obra *Arte física: Caixas de Brasília/Clareira* de Cildo na Nova Capital, na exposição *Salão da Bússola* (1969, RJ) e na obra-expedição de Luiz Alphonsus, *Túnel/ Desenho ao longo de dois planos*, realizada na mesma exposição; na criação e atividades da Unidade Experimental do MAM/RJ, juntamente com Frederico Morais (1969), na manifestação *Do Corpo à Terra* (1970, MG) em Belo Horizonte; na exposição *Indagação sobre a natureza: significado e*

⁶² MANATA, *O Vento sem mestre*, 2016.

⁶³ Na verdade, Guilherme Vaz é mineiro, nascido na cidade de Araguari.

⁶⁴ Trecho da entrevista concedida à autora no dia 05 de agosto de 2017.

*função da obra de arte*⁶⁵ (1973, RJ); no artigo *Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência*⁶⁶, editado por Cildo Meireles, da primeira edição da Revista *Malasartes* (1975). Neste sentido, estamos falando de personagens, experiências e instrumentos que solidificam e legitimam a ideia de agrupamento, ainda que informal, ou não institucionalizado⁶⁷, naquele momento.

Na década seguinte, a exposição *Depoimento de uma geração, 1969-1970*⁶⁸, sob curadoria de Frederico Morais (1986, RJ) retoma e reverbera a reunião desses artistas assim como o texto *A arte do AI-5 hoje*⁶⁹ (1986), publicado por Reynaldo Roels Jr e Joaquim Ferreira dos Santos no Jornal do Brasil no contexto da exposição de Morais. Os índices que apresentam o agrupamento desses artistas se dispersam desde então. Em anos recentes, a exposição *Flutuante - Zona Instável*⁷⁰ (2000, RJ), reuniu obras de Cildo Meireles, Luiz Alphonsus e a leitura (póstuma) da obra de Alfredo Fontes e as exposições *Caminhos do Contemporâneo: 1952/2002*⁷¹ (2002, RJ) e *Arte como questão - anos 70*⁷² (2007, SP) voltam a reunir, entre outros artistas, Cildo, Alphonsus, Vaz e Fontes. Vê-se que os anos 60/70 pulsam de forma a imantar os nomes e produções desses artistas, e a partir de então, algumas exposições que reverberam ou rememoram esses anos, repercutem essa imantação.

⁶⁵ Exposição realizada na galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos - IBEU, em 1973 no Rio de Janeiro, sob curadoria de Frederico Morais.

⁶⁶ Na primeira edição da revista *Malasartes*, Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz e Alfredo Fontes estavam entre seus colaboradores. O artigo em questão corresponde a uma composição de trabalhos, textos, depoimentos e projetos de vários artistas que, a partir de seu conjunto, estabelece um pensamento visual crítico ao circuito das artes. Participam os artistas Raymundo Colares, Tunga, Cláudio Paiva, Vicente Pereira, Umberto Costa Barros, Thereza Simões, Artur Barrio, Silvio Santiago e Luiz Fonseca, além dos artistas – objetos dessa pesquisa – Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus e Alfredo Fontes. MALASARTES. VILHENA, Bernardo de; VERGARA, Carlos; ZILIO, Carlos (et. al) (editores). Número 1. Rio de Janeiro: Imprinta, set/out/nov 1975.

⁶⁷ Dentre esses eventos, Alfredo Fontes não participou da exposição *Salão da Bússola*, na expedição *Túnel/Desenho ao longo de dois planos* e da criação da *Unidade Experimental* do MAM/RJ.

⁶⁸ Exposição realizada na Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro em 1986, com o propósito de retratar os artistas expoentes da “Geração AI-5”. Participaram da exposição, Antônio Manuel, Artur Barrio, Ascânio MMM, Evandro Teixeira, Manuel Messias, Miriam Monteiro, Odila Ferraz, Raymundo Colares, Thereza Simões, Umberto Costa Barros, Vera Motlis Roitman e Wanda Pimentel, além de Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus e Alfredo Fontes. MORAIS, Frederico (org). *Depoimento de uma geração, 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986

⁶⁹ Este texto, assinado por Reynaldo Roels Jr e Joaquim Ferreira dos Santos, inclui depoimentos de Antônio Manuel, Ascânio MMM, Thereza Simões, Umberto Costa Barros, Wanda Pimentel e do crítico Frederico Morais, além de Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus. Nota-se a ausência de Alfredo Fontes. ROELS JR, R., SANTOS, J. F., “*A arte do AI-5 hoje*”, in *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Glória Ferreira (Org). Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

⁷⁰ Exposição com curadoria de Luiz Ernesto e Luiz Alphonsus, realizada na inauguração do espaço Cavalariças do Parque Lage no Rio de Janeiro.

⁷¹ Exposição com curadoria de Lauro Cavalcanti, realizada no Paço Imperial do Rio de Janeiro.

⁷² Exposição realizada no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, sob curadoria de Glória Ferreira.

No campo das pesquisas acadêmicas, podemos apontar as teses de doutoramento *Uma poética ambiental: Cildo Meireles (1963-1970)* e *Itinerância de artistas. A construção do campo das artes visuais em Brasília 1958-2008* como estudos preocupados em estabelecer certa relação entre a formação artística e cultural em Brasília e experimentações posteriores⁷³. No entanto, em sua grande maioria, as dissertações e teses se detêm especialmente e especificamente às figuras de maior proeminência, a saber: o artista Cildo Meireles e o crítico de arte Frederico Moraes. Nesse sentido, o chamado Grupo de Brasília é abordado como aspecto panorâmico, contextualizando os primeiros anos de Brasília, as atividades em torno do MAM/RJ ou em torno de Moraes⁷⁴.

A maior profusão de pesquisas e publicações e a decorrente consolidação de uma fortuna crítica sobre Cildo Meireles, em relação aos demais três artistas, são índices de sua inserção no panorama da arte brasileira, assim como de sua projeção internacional desde a década de 1970. Vale lembrar que Cildo foi premiado pelo *Salão da Bússola* com uma viagem de estudos/pesquisas para Nova Iorque, participou da exposição *Information*⁷⁵ (MoMA, 1970) - da qual, também participou Guilherme Vaz - e logo em seguida, passou uma temporada na cidade americana (1971-73). A partir dos anos 1990, suas obras têm passado por um processo ainda mais intenso de valoração, impulsionado por importantes exposições individuais e coletivas internacionais⁷⁶, como a MoMA Projects em 1990, a retrospectiva em 1999 no New Museum of Contemporary Art, a XI Documenta de Kassel em 2002 e exposições na Tate Gallery em Londres em 2008 e no Museu Nacional Centro de

⁷³ ANDRADE, Marco Antônio Pasqualini de. "Uma poética ambiental. Cildo Meireles (1963-1970)" (Tese de doutoramento), ECA USP, 2007 e MADEIRA, Angélica. *Itinerância dos Artistas: A Construção do Campo das Artes Visuais em Brasília 1958 – 2008*. Editora UNB: Brasília, 2013.

⁷⁴ Sobre Moraes, ressaltamos as pesquisas CHAGAS, Tamara Silva. *Da crítica à Nova Crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Moraes*. Dissertação de mestrado. Vitória: UFES, 2012. REBOUÇAS, Julia Maia. *EIS A ARTE: a atuação do crítico, curador e artista Frederico Moraes*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2017; e MORAIS, Frederico; GOGAN, Jessica. *Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017. Sobre Meireles, vale ressaltar as publicações HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles: Geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001; WISNIK, Guilherme; Matos, Diego. *Cildo – estudos, espaços e tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2018; ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini. *Uma poética ambiental - Cildo Meireles (1963-1970)*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2007; RIVITTI, Thais de Souza. *A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2007.

⁷⁵ Exposição sob curadoria de Kynaston Mcshine (MoMA, Nova Iorque, 1970) que reuniu trabalhos de arte conceitual, e incluiu artistas latino-americanos e de países comunistas. Entre os artistas brasileiros, além de Meireles e Vaz, estavam Helio Oiticica e Artur Barrio (FREIRE, C, 2006). Nesta exposição, Meireles apresentou a obra *Inserções em Circuitos Ideológicos, Cédula e Projeto Coca Cola* e publicou o texto *Cruzeiro do Sul* - que será visto no Capítulo 4 – no catálogo da exposição.

⁷⁶ Um indício desse processo, é o fato de que, durante minha estadia de pesquisa em Münster, Alemanha, pude facilmente encontrar livros e catálogos sobre suas obras e exposições nas bibliotecas de artes. Para mais informações sobre o processo de internacionalização da obra de Meireles, ver: LABRA, Daniela Hochmann. *Legitimação Internacional da Arte Contemporânea Brasileira, análise de um percurso: 1940-2010*. Tese de doutoramento. PPGAV-EBA/UFRJ, 2014.

Artes Reina Sofia em Madri em 2013. Em 2019, foi realizada a exposição *Entrevendo* no Sesc Pompeia, sob curadoria de Julia Rebouças e Diego Matos.

Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz também participaram de exposições internacionais importantes durante os anos 1970 (Vaz, como já citado, da *Information*⁷⁷ em 1970 e VIII Bienal de Paris⁷⁸ em 1973, Alphonsus da *IX Bienal de Paris*⁷⁹ em 1975), década em que suas produções tiveram maior impacto e alcance. Um grande número de obras de Alphonsus (mais de 120 peças) faz parte da coleção Gilberto Chateaubriand, acervo em comodato com o MAM/RJ, caminho que garantiu sua inserção no circuito de artes, especialmente no contexto carioca. O artista participou de uma série de exposições individuais no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro e produziu duas publicações, o livro fotográfico *Bares Cariocas* (1980), registrando um acervo imagético desses espaços de sociabilidade e marginalia e a biografia ficcional *Feras selvagens correm por entre as estrelas* (2011)⁸⁰. Em 2019, a exposição *Cartografia Poética*, sob curadoria de Daniela Name no BNDS exibiu a retrospectiva do artista. Alphonsus mantém e organiza seu arquivo pessoal em seu próprio atelier e conseguiu registrar e preservar a maioria da sua produção desde a época de Brasília.

Guilherme Vaz, por conta da natureza de sua produção – escritos, instruções e proposições conceituais, partituras, “balizamentos musicais⁸¹”, arte sonora e música corporal – e inclusive, por uma postura consciente de recusa às institucionalizações de arte, permaneceu desde os anos 1970 em certa invisibilidade perante as narrativas e historiografias de arte, até a primeira década dos anos 2000, quando sua primeira exposição individual *Guilherme Vaz, uma fração do Infinito*⁸², ganhou duas edições, no Rio de Janeiro e

⁷⁷ Segundo Franz Manata, a partir de arquivos do *MoMa*, Guilherme Vaz teria gravado três instruções sonoras, chamadas *Walk to anywhere, during anytime, for any distance, anyway; Step this area, feel the heat of the future* e *The following minutes are reserved for you to open your front door as slow as you can*, que comporiam uma instalação com outros elementos e proposições de situação, porém, as gravações não foram enviadas a tempo para a instituição. O trabalho seria substituído, então, pela proposição *Facts*, que seria executada pela equipe do museu, contudo, não foi. Para a representação no catálogo, Vaz enviou a imagem de um grupo de índios dançando, advinda de um recorte de jornal (MANATA, 2016; ANDRADE, 2018).

⁷⁸ Na ocasião, Vaz apresentou as performances ou músicas corporais, *Cru*, espécie de trabalho sonoro em que o artista fazia ressoarem as paredes e piso do museu, percussionando com as mãos a arquitetura do edifício e *Music for paper sheet*, em conjunto com o grupo alemão *Televisen Group*.

⁷⁹ Luiz Alphonsus apresentou o audiovisual *Natureza ou Besame Mucho* (1973).

⁸⁰ GUIMARAENS, Luiz Alphonsus de. *Bares Cariocas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980; GUIMARAENS, Luiz Alphonsus de. *Feras selvagens correm por entre as estrelas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

⁸¹ Conceito compositivo e de notação musical, desenvolvido pelo artista.

⁸² Exposição sob curadoria de Franz Manata em edição no CCB-RJ em 2016 e no SESC Pompéia – SP em 2017.

em São Paulo. Ainda assim, o artista manteve uma intensa produção artística, musical e de trilhas sonoras para cinema⁸³.

Vaz buscou um outro eixo geopolítico para suas experimentações, guiado pelo seu interesse por uma arte “do Oeste” (conceito desenvolvido por ele), convivendo com sertanistas de Goiás e indígenas de Roraima por cerca de vinte anos. Para Vaz, os povos indígenas Zoró-Pangyjej, Gaviao-Ykolen e Araras, com os quais conviveu, personificam o “extremo oeste brasileiro”⁸⁴, ou seja, o que está à oeste de nossa “centralidade” civilizatória, litorânea e entranhada na ideia/estrutura da colonialidade, por reproduzir o pensamento e imaginário “de fora”. Portanto, esse deslocamento, para Vaz, representou a busca pelas vozes atávicas e as raízes de uma linguagem verdadeiramente brasileira, historicamente anuviada. Acometido por problemas de saúde, o artista que se encontrava com a fala prejudicada, faleceu em 2018. Ao longo de sua trajetória artística, Vaz produziu muitos escritos sobre sua obra, elaborou conceitos e enunciou teorias, de modo que um legado crítico a partir de seu arquivo pessoal permanece possível. Nesse sentido, destacamos a pesquisa e a sistematização de parte desse material realizadas por Franz Manata, no contexto da exposição *Uma fração do infinito* (2016/2017), cujo catálogo reuniu variados escritos do artista.

Sobre Alfredo Fontes, sempre citado como um dos integrantes do Grupo de Brasília, e de modo geral, dos artistas da geração dos anos 1970 do Rio, as referências sobre sua produção individual por meio de pesquisas acadêmicas e bibliografias são raras, fragmentárias e esparsas. Residente no bairro de Madureira, e posteriormente Riachuelo, subúrbios da Zona Norte do Rio de Janeiro, o único artista preto do chamado Grupo de Brasília, e falecido no início dos anos 1990, Fontes teceu novas redes com jovens artistas da região e da Baixada Fluminense em meados dos anos 1980. Reivindicando a produção de arte contemporânea fora do eixo cosmopolita da Zona Sul, Fontes manteve uma posição crítica ao circuito convencional das artes, estimulando o debate, criação e circulação de ideias e obras que ativassem a dimensão da vizinhança e da comunidade no subúrbio carioca. Entre estes artistas, estão Daviran Magalhães, Ubiratan Lima e Amorim Junior que fizeram parte do *Grupo ZN* (Grupo Zona Norte) e juntos com Alfredo criaram o *MAM*,

⁸³ Ao todo foram mais de sessenta trilhas sonoras para cinema, entre elas, a trilha do filme *Fome de Amor*, 1968, de Nelson Pereira dos Santos e do filme *O Anjo nasceu*, 1969, de Julio Bressane. Foi um dos introdutores da música concreta no cinema nacional. A parceria com o pensamento cinematográfico frutificou em experimentações audiovisuais, junto ao cineasta Sergio Bernardes (1944-2007), como a videoinstalação *Nósenãonós3Telas* (CCBB Rio, 2003) e o concerto filmado *Música em Manaos* (Teatro Amazonas, 1998/2004), entre outras.

⁸⁴ Acesso online: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/05/07/interna_diversao_arte,678736/guilherme-vaz-deixou-material-inedito.shtml

Movimento de Arte do Méier, nos idos dos anos 1980. As exposições do MAM e do próprio artista aconteciam na própria residência de Fontes. Em sua casa-galeria, Fontes promovia atividades, chegando a levar para o subúrbio, os artistas e críticos da Zona Sul⁸⁵. Por conta da verificada ausência de Alfredo Fontes no sistema de Teoria e Crítica da arte brasileira, este trabalho tem o comprometimento político de produzir vias para uma maior inteligibilidade sobre seu pensamento, obras e experiências, que façam ver as “zonas de tensão” nas historiografias, além de refletir sobre a dificuldade do Brasil, por meio das instituições e pesquisas, em assumir sua própria alteridade nos discursos de arte, o que não deixa de ter fecundas relações com as dinâmicas de valoração e apagamentos recorrentes nas narrativas sobre Brasília.

Para lidar com essas variações de arquivos, esta pesquisa interpelou também de forma diferenciada cada um desses artistas, a partir de suas experiências, memórias e obras. Por meio de entrevistas e visitas ao seu arquivo pessoal e atelier, as memórias de Luiz Alphonsus, especialmente ativadas pela discussão sobre sua obra *Sem Título* (1973), que compõe o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, estrutura a linha de pensamento do Capítulo 3, apontando para um duplo vínculo simbólico da cidade de Brasília, aludido pelas dimensões do céu e da terra/lama, como paradigmas cósmico e atávico, respectivamente. O artista, que abriu as portas de seu atelier, esteve disponível para as consultas durante a feitura desta pesquisa. Cildo Meireles, como já visto, o artista de maior projeção no contexto deste grupo, foi interpelado fundamentalmente por meio de sua vasta produção e fortuna crítica, sobre as quais focamos nos conceitos e operações artísticas pertinentes ao debate aqui proposto. Os desafios de pesquisa se concentravam nas figuras de Guilherme Vaz e Alfredo Fontes, ambos já falecidos. No entanto, tais artistas ofereciam caminhos de interlocução muito variados. A produção textual, conceitual e filosófica além da produção musical e de arte sonora de Vaz foi muito farta. E foi com esse material que esta pesquisa dialogou, fazendo ecoar ao longo da tese seus enunciados teóricos. Essa profusão de vias de interpelação, presentes para esses três artistas, no entanto, não repercutia na figura de Alfredo Fontes, apresentando-se como um campo a ser construído. Nesse sentido, apesar do artista ser frequentemente citado como participante das exposições paradigmáticas dos anos 70 e nos materiais bibliográficos de referência da época, o exercício de reconstruir sua trajetória artística se deu de uma forma muito particular. Interessante ressaltar que durante a feitura desta tese de doutoramento,

⁸⁵ Como relata o livro *Vida de Artista*, produzido e editado pelo artista Daviran Magalhães (MAGALHÃES, 2013, p.180).

três importantes exposições foram realizadas tendo como objeto os artistas desse trabalho: *Guilherme Vaz, uma fração do infinito* (CCBB-RJ 2016 e Sesc Pompéia-SP 2017), *Luiz Alphonsus - Cartografia Poética* (BNDS-RJ 2019) e *Entrevendo – Cildo Meireles* (Sesc Pompéia-SP 2019/2020), dando a ver certa valoração institucional contemporânea desses artistas. Sendo assim, se esses três artistas foram convocados por este trabalho a partir de memórias específicas, certos conceitos e obras, ao Alfredo Fontes foi destinado um espaço, a partir do qual o corpo de sua produção pudesse ser descortinado⁸⁶. Foi evocada, para tanto, a contribuição de artistas e pesquisadores comprometidos com o viver do subúrbio e que partilharam, cada um à sua maneira, experiências artísticas com Fontes nesse contexto. Por meio de uma acurada pesquisa em fontes de jornais impressos da época, especialmente em edições especiais de bairros e a partir das investigações possibilitadas na contemporaneidade, ou seja, aquelas imbuídas das práticas cotidianas, por meio da internet, mídias e redes sociais, encontramos aos poucos figuras que conviveram com o artista. Entre elas, contactamos os artistas que experienciaram junto de Fontes a produção artística da Zona Norte nos anos de 80/90 (Daviran Magalhães, Amorim Junior e Ubiratan Lima), a pesquisadora de arte que desenvolveu, quando estudante, um projeto de divulgação de sua galeria no bairro de Riachuelo, como trabalho de conclusão de curso (Teresinha Vilela), a jornalista e escritora do livro infantil sobre as vivências suburbanas que tangenciavam o artista (Jussara Generoso) e o ilustrador responsável pelos desenhos deste mesmo livro e que também compartilhou com Fontes outras experiências de trabalho e de arte (Everaldo da Silva Jr). Foi contactada também parte de sua família, como o filho Rafael Fontes Ventura e a ex-companheira, Maria Luiza Ventura, que estiveram frequentemente dispostos a contribuir com a pesquisa, gentilmente compartilhando suas memórias e informações sobre as obras. Em paralelo, tanto Luiz Alphonsus, quanto Cildo Meireles ofereceram importantes aportes sobre Alfredo Fontes, por meio de entrevistas.

Essa pluralidade de vozes criou o espaço analítico através do qual pudemos recompor parte das experiências de Alfredo Fontes e reconhecer o território simbólico do artista, e assim, tornando-se paradigmática para o feixe de narrativas aqui exposto, assim como, para o comprometimento com o desvelamento de novas versões, historicamente soterradas e que fazem parte, de forma estrutural e exemplar, do exercício de pensar a experiência de Brasília nos anos 1960, do Rio nos anos 1970, e quiçá, do Brasil.

⁸⁶ Parte do Capítulo 4 é dedicado às narrativas e análise da produção de Alfredo Fontes.

Metonímias de Brasil

Brasília – 1958/68; Rio de Janeiro – 1968/1978.

Faz-se necessário ressaltar que o caminho pelo qual esta pesquisa percorre propõe-se a articular dois momentos/espços de efervescência criativa/criadora no Brasil contemporâneo: Brasília dos anos 60 e Rio de Janeiro dos anos 70, vistos à luz de um grupo específico de artistas – o então chamado Grupo de Brasília. Nesse caminho, este trabalho pretende demonstrar que, para o desdobramento das ideias e produções do Grupo de Brasília, a experiência da Nova Capital pode ser tensionada para além de sua marca consensualmente reconhecida como moderna, vista pelas linhas da arquitetura e do urbanismo, ao perscrutar *outras perspectivas utópicas*. Ao dar a ver a dimensão altamente experimental de Brasília, convocamos um campo aberto naquele momento onde relações novas tinham possibilidades de surgir a partir de um pensamento de cidade e estender-se para um renovado e ampliado olhar crítico, simbólico e cultural. Essa “cidade imantada” pelo poder de catalisar trocas e partilhas, estruturou-se por um lado, pela presença latente de certos protagonistas convocados para construir arenas sociais e culturais e, por outro lado, pela potencialidade circunstancial de reunir as diferenças inerentes a todo processo aberto e em construção, num amálgama entre cidade, arte, política e educação. Dessa forma, esta pesquisa intenta demonstrar que esse “espaço aberto” e de potente “imantação” – formado a partir de diversificadas migrações e em contato com a cultura não-litorânea – era, por sua vez, potencialmente “irradiador”, e assim, fecundo à experimentação, que propiciou novas formas de pensamento e de arte que viriam reverberar nas décadas seguintes. Recorremos aos comentários de Guilherme Vaz, que pontua: “O pensamento de 69/70, no que ele tem de diferenciado e de substancial, é um pensamento do Planalto Central brasileiro. *Gerado no planalto, manifestado no litoral*”⁸⁷. E ainda:

Brasília é experimental, ela veio para romper com a lógica do figurativo, uma rua depois da outra, um acorde depois do outro, uma coisa depois da outra. É a presença do imprevisível na história brasileira. VAZ, Correio Braziliense, 2009. *Grifo da autora*.

⁸⁷ VAZ. O essencial veio de Brasília, 1986. *Grifo da autora*.

Para Vaz, portanto, Brasília opera(ria) o “*plaque tournante*”⁸⁸ da história do país, e assim, da história das artes e linguagens brasileiras, ou seja, um ponto de inflexão. Dessa forma, seguir os passos desse grupo de artistas – através de suas memórias, conceitos e obras – nos possibilita iluminar um arco temporal e espacial compreendido por certa Brasília dos anos 1960 e certo Rio de Janeiro dos anos 1970. Contudo, mais do que experiências urbanas específicas, podemos entender estas cidades como metonímias simbólicas do país. As cidades, e suas circunstâncias específicas, emergem com tal sorte de intensidade, guardando o poder de enunciação de uma possibilidade⁸⁹, nova, nacional e, ao configurar essa relação de sentido, permitem substituir/representar momentaneamente a imagem de país. Assim, o que se delineia, a partir do exercício da tese, pela perspectiva da arte e por esse percurso conceitual, é dar contornos a formas de pensar o Brasil. Nesse sentido, cabe ressaltar que na trajetória desses artistas, ambas as experiências urbanas foram marcadas pela intensidade inventiva e por golpes desferidos em seus espaços de criação. Se 1968 nos remete ao recrudescimento do regime militar com o decreto AI-5 e as fortes consequências no contexto criativo da UnB na Nova Capital, 1978 é marcado pelo incêndio do MAM/RJ, a perda de grande parte do acervo e a interrupção da inventividade disruptiva⁹⁰ em torno do Museu, ocupado pelos jovens artistas desde o final dos anos 1960. A fala de Luiz Alphonsus é exemplar dessa demarcação temporal:

Você tinha o encontro das pessoas no MAM, onde era a cantina ali embaixo, era um encontro diário, de todos os artistas. Isso era muito fértil, e foi, foi, foi até o incêndio do MAM em 1978. E aí acaba, o MAM vira outra coisa e nunca mais foi isso....Mas até 1978, foram 10 anos muito efervescentes...⁹¹

⁸⁸ A ideia de *plaque tournante* ou girador ferroviário, a manivela que modifica a rota da locomotiva, foi usada pelos artistas do grupo *Internacional Situacionista* (1957-1972) como uma metáfora metodológica do desvio e da deriva. O desvio, para os situacionistas, consistia numa tática poética, artística, política e epistemológica, de criação não-programada, não condicionada ou condicionante. Para saber mais, ver JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2003 e VIANNA, M.F.C. *Cidades em contraste. Brasília e Nova Babilônia nos anos 1950/60*. Dissertação de mestrado. São Paulo: PGEHA/USP, 2011.

⁸⁹ Reconhecemos que tal possibilidade pode ser oficial, como no caso da experiência Brasília, ao constituir uma nova capital - ainda que abarque sua dimensão experimental - ou não-oficial, como no caso da experiência Rio de Janeiro.

⁹⁰ Como por exemplo as atividades do projeto *Área Experimental* (1975-1978), que abrigou, entre outros artistas, a exposição de Cildo Meireles em 1975, Luiz Alphonsus em 1977 e contaria com a exposição de Alfredo Fontes no ano seguinte.

⁹¹ Cumpre ressaltar que Luiz Alphonsus teve a instalação em madeira *Ambiente* (1969), destruídas nesse episódio.

O episódio do incêndio no MAM aconteceu em 8 de julho de 1978 - 30 anos desde sua inauguração - acarretando um forte impacto negativo internacional por conta das acusações de precariedade e amadorismo no trato institucional e de segurança. Relata-se que os primeiros carros de bombeiro que chegaram ao local vieram um com problemas mecânicos, outro, com a mangueira furada⁹², retratos de uma modernidade desajustada. A perícia apontou que o incêndio teve início na Sala Corpo/Som, onde por ironia do destino acabava de ser realizada uma apresentação de música andina, chamada *Água*. O fogo, que vale ressaltar, assombra a história da cultura institucional brasileira, consumiu grande parte do acervo do Museu e das obras dos artistas latino-americanos da exposição *Arte Agora III. América Latina, Geometria Sensível*⁹³, sendo na maioria painéis de Torres Garcia (1874-1949), pintor uruguaio que experimentou revirar o mapa da América do Sul e reposicionar nosso “norte”⁹⁴. Entre cinzas e traumas, restaram intactos algumas obras, livros e a estrutura do edifício modernista de Afonso Eduardo Reidy (1909-1964), fazendo resistir, como reminiscência, certo paradigma moderno, coadunando assim com a ideia de Cristina Freire, para quem “o pensamento contemporâneo de museu está fincado em alicerces modernos” (FREIRE, 2010) e em seus desígnios.

A trágica incineração do que o MAM representou durante décadas, levou o crítico Mário Pedrosa (1900-1981) a reivindicar um novo começo para a instituição⁹⁵, idealizando o projeto *Museu das Origens*, que seria composto por cinco museus independentes entre si, abarcando o do Índio, de Arte Virgem (Museu do Inconsciente), do Negro, de Arte Moderna e de Artes Populares (PALADINO, 2020). Esta proposta, não concretizada, representaria, em certa maneira, um desvio do curso e abrigo da arte experimental e contemporânea, vigentes nos anos anteriores, no Museu. Quanto as experiências pulsantes vivenciadas pelos jovens artistas ao longo das décadas de 1960 e 1970, nota-se que o Museu só voltou a reabrir para o público em 1982, no entanto, seu estado de abertura radical e simbólica para as práticas experimentais nunca mais foi o mesmo. Percebe-se que, assim como as narrativas míticas de

⁹² Segundo a matéria “Incêndio destrói quase todo o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio”, em 1978 do acervo digital O Globo, < <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/incendio-destrui-quase-todo-acervo-do-museu-de-arte-moderna-do-rio-em-1978-10141433#ixzz5zdq0ancUstest> > acesso em 14/09/2018.

⁹³ Exposição que, sob curadoria de Roberto Pontual, reuniu artistas latino-americanos, a partir da perspectiva de uma arte construtiva “tipicamente nossa”, articulando o termo “geometria sensível” do crítico peruano Juan Acha (1916-1995), como uma expressão eminentemente latino-americana.

⁹⁴ Referência ao desenho *América Invertida* (1943), de Joaquín Torres Garcia.

⁹⁵ “Pedrosa, figura protagonista da arte moderna no país, viu o projeto estético que defendera desde a década de 1940 virar cinzas junto com o MAM. Diante desse panorama trágico, o autor apoiou a reformulação completa da instituição, tendo em vista que o modelo de mecenato privado que a sustentou em seu período de formação igualmente havia se esgotado junto com a arte de vanguarda” (PALADINO, 2020).

construção, as de destruição deixam uma marca indelével no imaginário da instituição, assim como de modo geral, na cultura da cidade. O MAM e seus espaços eram o centro de produção e irradiação artística do Rio de Janeiro na década de 1960/70, exemplificado na *Unidade Experimental*, na *Área Experimental*, na *Sala Corpo/Som*, nos cursos livres e nos *Domingos de Criação*. Vale lembrar que no final de 2018, o Rio de Janeiro assistiu a outra cena de destruição de seu patrimônio cultural, histórico e científico, o incêndio do Museu Nacional. Neste mesmo ano, a diretoria do MAM declarou a intenção de vender a tela – sobrevivente ao incêndio – *Nº 16* (1950) de Jackson Pollock para levantar recursos, demonstrando que os tempos são outros, mas os perigos continuam iminentes para os museus. Talvez seja possível considerar que o ano de 2018 incinerava um processo histórico ainda mais ampliado, culminando um ano depois no fogo em alastramento pela Amazônia e posteriormente, pelo Pantanal, enquanto este texto se perfaz.

Em agosto de 1978, na matéria publicada no *Correio do Povo* (Porto Alegre), *A epopeia de um Museu*, o crítico de arte Francisco Bittencourt, narra as movimentações dos artistas no contexto pós incêndio:

Em recente reunião, artistas perguntaram ao presidente do Museu, Dr. Ivo Pintanguy, que papel eles teriam na futura administração. Receberam como resposta que essa era uma questão bizantina. Diante do espanto de tal afirmação, houve um silêncio geral. Mas agora os artistas querem dar o troco no documento que elaboraram: para eles, bizantino é um cirurgião plástico ser presidente do museu. E termina assim o primeiro *round* de uma luta que deverá ser longa e áspera (BITTENCOURT, 1978).

Portanto, esses dois momentos/espços catalisam o movimento dialético – e recorrente na história nacional – das projeções dos grandes saltos e suas suspensões no ar, repercutindo no enfrentamento dos desmanches das utopias, das crises da democracia e no consequente realinhamento dos desejos em novas trincheiras de resistência e invenção. Nesse sentido, dão a ver certas faces de nossa história recente. Faz-se candente analisar que a imagem dialética de um salto em suspensão – imagem importante e recorrente neste trabalho – nos antecipa o horror da queda, assim como a possibilidade da reorganização de novos territórios utópicos a se construir, vencendo abismos e atravessando fronteiras.

Ao adentrar esse campo, esta pesquisa demonstra que cada um desses artistas, a partir das especificidades de suas experimentações, reestruturou suas práticas em um novo contexto urbano e político, reverberando, sobretudo, o interesse por certas dimensões da pluralidade e da alteridade, por vias não-hegemônicas. Desse modo, perseguimos as trajetórias e produções desses artistas como reminiscências ativas na/da experiência de Brasília – da *Brasília Original* – e vibrantes em outros tempos, modos e lugares.

As experimentações dos artistas do Grupo de Brasília enunciam tópicos norteadores para a fundamentação da tese, tais como Espaços de alteridade, Educação para invenção, Noções de brasilidade, “Brasil profundo” e vozes atávicas e a cultura do Subúrbio. Iluminam-se assim conceitos-chave entrevistados na leitura crítica da produção desses artistas, que articulam a tecitura dessa escrita, tais como os conceitos que entremeiam “Memórias” e “Territórios” em Cildo Meireles; as perspectivas estéticas decoloniais de Vaz a partir do rumo a “Oeste” e da busca por uma linguagem eminentemente brasileira (sertaneja e indígena); o “Conceitual Caboclo” de Luiz Alphonsus e seus significados cruzados, e ainda, as ideias-manifesto de “Tudo é arte” e “Subúrbio Cromado” para Alfredo Fontes. Afina-se, assim, um instrumental teórico que se expande do contexto das duas cidades para abarcar novas vias de reflexão sobre o Brasil e sobre a arte brasileira, que, por sua vez, ressoam também nos dias atuais.

Desse modo, podemos dizer que os quatro artistas aqui estudados apresentam-se para este trabalho como quatro pontas de uma encruzilhada, que ampliou e complexificou o escopo da pesquisa, para além do exercício de historiografia da arte, centrado em um grupo de artistas. Assim, (re)unir novamente Cildo Meireles, Luiz Alphonsus, Alfredo Fontes e Guilherme Vaz, a partir da perspectiva aqui proposta, tornou possível reconhecer um território simbólico mais ampliado e imantar narrativas múltiplas e não-lineares, para as quais foi fundamental convocar outros métodos investigativos. O exercício de dar conta desse feixe de experiências artísticas – entre a invenção, a brasilidade, as zonas de tensão, o popular, a elaboração de memórias e as práticas à borda – foi conformando, como chave interpretativa, a identificação de certo conceitualismo. Em diálogo com a expressão criada por Luiz Alphonsus, para nomear sua série artística *Paisagens cariocas, Conceitual Caboclo, Ambiental Enigmático, o Despacho das Artes* entre 1975 e 2019, convocamos a perspectiva de um Conceitualismo Caboclo, como plataforma de articulação da série de narrativas artísticas fronteiriças, aqui estudadas, marcadas pela coexistência, pela pluralidade e pela dimensão altamente vivencial.

Em sua estrutura textual, o percurso da tese foi se perfazendo a partir de múltiplas interlocuções, continuamente renovadas a cada encontro com as memórias e obras dos artistas, tendo como procedimento crítico, a busca pela produção de novas articulações, pelo preenchimento das lacunas e pelo acentuar das contradições. Para narrar essas histórias, este trabalho apresenta-se em cinco capítulos: sucintamente, este capítulo de caráter introdutório, ARRANJOS INICIAIS, apresenta os caminhos que levaram à delineação da tese e à opção por um agrupamento de artistas como investigação cartográfica de outras utopias, vividas em Brasília e, posteriormente, mobilizadas no Rio de Janeiro. O segundo capítulo, É TEMPO DE REPENSAR BRASÍLIA?, interpela certas imagens contemporâneas acerca da Cidade Nova para reivindicar novas vias de interpretação de seus imaginários, para além das grandes narrativas oficiais, de um lado, e da crítica consensual à arquitetura e ao urbanismo modernos, de outro. Nesse sentido, buscamos nos anos iniciais de Brasília – contexto que foi palco do encontro entre os artistas aqui estudados – as perspectivas que relacionam os projetos de educação, as práticas artísticas e o realinhamento de certa crítica de arte. O terceiro capítulo, A OBRA COMO DISPARADOR DE MEMÓRIAS, opera como excursão do texto. Percorremos as memórias do artista Luiz Alphonsus e as análises de sua obra *Sem Título* (1973) para enunciar alguns paradigmas que estruturam-se como vínculos simbólicos da experiência inicial – e provisória – de Brasília. Conformam-se, especialmente, a imagem-poética de Sertão, como um campo desconhecido e enigmático, por onde delineiam-se “os outros”; o Céu constelar, como vias de ampliação das fronteiras ideativas e artísticas e a Terra Vermelha, como o substrato de um encadeamento atávico. O quarto capítulo, DESLOCAMENTOS NÃO-MAPEADOS apresenta o percurso dissonante à certa centralidade hegemônica por meio da produção e do pensamento do artista Alfredo Fontes, ao longo dos anos 1970, na órbita da geração conceitual e, a partir de meados da década de 1980, na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, dando guarida à produção artística suburbana “do outro lado do túnel”. Ainda no quarto capítulo, algumas obras e vivências de Cildo Meireles e Guilherme Vaz iluminam certa rota a Oeste do pensamento litorâneo – e eurocentrado – artístico brasileiro. Por fim, o quinto capítulo destina-se às considerações finais de nosso percurso crítico, a partir da perspectiva de um Conceitualismo Caboclo, como plataforma de articulação das nossas análises artísticas e do reconhecimento de que as narrativas são campos em ampla disputa, por onde implicam-se também as estruturas discursivas e legitimadoras, inerentes, entre outros domínios, às universidades, às instituições artísticas e às teorias e críticas de arte.

CAPÍTULO 2 — É TEMPO DE REPENSAR BRASÍLIA?

A construção de Brasília e percursos de sua recepção crítica

Em abril de 1960 é inaugurada a nova capital federal do Brasil, Brasília, construída do zero em apenas três anos pela empreitada de Juscelino Kubitschek e concepções modernas de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. A Cidade Nova demarcou o contexto político-social brasileiro de desenvolvimentismo, industrialização e urbanização, ativando o centro até então desocupado⁹⁶ do país, representando uma tomada de território – espacial e conceitual – para um Brasil moderno. Fundante de uma alta cultura moderna brasileira com forte reconhecimento internacional, a arquitetura nesse momento do país adensaria o *status* simbólico da “invenção Brasília” como palco privilegiado das “sínteses das artes” e instauradora de um novo lugar ideal do país no mundo. Esteve em construção, assim, a grande narrativa do Projeto Cultural Moderno, que parecia esboçar as vias para a superação de um passado colonial e os rumos para a modernização política, econômica e social. Essa utopia que subjaz no projeto urbano e no imaginário de Cidade Nova e que se engendrou no campo da política, da cultura e da estética, alavancando a questão da identidade nacional, iria enfrentar uma série de crises, golpes e fraturas. São elas: a crise em relação a certo desajuste ideológico - a inauguração de Brasília dá-se no momento em que internacionalmente a arquitetura e o urbanismo modernos começam a sofrer um processo de revisionismo crítico, de modo que a nova capital brasileira passa a ser o grande expoente ilustrativo das falências desse ideário. A crise em relação à passagem/mudança da cidade como ideia para a cidade factual como campo de disputa - o desenvolvimento da cidade real, com entraves cotidianos e factuais, resvala-se no limite do projeto – ideal – e faz brotar no entorno de Brasília uma série de cidades-satélites⁹⁷ que crescem sob a marca da desigualdade, ao passo que, dentro do plano, agora patrimônio, reside a parte mais rica de seus habitantes. E ainda, o golpe final, quanto à conjuntura política e à ruptura da

⁹⁶ Vale considerar que a construção de Brasília fazia parte do projeto de integração nacional de Juscelino Kubitschek e que portanto, situar a Nova Capital no planalto central tinha uma função estratégica. Contudo, é importante atentar que a ideia recorrente de um centro “desocupado” ou “esvaziado” ignora as densidades históricas de outras ocupações ainda que rarefeitas, como sesmarias, quilombos, bandeirantes, mineradores, tropeiros, tribos indígenas e camponeses (FREITAS, 2007).

⁹⁷ Da qual faz parte Ceilândia. A cidade foi criada nos anos 1970 com *status* de cidade nova - sem no entanto, usufruir de planejamento - pra absorver o contingente de moradores em situação de invasão em alguns dos setores habitacionais do plano piloto. Seu nome advém da sigla CEI – Campanha de Erradicação de Invasões e carrega essa memória. A grande maioria dessas pessoas, deslocadas do plano piloto para a recém-inaugurada cidade satélite, era os operários – candangos – construtores de Brasília e suas famílias. A origem de Ceilândia, suas narrativas e versões podem ser vistas no filme de Adirley Queirós, *A cidade é uma só?*, 2011.

democracia - quatro anos depois de sua inauguração com aura de cidade democrática, Brasília assiste a tomada de poder pelos militares, a instauração da ditadura no Brasil e o crescente cerceamento dos direitos civis e das liberdades, culminando no AI-5 em 1968.

Se o ponto de arranque para a concepção e construção de Brasília foi fazer tangível uma grande e aventureira empreitada - projetual e política - e nesse sentido, a possibilidade do sonho do modernismo pela parelha arquitetura/Estado, o que se consolidou como recepção crítica desse fenômeno se acomodou por sua contraparte negativa. Essas críticas estendem-se ao tópicos relativos à segregação espacial, ao autoritarismo planificador, ao Estado desenvolvimentista e sua utopia modernizadora, à divisão das funções, à ausência das qualidades urbanas tradicionais, à abstração, ao anonimato e ao excesso de representatividade (GORELIK, 2005).

O arquiteto e teórico argentino Adrián Gorelik (1957) fornece novos aportes para outras compreensões sobre Brasília. Gorelik reafirma a visão de Martins acerca da nova capital como “experiência-limite⁹⁸”, tanto para a arquitetura brasileira, quanto para o pensamento urbano internacional. Experiência-limite aqui entendida no sentido de encerramento e ainda, no sentido de, ao dar radicalidade, levar ao extremo do possível as aspirações da cultura urbana do século XX. Ao habitar essa incontornável baliza, tal “experiência-limite” faz cintilar as tensões das temporalidades sobrepostas e desajustadas - aquela referente à sua utopia projetual (evocando sua radicalidade) e aquela implicada na apreciação crítica de seu revés (evocando seu encerramento). E assim, faz cintilar suas próprias limitações e contradições na encruzilhada entre o delírio do Plano/razão e o delírio do heroísmo/aventura (humano e estatal-nacional), que ficam em potência, como promessa. As contradições são inúmeras e no entanto, ao longo da história do surgimento de Brasília, certos aspectos obliterados da cidade enquanto experiência radical, ao serem ativados, podem apontar para outras formas de compreensão.

A recepção crítica que identifica a cidade unicamente aos processos de falência do projeto moderno e sua utopia modernizadora esvazia o sentido da radicalidade de Brasília como experiência-limite e carregada de outras dimensões utópicas para caricaturizá-la como mero produto normatizado e enfadonho da recepção do ideário da *Carta de Atenas* (1933), como propõe as vias abertas pela recepção do antropólogo americano James Holston⁹⁹.

⁹⁸ GORELIK, 2012, p.213 e MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. “Há algo de irracional...Notas sobre a historiografia da arquitetura brasileira”. In: Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna. Parte 2. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

⁹⁹ Referência ao livro *A cidade modernista – uma crítica à Brasília e a sua utopia* (1989), decorrente de sua tese de doutoramento defendida na Universidade de Yale em 1980.

Perde-se de vista, assim, um cenário de multiplicidade, inventividade, complexidade e contradições, ao eleger uma única perspectiva. Em concepções como as de Holston, Brasília pode ser vista como o experimento subdesenvolvido de modelos gastos e fora do tempo, legitimando a velha lógica da reprodução mimética e vias de influência do “centro” para “periferia”. Ademais, para Gorelik, a instauração de Brasília se impõe mundialmente como um dos fatos notáveis da passagem da primeira para a segunda metade do século XX, a despeito de estar num contexto de subdesenvolvimento. Em outras palavras, o autor não restringe a experiência Brasília à escala e condições locais ou nacionais. Segundo ele, a partir de então, a arquitetura brasileira havia “obtido carta de cidadania internacional”¹⁰⁰. De forma complementar, o também arquiteto e teórico argentino Jorge Liernur afirma que “as conquistas da arquitetura moderna”, sejam as realizadas por Le Corbusier, Fathy¹⁰¹ ou Niemeyer, “não pertencem a um contexto particular mas sim a todos que habitam o espaço do planeta”¹⁰². Portanto, por essas perspectivas, se de um lado, pensar a criação de Brasília significa pensar as pegadas deixadas na esteira do tempo da segunda metade do século XX, por outro, a crítica à Brasília igualmente não remete às condições nacionais ou às “especificidades” mas sim pode ser vista como a constatação da insuficiência dessa cultura urbanística e arquitetônica, ou de modo ainda mais amplo, refere-se à crítica à própria modernidade.

Algumas críticas que se perpetuam sobre Brasília ainda hoje de forma consensual – para não dizer *clichê* - se dirigem às questões “cidade feita para carros”, “cidade que não tem esquinas”, entre outras de mesma matiz. Ainda que tais expressões pareçam plenas de sentido ou coerência, são posicionamentos reativos frente ao que é a constituição fundamental de Brasília: ser, por natureza, artificial e por artifício, natural - uma cidade inteiramente nova, fruto do pensamento urbano dos meados do século XX e inaugurada ainda em canteiro de obras - portanto, alijada das dinâmicas temporais e espontâneas da cidade tradicional. Contudo, dos aspectos das críticas tecidas ao longo da existência de Brasília, o caráter autoritário é o que lhe recai como uma sombra. A cidade nasceu inteiramente desenhada, justamente para dar forma ao voluntarismo estatal e, neste desígnio, esteve fadada a implicações disciplinadoras e ordenadoras. Pois este é o ponto

¹⁰⁰ GORELIK, Adrian. Sobre a impossibilidade de (pensar) Brasília p.215. In Revista Serrote, N.10. Rio de Janeiro: IMS, 2012

¹⁰¹ Hassan Fathy (1900-1989), arquiteto egípcio, que lançou-se a resgatar os métodos vernaculares de construção popular do país, empregando materiais disponíveis e de fácil acesso aos camponeses. Lançou a obra “Construindo com o povo: arquitetura para os pobres” em 1969.

¹⁰² LIERNUR, Jorge. ¡Es el punto de vista, estúpido! p. 278. In: *Arquitectura en teoría. Escritos 1986-2010*. Buenos Aires, Nobuko, 2010, pp. 273-288.

crítico que faz Brasília, ao ser destituída de seus aspectos (e atmosferas) democrático e utópico, pela tomada de poder pelos militares, se confundir tão facilmente com os excessos destes. Gorelik aponta que tanto Joaquim Guedes¹⁰³, como Bruno Zevi¹⁰⁴, ao refletirem sobre Brasília, aludiram seu traço como enunciador de instâncias de autoritarismo, antecipando o regime ditatorial, como uma espécie de “profecia auto-cumprida” ou “auto-realizável”. Um autoritarismo que se inscreve em variados níveis, pelo desenho urbano regulador, por certa afinidade à dimensão controladora do militarismo e pela segregação espacial pelo crivo social e que, *ao fim e ao cabo*, articula esses aspectos coerentemente, emulando uma (per)versão da intenção original.

Depois de um período de intensa produção imagética e midiática¹⁰⁵ no contexto de sua construção, a década seguinte a sua inauguração – ou seja, os anos de 1970 – foi marcada por certo “silêncio” quanto à produção de imagens e imaginário cultural e urbano de Brasília, e igualmente quanto à produção de um pensamento crítico¹⁰⁶, o que talvez se deva também ao fato de que a cidade – de fato – apresentava muitos pontos de aderência e adesão à dimensão da militarização que invadiu os corpos sociais e subjetivos no contexto de ditadura.

A estrutura clara tornou relativamente fácil a ocupação da cidade pelo regime militar em 1964: Brasília se tornou um *panopticum* ortogonal – a utopia singular, substrato para uma ditadura. KOOLHAAS. Brasília, 2016.

¹⁰³ Joaquim Guedes (1932-2008), arquiteto brasileiro, um dos participantes do concurso para Plano Piloto de Brasília. Reconhecido por seu posicionamento crítico frente a certa hegemonia da cultura e pensamento arquitetônico brasileiro, que tinha na figura de Oscar Niemeyer seu grande expoente.

¹⁰⁴ Bruno Zevi (1918-2000), arquiteto italiano e crítico da arquitetura moderna.

¹⁰⁵ Foram fartas as produções midiáticas principalmente promovidas pela revista oficial *Brasília*, a revista *Manchete* e por cinejornais. Essa intensa produção imagética sobre Brasília em sua fase de construção e inauguração teve como uma das sustentações a articulação personalista que Juscelino travava com figuras como o fotógrafo e produtor Jean Manzon, o proprietário da revista *Manchete*, Adolpho Bloch e Assis Chateaubriand, dos Diários Associados. Além da atuação desses veículos, podemos ainda pensar na constituição desse arcabouço visual pelos registros fotográficos (altamente pregnantes até os dias de hoje), em sua maioria empreendidos por profissionais estrangeiros, tais como Michel Gautherot, Peter Scheier, Thomaz Farkas. Vale ressaltar também que mesmo antes de sua inauguração, várias exposições internacionais foram realizadas (em Lisboa, Madri, Milão, Munique e Tóquio) (MADEIRA, 2013, p.37). Sobre os cinejornais, ver: LIMA, Tatiana Hora Alves de. UTOPIAS DE BRASÍLIA NO CINEMA: O desvio contra a arquitetura e a história. Tese de doutorado, UFMG: Belo Horizonte, 2019.

¹⁰⁶ Esse silêncio faz sentido também internacionalmente, no âmbito específico das historiografias e revisões críticas, como apontado por Gorelik ao enunciar certo “ponto cego para quase todas as correntes de reflexão arquitetônica ou urbana até os anos 1980” (2012, p214).

Esse processo é exemplarmente expresso nas narrativas da arte brasileira, especialmente àquelas em torno da obra *Arte Física: caixas de Brasília/Clareira* (1969) de Cildo Meireles:

Em 1969, estava fazendo a peça *Arte Física: caixas de Brasília/Clareira* nas margens de um lago artificial nos arredores de Brasília. A cidade é muito plana e a torre de televisão fica no seu ponto mais alto. Começamos a trabalhar com a peça e depois de dez, quinze minutos ouvimos sirenes. O Exército e os bombeiros apareceram. Disseram que a peça não podia ser realizada, era proibido fazer fogo. Um ou dois dias depois tentei fazer a peça noutro lago, ao norte da cidade. Os soldados apareceram outra vez. Então descobri que a torre de televisão era usada como posto de observação. Tinha sempre alguém lá à espera que um fogo começasse ou uma multidão se reunisse. Brasília era uma cidade que podia ser controlada, durante o regime militar, precisamente porque havia sido planejada como uma cidade pacífica...(MEIRELES, 1999, p.137-138).

Arte Física: caixas de Brasília/Clareira (1969)

A citada obra é resultante da ação em que Cildo, juntamente com Alfredo Fontes e Guilherme Vaz, atearam fogo às margens do lago Paranoá. Desta fogueira, abriu-se uma clareira e restaram cinzas junto da terra. Os restos da ação, cinzas e terra, foram colocadas dentro de três caixas de madeira; uma delas foi enterrada no local; as outras duas são as que integram a parte expositiva da obra, junto de um mapa que localiza a caixa enterrada e uma sequência de fotos que registra todo o processo.

“A cidade pacífica” atrelada à dimensão idealista do projeto, que enunciou uma nova cidade gestada, nas palavras de Cildo Meireles, pela “aliança entre a elite econômica e a esquerda”, almejou que, sem dissenso, “um político viveria num apartamento e seu motorista na casa ao lado”. Apartada do substrato utópico que a delineou, de um lado, e da permanência ou efetividade de tal aliança, de outro, a cidade foi transfigurada, “revelando-se perfeita para um regime autoritário” (MEIRELES, 1999, p. 138).

De toda forma, se faz necessário não esquecer que o regime de exceção e seu recrudescimento ceifaram um caldeirão inventivo e experimental que estava a todo vapor em algumas dimensões da experiência da Cidade Nova, e que a ausência desse contexto pulsante foi decisiva para a não-continuidade de certo “espírito do lugar”. Por outro lado, o corte desferido à dimensão utópica denuncia a vulnerabilidade da utopia moderna e da modernidade, e sua contradição paradoxal, impregnada num Plano Piloto congelado com *status* de patrimônio: nas palavras do arquiteto holandês Rem Koolhaas, a capacidade disruptiva da “modernidade é fundamentalmente efêmera, nunca teve intenção de durar¹⁰⁷”. Nesse sentido, evidencia-se a ideia de que tal potencialidade estaria engendrada e gestada na dimensão da experiência com muito mais tônus do que na dimensão do plano ou projeto. E é essa contraparte da cidade que, ritualizada pelo fogo, terra e cinza, memorializa outras utopias e retorna às profundezas do território, guardada pela caixa solitária enterrada por Meireles, num processo de sepultamento e germinação nas fecundas terras vermelhas de Brasília. Procedimento que, por um lado, opera a desilusão frente ao esgotamento da configuração efervescente inicial, e por outro, aposta na deglutição da terra e na transmutação em outros substratos. A palavra “física” que qualifica e especifica a arte em questão e nomeia a série de obras¹⁰⁸ que inaugurou-se com *Arte física: caixa de Brasília/clareira*, para Meireles, evoca não apenas a fisicalidade da matéria mas sobretudo o

¹⁰⁷ KOOLHAAS, Rem. *Brasília*, 2016. Acesso online < <http://revistacentro.org/index.php/koolhaaspt/> >

¹⁰⁸ Da qual fazem parte *Arte Física: Mutações geográficas. Fronteira vertical*, 1969/2015 (que será vista no Capítulo 4 deste trabalho); *Arte Física: marcos Tordesilhas*, 1969; *Arte Física: Cordões / 30 Km de linha estendidos*, 1969 e *Arte Física: Mutações geográficas: Fronteira Rio/ São Paulo*, 1969.

empenho corporal¹⁰⁹, ou seja, a ação física empreendida na manipulação de uma porção, também física, do território e a relação entre ambas as dimensões na tentativa de (re)construir narrativas e (res)significar memórias impregnadas em seu assentamento geográfico e simbólico.

Nas palavras de Fernando Cocchiareale (1951), a “turma de Brasília” foi possivelmente a *primeira* contribuição cultural da nova capital à antiga¹¹⁰. Talvez, a fala de Cocchiareale esteja carregada pelas noções de “pioneiro/pioneirismo” que tanto fez sentido para as narrativas oficiais de Brasília. Mais do que isso, nos interessa, em um primeiro momento, encontrar os índices que articulam esses dois tempos e espaços simbólicos, para posteriormente tecer outras relações. E para tanto, faz-se candente *repensar Brasília*.

Repensar Brasília? táticas de descolonizar olhares e narrativas

Entre as décadas de 1930 e 1950, foi a arquitetura “a usina de figuras”, nas palavras de Gorelik, que nutriu o imaginário do moderno e da modernização no Brasil, dando forma a edifícios paradigmáticos e representativos desse processo. Fazem parte desse contexto também o surgimento dos Museus de Arte Moderna (a partir da década de 1940) e do edifício da Bienal de São Paulo (década de 1950), consolidando a parelha arte/arquitetura, funcionando de certa maneira como “instrumentos ópticos” de uma geração¹¹¹ (FREIRE, 2010). Ao longo do redesenho do imaginário construtivo brasileiro na articulação vanguarda moderna e edifícios estatais, Brasília como imagem de cidade e como “forma simbólica¹¹²”, ou seja, como sistema de percepção de seu presente histórico e forma de entendimento do mundo, foi detentora de alta capacidade de enunciação do processo desenrolado nas décadas anteriores. Brasília coroou esse processo, encarnando e simbolizando o poder modernizador do Estado Nacional (GORELIK, 2012, p.215). As imagens de Brasília estavam

¹⁰⁹ Cildo Meireles em entrevista a Guilherme Wisnik, 2011. Acesso online <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/cildo/>

¹¹⁰ COCCHIARALE, Fernando. Entre o Cósmico e a Cosmos Polis. In Luiz Alphonsus 2005/1974. 31 anos na coleção Gilberto Chateaubriand. Catálogo de exposição. MAM RJ, 2005.

¹¹¹ Para Freire, o museu de arte moderna era parte integrante do projeto desenvolvimentista e modernizador, cuja noção de progresso era peça fundante, e produzia um “rebatimento numa certa forma de olhar e compreender o mundo, uma vez que, com a implantação dos museus de arte moderna, o Brasil está no bojo da criação e implantação de um novo sistema de visibilidade, uma nova forma de ver” (FREIRE, Cristina, 2010, p.40/41).

¹¹² Noção do filósofo Ernst Cassirer (1874-1945) sobre as formas simbólicas como campo de produções constitutivas da cultura, também aplicada no âmbito das espacialidades, percepção e arquitetura pelo historiador de arte Erwin Panofsky (1892-1968) para estabelecer nos domínios da linguagem e da cultura - e não das ciências naturais - as relações entre o método da perspectiva e o Renascimento.

com frequência em publicidades e editoriais da indústria cultural, de modo a compor uma cultura visual alinhada a um projeto civilizatório moderno. Há certamente uma pregnância das imagens e imaginários do domínio da arquitetura ao se falar de Brasília mesmo nos dias atuais, especialmente exercida pelas imagens fotográficas produzidas entre os anos 1950 e 1960 – como as de Marcel Gautherot, Thomas Farkas, entre outros –, alinhadas à linguagem construtiva e geométrica e que reforçam as narrativas míticas da cidade erigida no meio do nada, retratando uma Brasília etérea, pura e atemporal. No entanto, nos indagamos sobre o quanto estas estratégias míticas sombreiam outros âmbitos da cidade capazes de nos oferecer novas vias para compreendê-la. E ainda, sobre o quanto tais imagens apresentam-se distantes, quase quiméricas e não aderentes às atuais reivindicações de participação e inclusão das novas gerações.

Fotografias de Marcel Gautherot (1958/1960/1960)

Portanto, *repensar Brasília*, ou seja, revisitar as narrativas historicamente consolidadas, se faz pertinente em tempos atuais desde que a perspectiva construída seja contemporânea, partindo da desconstrução do discurso moderno, cujas chaves de interpretação cristalizaram-se. Nesse sentido, a indagação é: como acionar outras formas de interpretação na possibilidade de não reincidir nas vias abertas das narrativas largamente consolidadas? O intento é desvincular ou destravar as concatenações críticas que embasaram a “invenção Brasília” unicamente pelo seu âmbito projetivo e estatal para resgatar outras versões do desejo de utopia imbuídas na “experiência” de Cidade Nova. O que se projeta, ou para onde se projeta aquele arcabouço, estatal, arquitetônico e urbanístico, foi também altamente experimental, tendo ancoragem em sujeitos reais.

Em 1978, o arquiteto e teórico holandês Rem Koolhaas escreve o texto-manifesto *Nova Iorque Delirante*, sobre aquela que seria, para ele, a capital do século XX. Trinta anos

depois, em 2011, Koolhaas viaja à Brasília e escreve um ensaio a partir dessa visita, o qual publica em 2016:

Não me lembro bem como encontrei, em 1956, uma matéria sobre a nova Brasília em uma edição da revista *TIME*. Eu tinha 11 anos. O artigo revelou a existência futura de uma cidade, exatamente no centro do país; um sonho de uma cidade que logo se tornaria realidade. Decidi naquele momento me tornar um arquiteto. *Não somente um arquiteto, mas um arquiteto brasileiro (...)*. Entre 1956 – ano da edição da *TIME* – e 1968 aconteceu muita coisa. (...) Eu me tornei arquiteto no momento em que as fundações da arquitetura começaram a sucumbir. KOOLHAAS, *Brasília*, 2016. *Grifo da autora*.

Logo no início do texto, Koolhaas aponta um arco temporal que é muito pertinente para este trabalho. 1956 a 1968. Sim, muitas coisas aconteceram nesse intervalo de tempo. Inicia com os primeiros passos em direção à realização do sonho da arquitetura moderna brasileira que faz com que até um jovem holandês deseje para si tornar-se um “arquiteto brasileiro”, demonstrando a extensão da potência onírica/delirante dessa empreitada e termina com o fim do sonho, de uma utopia alargada, em que a arquitetura é uma de suas camadas. Se 1968 está alinhado ao adensamento crítico contra a arquitetura moderna, no Brasil equivale ainda ao recrudescimento do regime ditatorial, o decreto AI-5 e, especificamente em Brasília, à mais opressora das invasões da UnB. Variadas camadas de sonho em desmanche. A despeito dos desmoronamentos, podemos dizer que espaços de invenção foram cavados nas brechas do possível e na dimensão da experiência.

Faz-se importante notar que tanto o discurso canônico sobre Brasília, quanto o discurso que tece sua crítica, envelheceram juntos. Índices que demonstram certa inabilidade contemporânea de pensar/imaginar o país, ao menos a partir de um discurso dominante e hegemônico. Nesse sentido, outras formas de perscrutar a experiência de Brasília em seus anos iniciais podem dar notícias de certa história política da percepção, e de certa história política da recepção, produtoras de (in)visibilidades e, igualmente, podem alavancar outros fios condutores de memórias e imaginários, relativos à passagem dos anos 1960 para os 1970, assim como às cisões inerentes a ela. Como desdobramento, é possível considerar que a experiência Brasília teve fundamental fertilidade no pensamento artístico,

cinematográfico e musical¹¹³, alargando o contorno dessas linguagens na direção do conceitual, do experimental e do contemporâneo. Desse modo, acompanhamos as premissas do artigo de Nelson Rodrigues, *A derrota dos cretinos*, publicado no jornal *Última Hora*, um dia depois da inauguração da cidade, no qual indagava que se “o Brasil tem a sua primeira e última Brasília, por que não se comover até as profundezas?”¹¹⁴. Assim, indagamo-nos também: como entrever uma “*Brasília Delirante*”, ou seja, a “*Brasília Original*”?

Cumpre ressaltar que não se trata de uma defesa à arquitetura moderna e ao empreendimento estatal, de mesma forma não se trata do extremo oposto, ou seja, da supressão da importância e envergadura desse episódio que concatenou firmemente arquitetura e Estado. O caminho que este trabalho intenta trilhar é, entre o relato canônico e a crítica consensual, expandir outros matizes e narrativas que igualmente compõem essa experiência nacional.

Pela dificuldade em fazer contato com a força disruptiva da “experiência Brasília” devido às variadas fraturas que essa narrativa sofreu, somada à postura crítica, consensual e dominante, dos discursos da teoria crítica da arquitetura, que esquadrinham Brasília como um derradeiro episódio de fracassos, a operação de produzir outras interpretações, a partir de uma perspectiva contemporânea, em vistas a descolonizar narrativas arraigadas, deve ter como proposta renovar seus enfrentamentos. É dessa forma que as experiências desse grupo específico de artistas, o chamado Grupo de Brasília, nos ajudam a interpelar outros “arquivos” a fim de catalisar aquilo que não pôde ser dito, interrogar o já dito e produzir novas narrativas, concatenando outras formas de projeção.

Outras formas de projeção. O que dizem as imagens contemporâneas?

Podemos interpelar Brasília pelas vias da safra de filmes contemporâneos, chamada de Novíssimo Cinema Brasileiro. Tais filmes, se não apresentam propriamente uma unidade entre si, se assemelham principalmente pelo modo de produção, em direta oposição às

¹¹³ O artista Guilherme Vaz tece importantes considerações sobre o pensamento musical desenvolvido em Brasília. Ideias estas que estão no escopo dessa tese e que remetem ao contexto da cidade em seus primeiros anos, como exposto neste trecho: “Brasília emanava uma cultura transversal, de onde se articulavam o ancestral e o futurista, o local e o universal, o figurativo e o experimental, a Folia do Divino de Pirenópolis e a música concreta”. Acesso online <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/08/23/interna_diversao_arte,136961/entrevista-compositor-guilherme-vaz-afirma-que-o-cuidado-com-os-monumentos-em-brasilia-precisa-ser-complementado-pelas-arquiteturas-do-pensamento.shtml>

¹¹⁴ RODRIGUES, Nelson. A derrota dos cretinos. Última Hora, 22 de abril de 1960. Acesso em 21 de setembro de 2018 < http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/pdf/22041960_2_brasilia.pdf >

estruturas da indústria cinematográfica, com equipe muito reduzida, que se reveza nas diversas funções, recusando hierarquias. Em geral, realizando produções de baixíssimos orçamentos, tais filmes tiram partido de certa precariedade pela forma do fazer cinema. São, em geral, produções de coletivos, com inserção de não atores convidados a criar seus papéis e participar das decisões de filmagem, abrindo-se para um modelo de filme processual. Borrar as fronteiras entre o documentário e o ficcional e radicalizar as ambiguidades seriam também marcas estéticas e de linguagem dentre esses filmes.

Entre eles, o filme de longa-metragem *Branco sai, preto fica* (2014) de Adirley Queirós tem como tema um evento traumático dos idos dos anos 1980 em que a ação truculenta de policiais incidiu contra os frequentadores – jovens e pretos – de um baile de Hip Hop na casa de show *Quarentão*, em Ceilândia. A questão racial, acionada de partida pelo título, perpassa por todo o filme como pano de fundo e fio condutor. Tal título refere-se à imposição dos policiais na investida contra o baile e reverbera o conceito de necropolítica, desenvolvido pelo sociólogo camaronês Achille Mbembe (1957) e o decorrente poder do Estado de pautar e decidir quem deve viver e quem pode morrer (MBEMBE, 2011). Dois dos jovens que carregam as marcas da violência e do abuso policial em tal situação protagonizam o filme – um homem em uma cadeira de rodas e outro homem com a perna amputada, ambos pretos (o personagem Marquim/Marquim do Tropa, um radialista imaginário e Sartana/Shockito, um hábil construtor de gambiarras). O terceiro protagonista (Dimas Cravalaças/Dilmar Durães) constrói o eixo de ficção científica – uma espécie de justiceiro vindo do futuro com a missão de julgar as ações danosas do Estado contra a comunidade preta e periférica.

Trata-se de um filme-processo em que fatos reais são abordados, porém atualizados pela chave da invenção/ficção, por meio da criação coletiva, envolvendo também os atores e as escolhas de/sobre seus papéis. Em *Branco sai, Preto fica* não são a condenação, a limitação e as dores que estão em primeiro plano, mas sim, as políticas de reinvenção, poéticas de memórias, percepções da experiência vivida, tomada de consciência de seu lugar histórico e a legitimação de outras perspectivas possíveis. Ao ampliar as possibilidades consensuais do documentário pela sua tensão com a ficção na efabulação do roteiro, o cineasta, os atores, os personagens ficcionais e históricos escapam a uma só vez do lugar cristalizado de vitimização que as narrativas documentais convencionais tendem a reforçar.

Nos filmes de Adirley, há a clara intenção de propor uma poética fílmica oriunda de Ceilândia, fazendo emergir narrativas periféricas até então invisíveis. Portanto, os filmes são gesto e voz de lá, reinstaurando seu lugar conceitual ao refazer a perspectiva para além da

polaridade Centro/Periferia, que no caso se estabelece entre Plano Piloto/Cidades-satélites. Tais filmes pareciam evidenciar, pela relação cinema e cidade, que outras versões da história recente do Brasil estavam ganhando corpo e imagens, o que reverbera em certo protagonismo da cidade a partir da sua representação. A Ceilândia de *Branco sai, preto fica* é o contraponto visual de Brasília. Cidade feita de texturas, *bricolages*, amálgamas, restos, ruínas. A composição por colagem da cidade se reflete também nas casas e nos seus protagonistas: próteses, elevadores, maquinarias. O futuro evocado aqui não é o futuro abstrato de Brasília, quase atemporal, mas é o puro adensamento, contágio, contaminação, com ares pós-apocalípticos. Algo do imaginário futurístico urbano dos anos 1950 persiste, mas não na vertente construtiva e sim, na vertente situacionista, e sua radicalidade conceitual e estética. Certa proximidade formal é possível ser identificada entre as representações de Ceilândia, no filme, e imagens de colagens e maquetes da cidade imaginária, *Nova Babilônia*, do artista situacionista Constant Nieuwenhuys¹¹⁵.

Cenas de *Branco sai, preto fica* (2015)

Imagens de colagens e maquetes de *Nova Babilônia* (1956/76), do artista situacionista Constant Nieuwenhuys

Importante ressaltar que o filme não posiciona a cidade de Ceilândia no lugar de inclusão. Se, desde seu surgimento, a cidade se estabelece sob a marca da exclusão, estar à margem, para o filme de Adirley é uma conduta. Conduta estética, ou um quase manifesto,

¹¹⁵ Para mais informações sobre o projeto de cidade New Babylon, ver a dissertação de mestrado VIANNA, Marina Freire da Cunha, "Cidades em contraste. Nova Babilônia e Brasília nos anos de 1950/60", USP, 2011

que atravessa e se desdobra na maneira de realização do filme, na sua narrativa, na sua “forma-imagem”, assim como nos processos de valoração e reconhecimento¹¹⁶. Por tais condutas, podemos reconhecer certo alinhamento do filme de Adirley com a linhagem de filmes marginais que, historicamente, através do ato espontâneo – e marcadamente urbano – de filmar, fez revelar olhares/pensamentos críticos sobre a cidade.

De fato, a presença de Ceilândia é latente ao longo de todo o filme e parece compor um documento visual, dando visibilidade para essa paisagem. Brasília não é vista diretamente em nenhum momento. Aludida por mediações, de ordem estatal, policial-burocrática e de representação gráfica, é evocada principalmente pelos áudios da “polícia do Bem Estar Social” (denotando áreas sob controle), pelas imagens de passaportes e pelos desenhos do bombardeio final. Nesse contexto, “a cidade inventada” – expressão recorrentemente utilizada por Lucio Costa – não é Brasília, e sim, uma Ceilândia da pura inventividade, da rádio pirata, das traquitanas, das montagens e funcionamentos clandestinos das próteses, dos hackeamentos, gatos e ilegalidades de todo tipo, do funcionamento e acionamento da bomba. Os espaços de Ceilândia retratados no filme, por onde os corpos amputados ou parcialmente paralisados dos protagonistas percorrem com grande desenvoltura, são inteiramente inventados, projetados, recriados, não no sentido de uma linguagem projetiva racionalizada, pura, organizada, mas no sentido – potente – que ocupa o outro extremo: o do saber popular do improviso criativo.

O episódio ocorrido na casa de baile *Quarentão* nos é introduzido pela narração de Marquim em sua estação caseira de rádio. Enquanto Marquim discorre, uma câmera na mão captura imagens de fotografias da época. No filme, os relatos vão se completando, de maneira não linear, em outras cenas, por fragmentos de memórias narrados por Marquim na rádio, ou em *voz off*, alternando falas dos dois personagens e, ainda, por imagens de depoimentos, no formato tradicional de entrevistas, na parte final do filme. Pela rádio pirata, cada disco, ou música tocada, é um gancho para a viagem no tempo e disparo para a narrativa de Marquim, cheia de pausas e lacunas sobre as memórias do *Quarentão*. São músicas *black*, batidas *funk*, que ora o contagia a cantar e dançar junto, ora guarda silêncios. A estação caseira de rádio é uma maquinaria que o transporta para o passado, sempre solitário, um espaço de elaboração. A rádio de Marquim, para o filme, emula uma sensibilidade sonora e o contexto cultural da geração dos passinhos e para o personagem,

¹¹⁶ Adirley Queiróz faz parte de uma geração de cineastas que parece se relacionar de forma diferenciada com as instituições dos festivais. Decidido coletivamente, ao ganhar onze prêmios, entre eles, o principal, do 47º Festival de Brasília (2014), Adirley Queirós dividiu a premiação em dinheiro com os seis outros diretores dos filmes concorrentes.

frutifica em outro aparato idealizado por ele: uma espécie de cápsula para lançamento de bombas. Uma bomba musical.

No tempo inverso da rádio, a bomba se projeta para o futuro. De sua relação com a música, Marquim planeja uma espécie de repositório de sons e texturas sonoras “com a cara da Ceilândia¹¹⁷” que se torna literalmente um arsenal. O ataque ou contra-ataque via bomba musical endereçada ao Plano Piloto vai sendo gestado e produzido ao longo do filme, tornando-se um empreendimento colaborativo e essencialmente periférico com a participação de outros personagens. O lugar e papel da música e da cultura de massas, já exacerbados pela Tropicália¹¹⁸ nos anos 1970, agora sujam todos os parâmetros do bom gosto para revidar em uma contra-cultura ressemantizada, nas vias de participar de “um grande evento no futuro¹¹⁹”.

Na parte final do filme, após o acionamento da bomba por Marquim, e do ritmo acelerado pelo *funk* extradiegético, uma sequência de desenhos feitos à mão e à lápis assume a representação da explosão, ilustrando a grande apoteose ou a catástrofe final. Em seguida e em sequência, aparecem o desenho da bomba atingindo o Congresso Nacional; a torre de Tv Digital e o Museu Nacional sob ataque; a fumaça da explosão; detalhes das pessoas – brancas – gritando em sincro com sons de gritos.

01-05 – Sequência de desenhos retratando as explosões. 06 – cartela final antes dos créditos: “Da nossa memória, fabulamos nós mesmos”.

¹¹⁷ Como expressa o personagem Marquim (*Branco sai, preto fica*, 93m, 2014).

¹¹⁸ Nesse sentido, segue em outra dimensão o campo de batalha aberto pelo Tropicalismo, nas palavras de Ismail Xavier: “agora, o campo de batalha é a mídia eletrônica, o cinema e todo um aparato industrial-mercantil efetivamente presente numa sociedade onde a modernização já cumpriu algumas etapas, explicitou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não possui um teor libertário automático” (XAVIER, 1993, p20).

¹¹⁹ Como expressa o personagem Marquim (*Branco sai, preto fica*, 93m, 2014).

A estratégia, nascente por certo da impossibilidade de, com baixos recursos, confeccionar tais realidades, mesmo que filmicas, traz consigo a dimensão da cidade enquanto representação e desenho. A representação de Brasília feita à mão e à lápis não deixa de convocar a narrativa aurática do projeto feito também à mão, entregue às pressas, por Lucio Costa para o Concurso do Plano Piloto (1957), para inscrever ali outra camada de desejo e de projeto (ou projétil). Outras relações, novas versões da narrativa modernista e nacionalista do final dos anos 1950, início dos 1960, com ares de epopeia, concatenando políticos, arquitetos e candangos de todos os cantos do Brasil e formas de se haver com seus fracassos, traumas e derrocadas.

Nesse sentido, o personagem Dimas Cravalaças, o justiceiro espacial que vem do futuro para produzir provas¹²⁰ e instaurar um julgamento social parece apontar para um deslocamento temporal necessário para escapar das estruturas de trauma e assim poder revisitar memórias soterradas a partir de outras perspectivas. É desse movimento dialético entre passado e futuro que outras versões podem emergir e complexificar as articulações consolidadas. Vale ressaltar que a “nave espacial” do justiceiro futurista é simplesmente um *container*, despojado de recursos cenográficos. Equipamento fartamente empregado para transporte de cargas sob a lógica industrial, o *container*/nave, no filme, carrega cargas mais sutis: inicialmente vazio e escuro, ao passo em que é iluminado por Cravalaças através de uma lanterna, aos poucos, o passado vai ganhando densidade e o espaço vai se preenchendo por colagens de fotografias e matérias de jornais sobre o *Quarentão*. Pelas práticas de iluminar o passado e dar a ver as invisibilidades, em sincronia com a voz *off* de Marquim e suas memórias, as paredes e chão do *container* vão ficando totalmente cobertos desses registros. Cravalaças intensifica suas anotações, observa as fotos coladas nas paredes da nave, anota nomes; vai identificando uma a uma das pessoas. Nomeados, os sujeitos aparecem.

Em relação à delineação de futuro, a bomba, acionada desde Ceilândia pelos descendentes dos candangos, recusa o comprometimento com a narrativa dos pioneiros e interpela o peso das representações para reivindicar novos lugares históricos¹²¹. Enquanto

¹²⁰ “Sem provas, não há passado!”, é dito em certo momento do filme. Cravalaças tem como missão escavar o passado e ser o construtor de visibilidades e materialidades de narrativas soterradas, das quais tivemos contato pelas memórias afetivas de Marquim.

¹²¹ De fato, Adirley em entrevista a *Revista Cinética*, ao falar sobre seu filme “*A cidade é uma só?*” (2011) atesta a decisão de não coadunar com a narrativa de gerações anteriores, pois assim, para o diretor, estaria “reforçando a narrativa oficial sobre a cidade. Apesar de ser uma narrativa histórica, ela é sempre contada de maneira que parece que tudo foi lindo, né? (...) “A nossa geração foi linda, sofreu muito. Vocês não entendem nada”. Criar uma relação com os artistas locais, jovens, das gerações subsequentes, implicados em outros arcabouços

disto dos tempos de ditadura, tampouco aprova o sistema político representativo de governo de coalizão, que redistribuiu o consumo, mas não alterou as estruturas de poder. Também recusa o papel privilegiado do intelectual ou de suas expressões de culpa frente ao fracasso da comunicação com o povo¹²², tradicionalmente sem voz. A frase “*Da nossa memória, fabulamos nós mesmos*” se estampa ao final do filme e evidencia o lugar de onde se parte a perspectiva construída e o desejo de reivindicar para novas versões, outras linguagens e outras autorias. E é nesse sentido, que a bomba musical em *Branco sai, preto fica*, embora seja o ataque e o desejo de desmanche de certa narrativa, envia a mensagem de que outros futuros são possíveis, na medida em que se trata de uma proposta radical de conceber o cinema a partir de versões periféricas, abrindo caminhos e ampliando o campo de disputa do imaginário. E nesse sentido, há pontos de encontro entre o filme e o artigo do crítico de arte Francisco Bittencourt, visto no Capítulo 1, que remete aos jovens artistas dos anos 1970 “um plano de criação, de construção nesta feroz e vital exposição do que pensam¹²³”, expresso na chave ético-estética da destruição, da incineração, do bombardeio, em um novo giro dos Tranca-Ruas. Portanto, há uma mudança de paradigmas ao deslocar ou ampliar o campo de produção de imaginários na relação direta entre novas formas de fazer cinema e novas projeções (ou projeções), inserindo a experiência do habitar Ceilândia como protagonista na relação de tensionamento entre a invenção e sua contradição, em que a experiência do habitar Brasília costumeiramente foi representada.

A denúncia efetuada pelo filme é aguda, embora tenha seu alvo embaralhado e confuso, contra a instituição policial e a reminescente violência dos tempos de ditadura, o Estado, o Plano Piloto, os políticos, a segregação racial e social, o urbanismo disciplinador: múltiplas faces de violência de Estado¹²⁴. Sobre o emaranhado dessas questões, é

culturais e identitários era para o diretor “uma possibilidade explícita de enfrentamento.” *Contradição permanente: uma conversa com Adirley Queirós*. Revista Cinética (12/08/2015).

Acesso online < <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/> >

¹²² Referência ao escopo conceitual do livro *Cineastas e Imagens do Povo*, de Jean-Claude Bernardet, em que analisa documentários cinemanovistas entre 1964 e 1980. “Análise detalhada dos planos sonoro e imagético identifica a reprodução de discriminações de classe em cada filme. Embora procurem se aproximar do povo e expressar seus problemas e angústias, cineastas engajados acabam por reduzir expressões populares a ilustrações de teses pressupostas. Alinhavados com o recurso da voz *over*, esses filmes reproduzem a miséria tal como é vista por quem não participa dela” (HAMBURGER, E.I. O cinema inventivo de Adirley Queirós, 2014, p.105). Nesse sentido, revela-se a ideia de que o intelectual, no caso, o cineasta, seria o mediador capaz de conduzir o povo para a tomada de consciência de sua realidade, impossível de ser conquistada de forma autônoma.

¹²³ BITTENCOURT, Francisco. “A Geração Tranca-Ruas”. Jornal do Brasil (RJ), 09 de maio de 1970.

¹²⁴ Sobre isso, diz Adirley: “Do lugar de onde eu venho, o que existe de mais constante é a violência do Estado sobre as pessoas. Eu estou falando sobre populações negras. Eu venho de um lugar, então, em que muito mais de dois terços da população é negra. As periferias brasileiras são negras e a periferia do Distrito Federal é totalmente negra também. Dois terços de Ceilândia são homens e mulheres negras. Muitos e muitos dos meus amigos sofreram violência policial. Violência policial, de Estado em vários níveis, violência de mercado, violência

importante ressaltar que nas periferias, majoritariamente pretas, a redemocratização não repercutiu no fim da violência policial. De fato, Brasília no filme é uma frágil alusão mas, de certa forma, representa o que, para a experiência periférica, é percebido como limite e impedimento, materializados na metáfora da necessidade de apresentar passaporte para acessar o plano piloto. As diversas fraturas sofridas pela dimensão democrática da cidade nova, apontadas anteriormente, refletem no tempo presente em corpos fraturados de homens reais, apartados e amputados da utopia original¹²⁵.

E no entanto, o próprio filme é metafórico de que, ao operar a reversão do lugar de fala, o retorno do reprimido cabe a uma Ceilândia potencialmente inventiva na produção de sua própria artilharia a ser lançada no espaço, para o futuro, conquistando novos alcances de explosão. Para Esther Hamburger, “a bomba é o próprio filme” (que os amigos prepararam do passado para explodir no presente): “a informação que pode abalar alguma estrutura profunda, ainda encoberta. Um abalo que pode resultar em alguma reparação e transformação” (HAMBURGER, 2014, p114). Algo que deflagra certa transformação simbólica em curso, que reflete-se na cultura de periferia e de subúrbio, na juventude preta, nos movimentos de mulheres, nas lutas gays e trans, nas mobilizações dos povos indígenas, nos secundaristas, no protagonismo das culturas de terreiros. Em um impulso que, ao peso do processo histórico, não admite retrocesso e que pode ser exemplarmente expresso na proposta inventiva cinematográfica, empreendida pelo grupo de Ceilândia, liderado pelo cineasta Adirley Queirós que, vale ressaltar, foi graduado na UnB na década de 2000, sendo portanto fruto das conquistas recentes às quais, os tempos opressores atuais, reagem.

As cenas do lançamento da bomba, de um lado, reflete uma proximidade formal entre Adirley e Lucio Costa. Ambos, encontraram soluções de magistral simplicidade para, em lápis, papel e desenho, responder a grandes problemas: um, projetar/construir uma

de empresas. A mais marcante é a do Estado, que tem a legitimidade das armas, a legalidade das armas. O nascimento da cidade de Ceilândia é uma violência de Estado contemporânea. Ceilândia é o primeiro aborto territorial do DF. Ceilândia é um dos maiores abortos territoriais da história desse país. E do mundo, se você imaginar assim: onde, no mundo, você tira 80 mil pessoas de um espaço em menos de três dias, enfiando em caminhões? Se fosse na II Guerra Mundial, a gente já se assustaria, imagina hoje? Quer dizer, em 1970. Tudo bem, Ditadura Militar. Mas o que seria isso? A própria história da cidade é uma violência de Estado. A gênese do nascimento da cidade de Ceilândia, C-E-I: Campanha de Erradicação de Invasões. Uma cidade que tem o nome da sigla da opressão. Ceilândia nasceu com o nome da sigla da opressão. É tão cínico o processo!” (QUEIROS in Adirley Queirós: Direitos Humanos é a possibilidade de afeto entre as pessoas, 2018 < www.ponte.org >)

¹²⁵ Sobre isso diz Adirley: Em “*Branco Sai, Preto Fica*”, por exemplo, eu abordo isso: como a polícia chega e atira no cara. Eu retrato a história de uma das várias pessoas com quem isso aconteceu. Cada um daqueles são exemplos de várias pessoas. E aquilo era muito recorrente nos anos 80. Ceilândia é um dos lugares que mais tem pessoas em cadeira de rodas aos 40 anos. Nos anos 80, atingidas por balas da polícia. É assustador você andar pela cidade e ver o tanto de cadeirantes andando para cima e para baixo, de jovens adultos, vamos dizer assim. É muito violento. Eu penso que, os filmes que a gente faz, também buscam uma violência contra o Estado. Batendo de frente com o Estado (Idem).

nova cidade que implicava num novo país e outro, atacar/destruir essa mesma narrativa. Através do ataque musical, neste misto entre terrorismo e o anseio em ter voz, a bomba, recheada de músicas, sons de ambulantes e texturas sonoras da periferia, relembra Hélio Oiticica e impõe que “a pureza é um mito¹²⁶”, implicando no desejo de contaminar as paredes brancas e silenciosas dos edifícios do Plano Piloto. O Plano Piloto sob ataque das vozes periféricas restitui a expressão “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, onde “sertão” e “mar” são universos diferentes do mesmo cerrado.

A esta situação/espço heterotópico projetado pelo filme de Adirley – o Plano Piloto sendo sacudido pela polifonia de Ceilândia – podemos tensionar mais duas imagens paradigmáticas sobre as disputas de imaginários acerca da cidade de Brasília no contexto contemporâneo. Em 2003, na posse do Presidente Lula, o primeiro operário a chegar ao cargo supremo, a ocupação popular nos espaços da esplanada borrou toda concepção de amplitude e clareza visual que o Eixo Monumental delineava, para ativar uma grande festa multicolorida, que refundou o espelho d’água como uma piscina coletiva e de celebração, onde as pessoas, banhando nas águas especulares, pareciam reconhecer-se. E fundamentalmente, pareciam reconhecer-se na imagem do operário presidente. Dez anos depois, nas manifestações de Junho/Julho de 2013, que tiveram por iniciativa as reivindicações de mobilidade urbana e direito à cidade pelo Movimento Passe Livre, embora muito rapidamente transformassem numa arena caótica de disputas, uma imagem catalisou as contradições pulsantes do momento. Corpos dançantes em torno do Congresso Nacional pareciam, ao ritualizar as sombras esquecidas de uma Brasília noturna, convocar a presença de uma participação em potência como uma ancestralidade destituída.

¹²⁶ Frase contida em um dos penetráveis da instalação *Tropicália* (1967) e inscrita em um dos parangolés (1964), ambas obras de Hélio Oiticica.

01/2003 – Posse do primeiro mandato do presidente Lula.(Fonte: foto jornalística à esquerda | Mauro Restiffe à direita)

06/2013 – Manifestação durante as Jornadas de Junho/2013. Fonte: Arquivo Mídia Ninja

As imagens participam da vida em sua materialidade, ou seja, é parte viva de nossa realidade social e da vida cotidiana. Dessa forma, essas imagens contemporâneas são expressões de que o imaginário está em disputa e implicam numa mudança de paradigma simbólico, distanciando-se das imagens *clichês*. Tais registros carregam a tensão impulsionada por desejos novos de participação, dos quais as representações consolidadas de uma Brasília - estática, etérea, distante, esvaziada, pura, geométrica e abstrata - parecem não mais dar conta. Ainda assim, se há um salto possível a ser dado em direção ao passado a partir dessas imagens, pelas vias do componente popular e lúdico expresso nelas, para

encontrar outras imagens de outros tempos que carregam alguma proximidade, cintilam-se aquelas que registram o dia 15 de janeiro de 1985, a eleição indireta de Tancredo Neves e os caminhos da redemocratização.

Populares comemoram a eleição de Tancredo Neves | Fonte: Arquivo Gazeta do Povo

Portanto, é importante notar que certa vocação não-democrática da cidade de Brasília, narrada pelas primeiras imagens ao fim dos anos 1950 - etéreas, geométricas e esvaziadas - e estigmatizada no seu alinhamento militarista, é tão arbitrária quanto o seu desenho projetivo. Por outro lado, pela tensão entre a apropriação, a festa e a participação e as geométricas formas niemeyerianas expressa nas imagens acima, faz-se pertinente considerar que se tratam de raras ocorrências, deflagradas em circunstâncias específicas, as quais não se perduraram no tempo. Portanto, também elas são denunciadoras dessas contradições, como as imagens dialéticas benjaminianas, abrigando no seu interior, jogos de forças que as tensionam e dinamizam, demonstrando uma nova perspectiva. Se essas imagens parecem saltar das narrativas correntes e dar contornos a eventos pulsantes como insurreições, levantes ou “Zonas Autônomas Temporárias”, lugares/conceitos/situações desenvolvidos por Hakim Bey¹²⁷, vale considerar que no contexto brasileiro esses territórios simbólicos – e heterotópicos – estiveram completamente imbricados com as questões de Estado, em sua vertente essencialmente democrática.

¹²⁷ Conceito desenvolvido por Hakim Bey em 1985, definindo a aglutinação de pessoas que, como em um levante, temporariamente reunidas em um lugar determinado, re-criam modos de vida com ordenações próprias e não-opressivas, de forma oculta às normatizações do Estado. Hakim Bey, T.A.Z: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism. Nova Iorque: Autonomedia, 1991.

Tais imagens contemporâneas oferecem outras vias para interpelar Brasília, a partir do desejo de participação que irrompe como *reminiscências* de sua vivência inicial e de seus diversos fluxos migratórios e esperançosos. Como se ecoassem as vozes abafadas do(s) (diversos) momento(s) de construção numa contínua atualização dos desejos de apropriação. Dessa forma, podemos novamente recorrer à Benjamin e suas concepções de história, tradição e memória, que oferecem caminhos em direção ao passado, mas especialmente abrem novos horizontes capazes de abarcar outras possibilidades de compreensão do tempo presente e assim, refundar os espectros de futuro. Neste propósito, diz Gorelik no artigo *Sobre a impossibilidade de (pensar) Brasília*: “cada presente demanda uma nova seleção sobre o passado e, em especial, obriga-nos periodicamente a reorganizar o vasto universo das fontes, dos comentários e das representações, para fundamentar a cada vez uma nova compreensão”¹²⁸.

Neste sentido, faz-se pertinente ressaltar que este trabalho convoca o filme *Branco sai Preto fica* como um interlocutor, especialmente a partir de suas construções de métodos e mecanismos criativos, ou ainda, poderíamos dizer, táticas de elaboração da memória. Entendendo o cinema “como arma para a construção do imaginário coletivo”¹²⁹, abrangendo três dimensões: a rádio pirata que revisita afetivamente o passado traumático; a nave espacial vinda do futuro com missão investigativa, iluminando e dando voz para uma cadeia de acontecimentos anuviados e o lançamento da bomba que impõe a reordenação do *status quo* em novas bases. Tais dimensões podem ser vistas como modelos poéticos, maquinarias de elaboração e estratégias de reescrita de narrativas pessoais, sociais e simbólicas, a partir das costuras entre tempos e espaços dialéticos. E não à toa, o laboratório de revisita ao passado e o ataque simbólico às ordens vigentes se dão no filme através da música. A arte configura-se muitas vezes como chave-analítica desse “trabalho” transversal. E especificamente sobre a música, lembremos que o termo grego *Mousiké* remete à palavra e voz das Musas, para a mítica homérica: a fala-canto das filhas da deusa *Mnemosine*/Memória. E é a elas, as nove Musas e seus falares cantados, que os poetas evocam, demonstrando que a Memória, ela mesma, não é evocável, sendo assim inacessível sem mediações. A mediação aqui se dá pelo *rap* e pelo *funk*, musicalidades eminentemente periféricas, que carregam uma origem comum, o *soul*, e a densidade histórica e cultural da música preta americana que deu ritmo aos movimentos civis e étnicos da década de 1960 e tornou-se símbolo e voz de uma geração. Tania Rivera, em seu livro *O avesso do imaginário*:

¹²⁸ GORELIK, 2012, p.239.

¹²⁹ QUEIRÓS, 2018 in Adirley Queirós: Direitos Humanos é a possibilidade de afeto entre as pessoas < www.ponte.org >

arte contemporânea e psicanálise (2013) discorre sobre a relação entre música e memória, ao analisar a produção de Cildo Meireles:

A música é memória (...). Ouvimos e reouvimos música: a música é uma experiência que pede repetição, ou seja, ela é claramente uma atividade desejante (...). A voz do outro entra pelo corpo de modo inescapável, não há como tapar inteiramente as orelhas como quem fecha os olhos. O timbre, o ritmo, as vibrações sonoras atingem meu corpo, ainda que de maneira subliminar, convidando-me a alguma dança (...) ¹³⁰.

Talvez seja realmente esse o impacto da rádio pirata que toca as músicas de um passado vivo e pulsante e da bomba que espalha e dissemina os sons periféricos e suburbanos: a implicação do ecoar da voz do Outro, da alteridade, em corpos que, ainda que anestesiados ou parcialmente paralisados pelos incessantes choques, são capazes de lembrar da irrecusável potência do dançar.

*“O projeto original de Brasília será relido em algum momento”*¹³¹

Em entrevista ao Correio Braziliense publicada em 2009, o artista Guilherme Vaz argumenta que “a Brasília original foi o primeiro ponto que possibilitou o encontro entre a experimentação com a tradição”¹³². Aquilo que Vaz alude como “Brasília original” extrapola a dimensão urbanística e arquitetônica; ele está evocando os tempos efervescentes dos primeiros anos da cidade, os quais vincula especialmente ao contato da cultura do centro do país e às experiências vanguardistas da UnB, a partir de sua própria trajetória como estudante do CIEM e dos cursos vinculados ao Instituto Central de Artes – ICA. Nesse sentido, a *Brasília Original* é a metonímia de um projeto de país – original e radical – ou seja, tanto em seu aspecto singular e inovador, quanto ao relativo à origem e à raiz, essa ideia pressupõe a fundação de um novo começo. Essa atmosfera desejosa e desejante é

¹³⁰ RIVERA, Tania. *O Averso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

¹³¹ Expressão de Guilherme Vaz em entrevista ao Correio Braziliense em agosto de 2009.

¹³² *Idem*.

entrevista na fala de Darcy Ribeiro: “éramos uns brasileiros apaixonados pelo Brasil. Prontos a refazê-lo como um projeto próprio que fosse expressão da vontade dos brasileiros¹³³”.

O “encontro entre a experimentação com a tradição”, citado acima, é visto por Vaz particularmente no campo da música, ao identificar que as produções de conhecimento e ensino musical realizadas na UnB por Rogério Duprat¹³⁴ (1932-2006) - a quem considera um “artista seminal de Brasília¹³⁵” - foram fundamentais para o surgimento do movimento Tropicália poucos anos depois no Rio de Janeiro.

Duprat pode ter fundado o tropicalismo, mas foi Brasília quem fundou Duprat. O que se praticou de música experimental na UnB nunca mais vi em nenhuma outra, nem fora do país, não há similar conhecido no mundo naquela época. O ICA (Instituto Central de Artes) estava na frente. *Duprat foi inventado ou se reinventou em Brasília*¹³⁶.

Vaz anuncia a ideia de que a cidade inventada imantava invenções – Duprat, maestro e arranjador tropicalista foi “invenção de Brasília” – ou, “novas formas inauguram novos pensamentos¹³⁷”, nas suas palavras. Portanto, a sobrevalorização da história de Brasília pelo viés projetivo (arquitetônico e urbanístico) se coloca como obstáculo para identificar o real espírito de invenção que a cidade em seus primeiros anos emanava. Para Vaz, uma espécie de “cartopostalização¹³⁸” da arquitetura do plano piloto não corrobora para se antever as “arquiteturas dos modos de pensamento humano, na arte e na ciência, na

¹³³ RIBEIRO, 1995 in RIBEIRO, Educação como prioridade, 2018, p.135. Vale ressaltar que Darcy Ribeiro se considerava um homem de “fazimentos”, para além dos pensamentos, como seria o caminho natural dos intelectuais. Seus feitos e fazimentos marcaram sua produção, inclusive em detrimento a sua obra intelectual, que acabou ficando sombreada, especialmente nas universidades. Curioso notar que, na citação acima, Ribeiro reconhece nessa disposição aos fazimentos, a dimensão de “refazimento” de um projeto nacional.

¹³⁴ Maestro, arranjador e musicólogo, Rogério Duprat foi um dos protagonistas da emergência do movimento Tropicália. Tanto na função de arranjador, como pesquisador, Duprat se interessava por, de forma experimental, estreitar as relações entre a música erudita e a cultura popular.

¹³⁵ Guilherme Vaz em entrevista ao Correio Braziliense em agosto de 2009. *Grifo da autora*.

Acesso online <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/08/23/interna_diversao_arte,136961/entrevista-compositor-guilherme-vaz-afirma-que-o-cuidado-com-os-monumentos-em-brasilia-precisa-ser-complementado-pelas-arquiteturas-do-pensamento.shtml>

¹³⁶ *Idem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Para Vaz, “espaços vazios não comandam o destino de uma cidade, mas sim o seu desenvolvimento intelectual, que se plasma na forma de pensar e nas práticas sociais transformadoras. Nenhuma arquitetura se justifica sem uma missão. A utopia tem muito mais a ver com Paulo Emílio Salles Gomes, Darcy Ribeiro e Rogério Duprat na UnB. A propaganda oficial nunca os cita. Mas não é culpa do Oscar Niemeyer e do Lúcio Costa, eles criaram novas formas e novos pensamentos e que foram esvaziados pelos regimes de exceção. Eles também foram vítimas desse processo histórico” (VAZ, Correio Braziliense, ago de 2009).

filosofia e na concepção da dimensão social e econômica¹³⁹, que estavam a pleno vapor durante o início dos anos 60 e foram interrompidas pelo regime de exceção e de forma ainda mais radical em 1968. Em sua dimensão arquitetônica, Vaz salienta a capacidade do surgimento de Brasília, no início da década de 60, deflagrar certo confronto e complementaridade temporais. Aspecto que se ativa em sua experiência inaugural, contudo, tende a neutralizar-se a partir de sua cristalização em patrimônio. Para Vaz, Brasília instaurou-se como

a afirmação do país como ato de vanguarda, ato único. É a primeira galeria de arte ao ar livre, pública, imensa, que já foi construída no país, para os brasileiros e para todos que passam, mesmo os mais simples e, sobretudo estes. Eles vem dos altos sertões e, em um salto, sem preparação, se deparam com a era contemporânea, os espaços vazios e com uma arquitetura única e avançada. Para repetir a imagem genial de Euclides da Cunha talvez "*vários séculos os separavam*" (VAZ, 2009). *Grifo da autora.*

A separação muito além de espacial, mas sim temporal, espessada "por vários séculos" é uma referência à passagem¹⁴⁰ do livro *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha (1866-1909), pelo qual retrata o massacre de Canudos. A imagem simbólica do distanciamento temporal entre a cultura sertaneja do interior do país, interpretada como carregada de autenticidade, e a litorânea, "europeizada", alinhada à obra de Cunha, é reforçada por Vaz em outra citação publicada também no Correio Braziliense em 2018: "quando estou fora de Brasília, em qualquer outra capital do país, tenho a sensação de estar 'trezentos anos atrasado'. A vasta complexidade brasileira (...) estava em potência com Brasília"¹⁴¹, diz Vaz revertendo a noção de "atraso" pela perspectiva de uma "brasilidade" genuína, ao justamente justapor temporalidades distintas. Ao referir-se a Euclides da Cunha, alinha-se a uma tradição que também recorre à construção mítica – no caso, de certa

¹³⁹ VAZ, Correio Braziliense, ago de 2009.

¹⁴⁰ "Vivendo quatrocentos anos no litoral vastíssimo, em que pelejam reflexos da vida civilizada, tivemos de improviso, como herança inesperada, a República. Ascendemos, de chofre, arrebatados na caudal dos ideais modernos, deixando na penumbra secular em que jazem, no âmago do país, um terço da nossa gente. Iludidos por uma civilização de empréstimo; respigando, em faina cega de copistas, tudo o que de melhor existe nos códigos orgânicos de outras nações, tornamos, revolucionariamente, fugindo ao transigir mais ligeiro com as exigências da nossa própria nacionalidade, mais fundo o contraste entre o nosso modo de viver e o daqueles rudes patrícios mais estrangeiros nesta terra do que os imigrantes da Europa. *Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos...*" CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984.

¹⁴¹ https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/05/07/interna_diversao_arte,678736/guilherme-vaz-deixou-material-inedito.shtml

brasilidade sertaneja – evocando assim a fundação de Brasília como o contato com outro Brasil – Brasil profundo e suas vozes atávicas – ativando o centro “inexplorado” – também filosófica e simbolicamente – do país.

Vale ressaltar que ao evocar a experiência de arrebatamento pelo contato com a “era contemporânea” vivida pelo sertanejo na Nova Capital, Vaz pode não estar delineando uma situação genérica, ou em alguma medida hipotética e abstrata, mas sim, parece estar dando lugar para sua própria experiência pessoal. Carregando as memórias da chegada à Nova Capital quando criança, saindo da cidade mineira de Araguari (quase divisa com o estado de Goiás) ainda no final dos anos 1950, relata Vaz:

Eu me peguei com 13 anos, saído do alto sertão, chegando nessa utopia de civilização. Eu nasci a 50 metros antes do fim do mundo, como eu digo. Uma cidade que é a boca do sertão. 50 metros depois, as últimas mercadorias eram colocadas ali, atravessando o rio era o ermo. Ali era Guimarães Rosa, não tinha lei, não tinha nada... A cidade se chamava Araguari, era uma cabecinha de alfinete no meio do sertão. Depois daquele ponto, à frente você não tinha mais nada. (...) E então, em 1958, aos 13 anos, eu dou um salto de 50 metros antes do fim do mundo onde você está criando ali naquele pequeno piano de uma família de classe média do interior do Brasil (...) para a música concreta que estava sendo realizada em Brasília. Em um ano você sair daquele universo arcaico para enfrentar a música concreta, *Variações para uma porta e um suspiro*, de Pierre Henry, é algo muito forte... Ao mesmo tempo é muito bom, porque você traz consigo elementos que os franceses, por exemplo, não tem muito mais, que são os elementos da origem da vida da humanidade no limite do não ser – o sertão (VAZ, 2013).

Novamente encontramos a imagem poética do sertão carregada de “elementos da origem da vida da humanidade no limite do não-ser” e a potência da imagem do “salto sem preparação” – simbólico e cultural – que congrega e contrasta temporalidades diversas. Essas questões, que serão retomadas no Capítulo 3, também evidenciam que, para o artista, Brasília em seus primeiros anos, por essa possibilidade de restituir sua memória histórica, por um lado, carregava a potencialidade de vencer um “elo perdido” e encontrar-se com sua pulsão originária. E por outro, emanava a vocação de ser uma cidade verdadeiramente democrática, ou seja, onde o encontro entre temporalidades diversas e a partilha social

pudessem se dar na pujança, ainda não clivada pelas lutas de classes e, por consequência, ser dinamizadora da cultura nacional - como antevia seu projeto. Para Vaz, Brasília imantava uma cultura transversal, de onde se articulavam “o ancestral e o futurista, o local e o universal, o figurativo e o experimental, a Folia do Divino de Pirenópolis e a música concreta¹⁴²”. E segue, dando a ver o espírito disruptivo de Brasília: “Não acho que as ideias de fundação se percam em nenhum projeto humano. Temos ideias vivas que datam de mais de dois mil anos; elas resistem. *O projeto original de Brasília será relido em algum momento*” (VAZ, 2009. *Grifo da autora*).

Essas condições que tornaram possível a experiência Brasília, ou uma certa Brasília experimental, é o que, para Vaz, propiciou os novos paradigmas das linguagens artísticas brasileiras dos anos 1970:

A arte como fenômeno mental e não físico partiu de Brasília. Essa ideia não poderia partir do Rio porque a cidade não é transparente para isso. Tudo o que aconteceu foi uma retroalimentação da velha pela nova capital, ocorrida nos anos 70. (...) O pensamento de 69/70, no que ele tem de diferenciado e de substancial, é um pensamento do Planalto Central brasileiro. Gerado no planalto, manifestado no litoral. (...) O pensamento de 70 é tão tipicamente do planalto quanto o de 80 é tipicamente do Rio de Janeiro. (...) Espaços vazios do Planalto Central, onde a energia, o ato, a palavra, o gesto e o substantivo se coordenam para criar atitudes que rapidamente desaparecem. *O abissal vazio grávido do Planalto Central brasileiro. O sem suporte*”. VAZ. O essencial veio de Brasília, 1986. *Grifo da autora*.

Vaz parece tecer relações entre este “estado originário” de Brasília e a essência da arte contemporânea, especialmente da arte conceitual. No artigo *A arte do AI-5 hoje*, publicado no mesmo ano da referência acima, os autores enunciam duas passagens irônicas na apresentação de Guilherme Vaz que revelam certa “não-recepção” das teses do artista. Em um primeiro momento dizem que Vaz considera o Grupo de Brasília “o grande estopim do barulho de 1969/70, com isso deixando muita gente irritada”. Em outra passagem, ao considerarem Vaz “um dos teóricos mais radical de todos”, prosseguem: “e de quem muitos cobram ‘os trabalhos em vez de ideias’”, denunciando certo descompasso dentro do próprio

¹⁴² VAZ, Guilherme. Entrevista: Compositor Guilherme Vaz afirma que o cuidado com os monumentos de Brasília precisa ser completado pelas arquiteturas do pensamento. *Correio Braziliense*, 23/08/2009.

campo da arte conceitual¹⁴³. Em contraponto, é interessante percorrer o caminho das ideias de Vaz: se a linguagem projetiva de Brasília alinha-se ao arcabouço construtivo moderno, Vaz remete as experimentações artísticas dos anos 1970, a arte conceitual e os conceitualismos, à linhagem da “experiência Brasília”, evidenciados na citação acima: “espaços vazios do Planalto Central, onde *a energia, o ato, a palavra, o gesto e o substantivo* se coordenam para criar atitudes que rapidamente desaparecem¹⁴⁴”. O que chamamos aqui de “experiência Brasília” ou “Brasília original” passa pelos capítulos das suas construções, nem todas arquiteturais, ainda que edificantes. Entre esses capítulos estruturantes, elencamos as experiências de educação por meio da instauração da UnB e do CIEM, as experimentações artísticas, especialmente em torno da música e do cinema, na dimensão do ensino e da aprendizagem e certa reconfiguração da crítica de arte frente à realidade imposta pela Cidade Nova.

Educação para Invenção: A UnB / O CIEM

Ao projeto original de Brasília, de fato, atrelou-se um projeto de educação e formação vanguardista. Para Darcy Ribeiro, uma das figuras centrais juntamente com Anísio Teixeira na idealização da Universidade de Brasília, uma vez construída “uma cidade no centro do país e nela instalando o Governo da República”, tornava-se inevitável a instalação de um núcleo cultural e científico, no qual não poderia faltar uma universidade¹⁴⁵, que justamente proveria assistência a diversos órgãos do poder público de modo a garantir, na cidade artificial, o que a consolidada tradição cultural do Rio de Janeiro podia suprir. E sob tais circunstâncias, criava-se a oportunidade para se construir uma universidade autônoma, nacional, em novos moldes, que fosse menos profissionalista e que não categorizasse ou “adjetivasse” as ciências e os saberes, abrindo novas perspectivas de forma a renovar o ensino superior. Entre as modificações implementadas pela UnB, estavam, de forma pioneira nas universidades, a eliminação das estruturas de cátedras e a introdução do sistema de créditos nos currículos de estudo, o que flexibilizava o percurso educativo.

O espírito utópico de Brasília reluzia também nesse repensar a universidade, que implicava, por sua vez, na constituição de uma consciência crítica nacional, por meio da

¹⁴³ Esse descompasso reflete-se também quanto ao (des)acolhimento das obras não-materiais e suas elaborações em arte sonora e música corporal, que formam a centralidade da produção de Guilherme Vaz.

¹⁴⁴ VAZ, Guilherme. *O essencial veio de Brasília*, 1986

¹⁴⁵ RIBEIRO, Darcy. *A universidade de Brasília*. Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais Rio de Janeiro, p.40.

qual, a produção de conhecimento pudesse estar comprometida com os problemas do país¹⁴⁶. À UnB, Darcy associou a imagem simbólica da “universidade-semente”, com o potencial de gerar um modelo novo, em contraposição à “universidade-fruto”, refletida nas já tradicionais universidades brasileiras, que estruturavam-se em faculdades e escolas superiores separadas e estanques e cujos modelos eram estrangeiros¹⁴⁷. A partir desse novo olhar para a concepção de universidade, a UnB foi inaugurada em abril de 1962¹⁴⁸, ainda em prédios provisórios, configurando-se a partir de duas modalidades: os Institutos Centrais, que funcionavam como cursos-tronco, congregando os diversos estudantes de determinadas áreas do conhecimento, concentrando assim instalações, equipamentos e docentes; e as Faculdades ou Departamentos específicos, para onde os estudantes eram posteriormente encaminhados¹⁴⁹. Numa estruturação que, vale dizer, foi tão exitosa e veloz quanto à construção da cidade: a universidade viu sua estrutura de Institutos e Faculdades funcionarem plenamente ao longo dos anos 1962 a 1965.

O Instituto Central de Artes, por exemplo, aglutinava os estudantes que posteriormente fariam faculdade de artes, cinema, arquitetura, urbanismo ou música¹⁵⁰. Alphonsus e Fontes cursaram o Instituto Central de Artes – ICA; ambos com a intenção de estudar arquitetura. Luiz Alphonsus cursa o ICA por quase dois anos até 1968 e então, no ano seguinte, com a impossibilidade do ambiente inventivo, pelo patrulhamento exercido pela ditadura, muda-se para o Rio. Igualmente, Fontes interrompe seus estudos na UnB, tem uma breve passagem pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em São Paulo e posteriormente, muda-se para o Rio de Janeiro¹⁵¹. Vaz cursava as aulas da Faculdade de

¹⁴⁶ Interessante observar que entre os “órgãos culturais e complementares” previstos nas instalações da UnB, estava o Museu da Civilização Brasileira, com “o objetivo de vincular Brasília às nossas tradições históricas e artísticas” e dar, aos moradores e visitantes da nova capital, “uma visão do nosso esforço secular para criar uma civilização” (RIBEIRO, Darcy. *A universidade de Brasília*. Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais Rio de Janeiro, p.49). Como informa Angélica Madeira, o arquiteto e paisagista José Zanini dirigiu essa experiência museológica ainda embrionária. O Museu foi inaugurado com peças artísticas e etnográficas, oriundas de grupos africanos, peruanos e brasileiros, contudo, o projeto foi interrompido pelo golpe militar (MADEIRA, 2013, p.50).

¹⁴⁷ RIBEIRO, Darcy. *Universidade, para quê?* 1985. Discurso durante a posse do Reitor da UnB Cristovam Buarque em 16 de agosto de 1985, no período de redemocratização do Brasil. In Educação como prioridade. Global Editora: São Paulo, 2018. p.107.

¹⁴⁸ A UnB foi inaugurada no mesmo dia de fundação de Brasília, 21 de abril, replicando o artifício de revisão das narrativas oficiais (dia da descoberta/invasão dos portugueses) e o movimento por uma refundação do Brasil, reverberando este pulsar originário que buscava, através do projeto da universidade, dar contornos a um projeto de país.

¹⁴⁹ RIBEIRO, Darcy. *A universidade de Brasília*. Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais Rio de Janeiro, p.43.

¹⁵⁰ No Instituto Central de Artes, ao longo de dois anos, eram ministradas aulas de Pintura, Escultura, Artes Gráficas, Desenho Industrial, Fotografia, Cinema e Música. Vê-se que o Instituto de Artes rompia com as tradicionais estruturas das Escolas de Belas Artes.

¹⁵¹ Segundo relatos de Rafael Fontes Ventura e Cildo Meireles.

Música enquanto frequenta o ciclo colegial do CIEM¹⁵² e, em 1967, tem uma passagem por Salvador, onde frequenta os ambientes da Universidade Federal da Bahia e estuda com o músico suíço Walter Smetak (1913-1984), que desde o final dos anos 1950, integrava o projeto também vanguardista da UFBA, centrado em núcleos de excelência de artes e humanidades, criado e liderado durante os quinze anos (1946/61) de reitoria de Edgar Santos (1894-1962)¹⁵³. O Instituto de Artes funcionava como um pólo agregador dentro do contexto da UnB, uma vez que a universidade tinha como exigência curricular a frequência de uma Disciplina de Integração não pertencente ao programa do curso regular do aluno. Segundo Duarte e Salmeron, a maioria do alunado da UnB escolhia cursar as disciplinas deste Instituto. (DUARTE, 1982; SALMERON, 1999).

Nas palavras de Darcy, a criação da UnB sofreu desde o princípio forte resistência daqueles que não consideravam Brasília, como cidade administrativa e capital federal, um lugar para estudantes. Entre eles, o próprio Israel Pinheiro (1896-1973), político responsável pela construção de Brasília e primeiro prefeito do Distrito Federal (RIBEIRO, 1985; SALMERON, 1999; GOMES, 2000). Tal resistência esquadrihava a ideia de que Fábricas/presença de operários e Universidades/presença de estudantes eram potencialmente pólos de manifestações e contestações. Essa postura antagônica foi materializada com a forte repressão contra o ambiente universitário brasiliense a partir do golpe de 64.

O projeto de Darcy e Anísio contemplava também os princípios para uma Faculdade de Educação¹⁵⁴, almejando o vínculo de qualidade entre o ensino superior, a formação de professores e a Educação Básica e ampliando, para tanto, o modelo tradicional de Filosofia da Educação. Tal vínculo de qualidade entre a formação de professores e o ensino

¹⁵² Guilherme Vaz. Uma fração do infinito, 2016, p.299.

¹⁵³ Num âmbito ampliado, a UFBA de meados do século XX, cintila juntamente com a UnB, em seus primeiros anos, denotando a universidade como pólo criativo, inventivo e político. Vale lembrar que data de 1954, os I Seminários Internacionais de Música na então UBA, desdobrando-se nos I Seminários Livres de Música, liderados pelo músico alemão Hans-Joachim Koellreutter, abrigando institucionalmente o pensamento e a prática artísticas na universidade. A década de 1950, na capital da Bahia, passava por tempos de grande efervescência cultural, indicada por Antônio Risério como “a idade de ouro” (RISÉRIO, 1995). Edgar Santos, reitor da UFBA, reuniu na cidade de Salvador, figuras de pensamento progressista em termos de artes e educação, como Koellreutter, Agostinho Silva e Yanka Rudska (SCARASSATTI, 2008, p.46).

¹⁵⁴ Seu projeto incluía órgãos como a Escola Normal Superior, cujo modelo seguia o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, com funcionamento em um Centro de Ensino Primário, na Escola-Classe e em Cursos Complementares nas Escolas Parques. Entre as medidas inovadoras, constava o projeto de incorporar ao curso de magistérios, pessoas maiores de vinte anos, validando suas instruções não-formais e habilitando-os profissionalmente. Incluía ainda a Escola de Educação, que corresponderia aos atuais cursos de Pedagogia, cujo núcleo de experimentação seria o CIEM. (CRUZ, 2001)

secundário foi o cerne da criação do CIEM¹⁵⁵, onde se deu o encontro do núcleo de amizade do chamado Grupo de Brasília. No Centro Integrado de Ensino Médio, espécie de Colégio de Aplicação que ficava dentro do campus da UnB, Guilherme Vaz, Cildo Meireles¹⁵⁶, Alfredo Fontes e Luiz Alphonsus estudaram juntos no ciclo de preparação para o ICA¹⁵⁷. Além deles, fizeram parte da mesma geração e núcleo de amizade, os artistas Sergio Augusto Porto, Luiz Áquila, Xico Chaves, entre outros.

A experiência do CIEM foi relatada por Terezinha Cruz em 2001, por meio da publicação *Uma experiência de educação interrompida. CIEM-UnB 1964-1971*, no entanto, ainda é uma história anuviada em escala nacional. O Centro Integrado de Ensino Médio foi a concepção de uma escola-modelo secundária pública que integrava o projeto pedagógico de Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira e que pretendia replicar-se nacionalmente. A aproximação da escola de ensino médio ao contexto da UnB não era unicamente espacial, mas sim, permitia que o projeto escolar fosse contagiado por um olhar universitário. Assim, o formato tradicional de escola era transbordado como um laboratório efervescente, funcionando em período integral, a partir de uma metodologia inovadora, pautada na autonomia, que dispensava as tradicionais provas mensais, notas e o formato tradicional de aulas expositivas, integrando música, teatro, filosofia, matérias optativas, debates sobre política e práticas de esportes¹⁵⁸. Era um espaço em constante criação com parte das aulas cursadas na própria universidade.

Vê-se que o projeto de educação se estabelecia como formação cidadã, e a universidade – e suas instituições derivadas, como o CIEM - naquele momento constituíam-se como figuras de proa, atuando de forma estendida e reverberando sua atuação na cultura da cidade. Sobre esse contexto, narra Jean-Claude Bernardet:

¹⁵⁵ Inaugurado em janeiro de 1964, pelo então reitor Anísio Teixeira. Foi considerada uma escola de “vanguarda nos aspectos político-pedagógico, cuja filosofia educacional tinha influência das teorias de John Dewey e Jean Piaget, fundamentados na Escola Nova”. Projeto Político Pedagógico do CEAN (antigo CIEM), 2008, p.08 in PEREIRA, Maria do Socorro Cunha. A democratização na gestão da escola pública em Brasília-DF: Um estudo de caso. (Monografia de especialização) Pós graduação à distância em Gestão Educacional. Palmas/TO: UFSM/RS, 2011.

¹⁵⁶ Cildo Meireles, depois dos anos de CIEM, não chega a prestar as provas para a UnB, por conta da exposição no MAM da Bahia em 1967 a convite do artista Mário Cravo.

¹⁵⁷ O CIEM, em seu último período curricular, preparava os alunos para o vestibular voltado aos Institutos Centrais específicos da UnB. Cildo, Alfredo, Guilherme e Luiz Alphonsus, estudaram juntos no ciclo preparatório para o Instituto Central de Artes, ICA, conforme relato de Cildo Meireles, em entrevista à autora, em 20 de outubro de 2020.

¹⁵⁸ Interessante notar que os relatos sobre Alfredo Fontes manifestam que o formato inovador do CIEM, que dispensava as provas e articulava a produção do conhecimento com as atividades universitárias, foi crucial para seu bom desempenho, oferecendo um ambiente de constante estímulo para sua natureza irrequieta e curiosa. Relatos de Rafael Fontes e Maria Luisa Ventura, em entrevista à autora no dia 01 de agosto de 2020 e Cildo Meireles, em 20 de outubro de 2020.

Nós concebíamos a tarefa de ser professor universitário, especificamente universitário, mas não “exclusivamente” universitário, de forma que todos nós dávamos aula no Centro Integrado de Ensino Médio (CIEM). Dávamos aula de Cinema, outros professores ensinavam Artes Plásticas. As nossas aulas contribuíam para uma cultura mais ampla desses estudantes que tinham suas disciplinas normais, como Geografia e História. Tivemos alunos como Cildo Meireles e Djalma Limongi. A terceira atividade dos professores era voltada para a cidade. No caso, nós fazíamos no cinema da W3 (Escola Parque), semanalmente, projeções acompanhadas de palestras ou debates¹⁵⁹. Em geral, Paulo Emílio fazia a palestra, mas outras pessoas também faziam. (BERNARDET, 2003 in MOTA, 2006, p.49).

Os jovens do CIEM passavam assim a ter um contato intenso com a cultura universitária. Nesse contexto, desde jovens, Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz, Cildo Meireles e Alfredo Fontes iniciam suas explorações artísticas, as quais o ambiente de incentivo à criação da UnB/ CIEM certamente colaborou¹⁶⁰.

Ao referir-se a esse ambiente de incentivo à criação, conferindo valor ao pensamento e experiência universitários, mas fundamentalmente reservando às humanidades e às artes¹⁶¹ um lugar fulcral para este estabelecimento pedagógico e educativo, diz Darcy:

Tentamos contribuir para isso (florescer um centro cultural autônomo e criativo), criando no nosso *campus* um *ambiente propício*. Foi com esse objetivo que demos casas a artistas que vieram viver, para pintar ou ensinar a pintar, se quisessem; para fazer gravuras ou ensinar gravuras, se quisessem; para fazer música e ensinar a apreciar música, se lhes aprouvessem; mas, essencialmente, para conviver conosco, para ajudar a compor uma comunidade universitária, enriquecida por gente criativa em todos os planos (RIBEIRO, 1985. *Grifo da autora*).

¹⁵⁹ Cineclube com programação de filmes de vanguarda, com comentários de Paulo Emílio Sales Gomes e que teve forte adesão da população (MADEIRA, 2013, p.49).

¹⁶⁰ Sobre isso, relata Vaz: “Essa formação é a origem do meu perfil essencial. Serei sempre um símile dela, com todo prazer. Dessa experiência na universidade parte toda a minha obra” (VAZ. *Contra o som alma-penada*, s/d).

¹⁶¹ Justamente as áreas de conhecimento que mais sofreram ataques e cortes nos anos recentes.

Ambiente propício: o Cinema e a Música em Brasília

Brasília, ao surgir na segunda metade do século XX, não só nasce sob os auspícios do automóvel, como recorrentemente é narrado, mas também sob os auspícios da produção de imagens técnicas e da indústria cinematográfica. De tal forma que há uma história de Brasília entrelaçada com as experiências fotográficas e fílmicas. A tal pedra fundamental assentada por Juscelino fez parte de um gesto simbólico inteiramente filmografado de modo que, desde a origem da cidade, as produções fílmicas exercem papel considerável como construtoras de imaginários¹⁶². A presença do cinema em Brasília, desde sua fase inicial, excede em muito a sua dimensão relativa à produção e realização. Importante ressaltar a presença de espaços de exibição de cinema: havia o Cine Bandeirante na Cidade Livre - hoje Núcleo Bandeirante - desde antes da inauguração, o Cine Brasília, inaugurado já em 1960, projetado por Niemeyer no Plano Piloto, o Cine (Teatro) Cultura no W3 Sul¹⁶³, inaugurado em 1961 e ainda, demais circuitos alternativos e populares de exibição, como o Cine Grátis¹⁶⁴, um caminhão-cinema itinerante e outros estabelecimentos ainda provisórios¹⁶⁵. Sobre a forte presença do cinema na cidade, Luiz Alphonsus rememora:

Eu frequentava o Clube de Cinema de Brasília¹⁶⁶, que era da turma da faculdade. Tinha programações de filme na Escola Parque. Meu irmão chegou a fazer um filme em Brasília. Ele tem o copião desse filme. Quem fez a fotografia foi Paulo Tourinho. E uma parte dele é feito no meu atelier, que eu te falei. Era um filme pensado para fazer uma ligação de Brasília com a Festa do Divino em Pirenópolis. (Luiz Alphonsus, entrevista à autora, 2017).

¹⁶² “Cinegrafistas ligados a JK documentam, para a Novacap, imagens da cidade em construção. Os nomes mais destacados são o de Jean Manzon, Herbert Richers, Carlos Niemeyer, Isaac Rozemberg (vindos do Rio e de São Paulo), José e Sávio Silva, pai e filho (vindos de Belo Horizonte), e Dino Cazzola. Em 2 de outubro de 1956, vários deles filmam JK lançando, no Planalto Central, a pedra fundamental da nova capital brasileira (cuja inauguração se daria em 21 de abril de 1960) (CAETANO, 2003, p.11).

¹⁶³ CAETANO, Maria do Rosário. Cronologia do cinema em Brasília. In: Brasília em 24 quadros, 2003, Brasília. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. Catálogo de exposição.

¹⁶⁴ Marcio Quintino, proprietário e promotor do Cine Grátis, faz parte das personagens cujas narrativas sobre Brasília perturbam as perspectivas estritamente oficiais. Atuante com o projeto de exibição de cinema itinerante em Belo Horizonte, foi chamado pelo próprio Juscelino para trabalhar nas obras da construção da nova cidade, para onde levou seu projeto de exibição de cinema.

¹⁶⁵ Em matéria do dia 24 de dezembro de 1961, o jornal *Correio Braziliense* elenca: “três cinemas (incluindo o que funciona num barracão na Vila Planalto) e dois auditórios de rádio e televisão e outro só de televisão, no Plano Piloto; dois cinemas do pior tipo e absolutamente provisórios e de madeira, no Núcleo Bandeirante; um cinema de madeira em Sobradinho; um cinema de madeira e outro em construção no Gama; um cinema paroquial em Planaltina; e, um bom cinema de alvenaria em Taguatinga”.

¹⁶⁶ Cineclube fundado em 1966 por Geraldo Sobral Rocha e Walter Mello.

Cildo Meireles, após participar de cursos de cinema realizado por Jean-Claude Bernardet no CIEM, elaborou um roteiro para um filme experimental sobre a cidade de Brasília, a partir de suas percepções sobre os elementos e fisionomia urbanos¹⁶⁷. Também Vaz frequentemente rememora as aulas e as partilhas com os cineastas na Cidade Nova.

Relatos sobre o Cine Brasília, cujo primeiro proprietário foi a própria Companhia Urbanizadora da Nova Capital – a NOVACAP, remontam a esse espaço de sociabilidade, a verve democrática prometida no projeto de Brasília: “cinema sempre lotado com operários da construção, deputados, senadores, diplomatas, sentados lado a lado para assistir ao filme” (MATOS, Jornal de Brasília, 16/03/1976). Na dimensão institucional, o primeiro curso de graduação em cinema em universidade pública foi criado na UnB em 1965, um anos após o golpe militar, e idealizado e orientado por Paulo Emílio Salles Gomes¹⁶⁸ (quem também idealizou no mesmo ano a I Semana do Cinema Brasileiro que, pela sua continuidade, tornou-se o mais antigo festival de cinema do país, o Festival de Brasília).

Embora os professores tenham sido reprimidos e demitidos e a Faculdade de Cinema, desmontada pela ação da ditadura, como discutido a seguir, o protagonismo de Paulo Emílio e o adensamento de um pensamento crítico sobre cinema em Brasília nesses anos iniciais foram de forte impacto. Paulo Emílio se destacava pelo seu trabalho de pesquisa e crítica e pela defesa da institucionalização e valorização do cinema brasileiro, se contrapondo a um estado de “colonização do imaginário” por certa cinefilia estrangeira. Sua tese de doutoramento, defendida anos depois de sua experiência em Brasília, em 1972, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* traz uma original consideração sobre a mútua relação entre nacional e estrangeiro, nos deslizantes conceitos de “ocupado” e “ocupantes”¹⁶⁹, pensando sobretudo o cinema como manifestação do subdesenvolvimento e sua potencialidade de produzir certa consciência crítica do povo brasileiro. Entre seus escritos, alguns referem-se diretamente à Cidade Nova, como *Abril em Brasília* (1961), *Lucidez em Brasília* (1963) *Novembro em Brasília*¹⁷⁰ (1965) e *Brasília: o diabo solto no cinema*

¹⁶⁷ Cildo Meireles em entrevista à autora, 20 de out de 2020.

¹⁶⁸ Paulo Emílio, que estava em Brasília como membro da Cinemateca Brasileira, já ministrava aulas sobre cinema no Curso de Extensão Cultural da UnB nos auditórios Dois Cadangos e na Escola Parque desde 1962, antes da implementação da Faculdade específica.

¹⁶⁹ Para Gomes, uma classe elitizada, a “aristocracia do nada”, afinizava-se prontamente às produções estrangeiras, como índices de erudição, denotando claramente um processo de “ocupação” material, simbólica e ideológica nas vias da “colonização do imaginário” (GOMES, 1972).

¹⁷⁰ Publicado originalmente no Suplemento Literário do Estado de São Paulo. O texto discorre sobre o impacto, nas palavras do autor, sociológico, da I Semana do Cinema Brasileiro em Brasília.

(1968), e a partir deles podemos entrever como sua visão relacionava a novidade da cidade com as potencialidades da cultura cinematográfica.

Em *Abril em Brasília*, num tom marcadamente otimista, pontua que a Nova Capital, por sua composição arquitetônica, seria “a cidade mais sutil do mundo” e por sua composição sociológica, “a mais nacional entre nós”, ainda que para isso recorra às grandes narrativas ocidentais, como se a cidade revivesse, na modernidade, a “plenitude grega” (GOMES, 1961).

Com apenas resquícios de burguesia e classe média, Brasília é fundamentalmente composta por um lado de uma aristocracia política e burocrática, e por outro, da massa popular dos edificadores. Estes já fazem dela a cidade mais brasileira que a história nacional conheceu. O povo reunido na Estação Rodoviária, a arena provisória dos grandes espetáculos, para assistir ao desfile da “Escola do Salgueiro”, ou num estádio improvisado para admirar Pelé, composto em proporções equilibradas de nortistas, nordestinos, sulistas, gente do centro, do litoral ou do interior, com todos os matizes imagináveis de cor e fala, é a *primeira comunidade realmente nacional que já se constituiu entre nós*. É certamente a mais bela (GOMES, 1961, *grifo da autora*).

Ressaltamos nessa passagem a ideia de uma “comunidade realmente nacional”, por conta da massa popular de edificadores, constituída por toda sorte de gente migrante que rumou para o centro do país. Gomes prossegue acentuando que é nas novas gerações, os filhos dos recém moradores da Cidade Nova, especialmente os filhos dos candangos, que a “revolução brasiliense” gravará sua marca humana: “em dois ou três anos, os filhos dos candangos atravessaram um percurso cultural que nas condições chamadas normais, aquelas em que nasceram, teriam exigido três gerações”¹⁷¹. Retomando, portanto, novamente a imagem do salto que acelera e ultrapassa os tempos vividos no interior das gerações, o que, para Gomes, haveria de refletir numa experiência de unidade nacional e de efervescência cultural.

¹⁷¹ Interessante notar que a afirmação de Gomes demonstra a constatação de que mudanças sociais se expressam no porvir, delineando as gerações futuras, e que as transformações significativas, verdadeiras e estruturantes, como ele aposta ao nomear de “revolução brasiliense”, dependeria de certa continuidade das condições propícias para efetivamente realizar-se, produzindo gerações.

Os primeiros empreendimentos revelaram logo que, também no terreno cultural, Brasília abre perspectivas nacionais inteiramente novas e impossíveis de serem por ora tentadas com pleno êxito em qualquer outro ponto do território. Mesmo os espíritos mais abertos não conseguem escapar inteiramente às artimanhas do regionalismo paulista ou carioca para citar apenas dois maiores centros culturais do país. (...) É em Brasília e através dela que se processará a unidade íntima e sem preconceitos da inteligência nacional. (...) *Como acontece em algumas comunidades pequenas do interior*, mas em outra escala e com significação nacional, boa parte da vida artística e intelectual de Brasília poderá girar em torno das atividades de cultura cinematográfica (GOMES, [1961]1982, 343-344). *Grifo da autora.*

Já no artigo *Lucidez de Brasília* (1963), três anos após a inauguração da cidade, o tom otimista se desvanece e as elaborações em torno da cidade voltam-se a um enfrentamento da realidade e toma a experiência de Brasília como uma operação que dá a ver criticamente a situação da cultura nacional. Conta que o jornalista e escritor Ciro do Anjos (1906-1994) lhe explicou sobre as etapas que acometem os moradores de Brasília: a primeira é a do amor à primeira vista; a segunda, um período depressivo; aos que se acostumam, em nome de olhar e trabalhar para o futuro, serenizam-se, porém, aos incapazes desse feito, cristaliza-se o rancor. Ao autor, as etapas não procediam, visto sua ainda frágil relação com a cidade, marcada “pela improvisação e desorgem”, que para ele, regia a cidade, exceto na própria “edificação da cidade e na criação da UnB”. Relacionava, assim, a Universidade ao mesmo impulso construtivo que ergueu exitosamente a Nova Capital. Prosseguindo pela cotidianidade e percepções da cidade nova, Paulo Emílio pontua que, ao contrário do Rio ou São Paulo, ou em qualquer grande cidade onde se busca um “mergulho acordado na noite” a fim de encontrar alguma perspicácia criativa, em Brasília “será possível ver claro durante o dia e a noite, dormir”. Essa é a “*lucidez de Brasília*”, o enfrentamento de uma realidade que, expandindo as experiências das capitais litorâneas, fazia ver com mais nitidez a condição nacional:

Em Brasília tudo é *fantasticamente real* e ao mesmo tempo *bastante imaginário*. Eu estou aqui para pensar e discutir cinema, cultura cinematográfica, Cinemateca Brasileira. É uma cidade em que as

condições do comércio cinematográfico mais correntes são as mais precárias; onde a organização da mais simples projeção cultural de filmes coloca problemas infindáveis, complexos e menores. E no entanto *precisei vir aqui para entender os termos exatos do problema da cultura cinematográfica no Brasil.*

É incrível como chegou rápido o momento em que ver e ser brasileiro não é mais possível sem a ótica de Brasília. GOMES, Brasil, Urgente, São Paulo n16 30 junho 1963. *Grifo da autora*

O pensador de cinema, ao tecer considerações sobre o que ele denomina como “a ótica de Brasília”, de um lado se aproxima ao que Mário Pedrosa vai postular como “a perspectiva de Brasília”, abrangendo o contexto do interior do Brasil (que veremos a seguir), de outro, dá contornos a um ambiente fantástico, delirante, em estado de construção, inimaginável para a cultura metropolitana. Assim, o deslocamento dos intelectuais, pensadores e protagonistas da cena cultural brasileira para o planalto central representa também o deslocamento de pontos de vista, incorporando e legitimando as experiências fora do eixo Rio-São Paulo, e assim, ressignificando a visão sistêmica da cultura nacional. Como a expressão utilizada por Nicolau Sevcenko (1952-2014), os intelectuais deram “um giro em torno do seus próprios pés¹⁷²” para, ao encontrar a problemática do interior, enfim integralizar a experiência nacional. A experiência de dificuldades em todas as dimensões das práticas e instituições cinematográficas na cidade recém construída dava novos contornos às contradições de uma sociedade em atraso e da necessária responsabilidade diante deste enfrentamento. A “ótica de Brasília” reformatava a visão de Brasil.

Da visão à voz, recorremos à experiência fílmica através do filme *Fala, Brasília* (12min, 1966) realizado por Nelson Pereira dos Santos e alunos da UnB. O filme pode ser visto como a expressão de certo interesse pela composição advinda da diversidade da Cidade Nova pelas vias do documentário. Tal gênero fílmico fortemente presente no cinema de Brasília, foi historicamente visto como uma vocação natural da cidade, justamente por estar em consonância com o gesto natural de “criar registros sobre a cidade nascente” (MOTA, 2006). Somado a este aspecto, verifica-se a força da presença do pensamento crítico cinematográfico, angariado por Paulo Emílio Salles Gomes, o que, para Vladimir Carvalho

¹⁷² Referência à expressão de Nicolau Sevcenko acerca da literatura na primeira República. Ao analisar a atuação literária de Euclides da Cunha na imprensa nacional, Nicolau Sevcenko ressalta seu empenho em forçar a elite brasileira a “executar um meio giro sobre os pés e voltar o seu olhar do Atlântico para o interior da nação” (SEVCENKO, 1983, p.78).

(1935), deixou as sementes para o desenvolvimento e adensamento da linguagem de documentário em Brasília (CARVALHO, 2002). Para Carvalho, o filme *Fala, Brasília* é uma “espécie de manifesto da cultura candanga”, que formará uma linhagem em seguida, da qual os filmes do próprio cineasta paraibano, Vladimir Carvalho, farão parte.

O filme mostra os diálogos entre os recém moradores de Brasília, candangos e funcionários públicos, contando suas origens, seus trabalhos, suas relações com a cidade. O enquadramento e montagem são simples, quase geométricos. Brasília surge em fragmentos, ainda incompleta, ao fundo. As pessoas, vindas de quase todos os estados do Brasil, formam uma coleção sonora de diferentes formas de falar, evocando Brasília como lugar possível do encontro entre os diferentes falares regionais e os diferentes usos da língua¹⁷³. Na impossibilidade de se identificar uma cultura e identidade de Brasília, o filme parece querer recorrer à “fala brasiliense” como aquela constituída de vários cantares. Luís Carlos Ripper (1943-1996), cenógrafo, ex-aluno do CIEM e da UnB e um dos assistentes de direção do filme, relata: “A gente se metia pelas favelas, na Cidade Livre, pesquisava as várias falas. Era cinema direto, a descoberta de um mundo. E as relações dentro do filme eram muito democráticas, muito intensas” (RIPPER apud SALEM, 1987: 194). Essa linguagem de cinema, imbuída pelo desejo documental e que se faz de forma simples e pouco dispendiosa, com a câmera na mão e som direto, está alinhado ao Cinema Novo que, assim como todas as escolas dos cinemas novismos, vão se deter mais na ação, numa maneira de filmar mais espontânea, que transparece nas falas triviais e cotidianas e nos usos inusitados dos espaços ainda em construção da cidade, como aponta Tatiana Hora. Mais do que o registro de uma cidade nascente, talvez a ideia de uma cultura/identidade ainda a se construir tenha feito de Brasília um espaço propício para a linguagem documental e que, de alguma forma, alinhava projeto (urbano, arquitetônico, político e social) e projeção (de imagem em movimento e imaginários), ambos produtores, produzidos e atravessados pelos processos históricos. Importante ressaltar que o jogo de vozes anunciado pelo filme, as diferentes perspectivas e portanto, os diferentes discursos incorporados, retratos de uma cidade em composição, atestam uma polifonia que *ao fim e ao cabo* tende a silenciar-se tanto no interior da imagem, quanto na efetividade das relações sociais. Descompasso que será retratado no filme *Brasília, contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 22 min, 1967), no ano seguinte.

¹⁷³ O filme teve como colaborador o professor dialetólogo Nelson Rossi (1927-2014), especialista na composição de Atlas Linguísticos, Geolinguística e os falares regionais.

Frames do filme *Fala, Brasília* (Nelson Pereira dos Santos, 1966, 12 min)

A Faculdade de Música apresentava em seu quadro docente, entre outros, Rogério (1932-2006) e Régis Duprat (1930), Damiano Cozzella (1929), Décio Pignatari (1927-2012) e era dirigida por Cláudio Santoro¹⁷⁴ (1919-1989), seu fundador. Vale lembrar que Claudio Santoro havia sido aluno do músico alemão Hans-Joachim Koellheutter (1915-2005) no Rio de Janeiro, com quem desenvolveu os preceitos do grupo/movimento musical *Música Viva*¹⁷⁵. Juntos, os professores da UnB renovaram o ensino de música no Brasil, criaram grupos experimentais de criação e tentaram desenvolver um Centro de Pesquisas Fonológicas, projeto que não teve seguimento frente à complicada situação política (CUNHA, 2013, p.32). Entre as inovações no campo acadêmico musical, estavam o ensino

¹⁷⁴ Convidado por Darcy Ribeiro, então reitor da UnB para organizar e coordenar a Faculdade de Música em 1962, Santoro foi o responsável pela organização do I Simpósio sobre Educação Musical no Brasil, promovido pelo Ministério da Educação e Cultura em Brasília, onde apresentou a sua tese "A Reforma do Ensino Musical no Brasil" (SILVA, 2018, p15)

¹⁷⁵ Grupo que tomou corpo em 1939 com propostas de investigar música contemporânea adotando conceitos e posições não-doutrinários na busca por novas formas da música brasileira. A reflexão do grupo era compartilhada no Boletim *Música Viva* e pelos manifestos de 1944 e 1946.

das técnicas serial e dodecafônica¹⁷⁶, técnica que utiliza doze notas da escala cromática, tratadas como equivalentes dentro de uma relação ordenada, porém, não hierárquica, e que não recorre aos sistemas tonal e harmônico tradicionais.

A Faculdade de Música foi marcada pela “originalidade e pelo ambiente de entusiasmo”, como comprovam as narrativas em torno da Orquestra de Câmara e da Orquestra de Música Barroca, formadas por professores e alunos avançados da faculdade (SALMERON, 1998, p.108). Os concertos das Orquestras, realizados aos sábados de manhã, no anfiteatro da Faculdade de Arquitetura, às portas abertas, articulando os espaços gramados de fora, demarcavam temporalmente as sociabilidades no campus da UnB, como demonstra Salmeron: os professores de todo o campus comprometiam-se a terminar as aulas antes do concerto a fim de que todos pudessem se reunir para o momento, constituindo um espaço de integração social, estendido também ao público não-universitário (SALMERON, 1998, p.106/7). Os maestros mantinham uma atitude pedagógica, discorrendo sobre os compositores, escolas musicais e instrumentos, antes do concerto.

Rogério Duprat era um dos professores que compunha a Orquestra de Câmara da UnB. Na universidade, Duprat ministrou aulas de violoncelo, teorias, técnicas e percepção musical e música experimental, alinhando o conhecimento da música popular à música de vanguarda. Não raro, suas aulas se constituíam como “*happenings* com partituras para aparelhos domésticos e coro, lendo jornal do dia de forma aleatória”, junto aos alunos (CUNHA, 2013, p.39;p.60). Dos alunos que passaram por sua experiência de professor na UnB, Guilherme Vaz foi o que mais marcou suas memórias como atesta Regiane Gaúna no livro *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. Gaúna registra um pouco da atmosfera do Departamento de Música nos anos iniciais da UnB:

Era intenção de alguns professores de música montar grupos experimentais de criação, envolvendo, inclusive, produções de música aleatória. Para esse intento, utilizaram métodos informais, o que ocasionou a desestruturação e reformulação dos currículos tradicionais de música adotados pela Universidade. Duprat e Cozzella, estruturaram um projeto para a divulgação de um laboratório sonoro, funcionando como Centro de Pesquisas Fonológicas e tornando viável um curso de Comunicação Sonora, como parte integrante do currículo de música.

¹⁷⁶ A tradição dodecafônica no Brasil remete aos experimentos musicais do grupo *Música Viva*.

Havia poucos alunos de música na Universidade, e estes traziam como bagagem cultural pouquíssima informação sobre música. Rogério Duprat procurava suprir essa carência em suas aulas. (...). Entre as disciplinas de perfil teórico, lecionou rítmica, dentro da qual incluiu ritmos brasileiros de música popular; teoria geral; contraponto tonal e modal e harmonia. Ao estudo das disciplinas tradicionais, Duprat não deixava de acrescentar as técnicas dodecafônicas e atonais, das quais possuía grande conhecimento. Suas aulas de composição estavam longe de seguir os procedimentos tradicionais da Universidade. Seus alunos executavam em aula as peças que eles próprios criavam, resultando muitas vezes até em sambas, estilo não muito usual em aulas de composição erudita, àquela época. (GAÚNA, 2001, p.39-40)

Orquestra de Câmara sob regencia de Claudio Santoro, em concerto no Restaurante Universitário da UnB. Fonte: Acervo Fotográfico/AtoM UnB

Para Vaz, a experiência na cidade e sua formação na incipiente UnB foram fundamentais para sua trajetória artística e sua “forma pensamento”, especialmente pelo contato com a música de vanguarda e as manifestações em torno do pensar/fazer cinema também vigorosos naquele momento. Relata Vaz: “eu sou testemunha de que foi a existência da Brasília original como projeto de vanguarda que fez Rogério Duprat acreditar na possibilidade de vida acústica inteligente no país¹⁷⁷”. Para ele, “a vida acústica inteligente” se dava no encontro entre a música popular e erudita, nas tramas entre tradição e vanguarda, fecundadas naquele contexto em construção no interior do país. Pelas vias da

¹⁷⁷ Guilherme Vaz em entrevista ao Correio Braziliense em agosto de 2009. *Grifo da autora.*

música e pelo encontro com temporalidades diferentes, Vaz encontra um fértil caminho para suas pesquisas sobre linguagens brasileiras.

Ao tematizar o pensamento de música que Brasília propiciava, Guilherme Vaz rebate a obra musical *Sinfonia da Alvorada*¹⁷⁸, um de seus símbolos oficiais, criada por Vinicius de Moraes e Tom Jobim e encomendada pelo próprio Juscelino:

Sem nenhum demérito ao Tom, mas a *Sinfonia da Alvorada* poderia ser tocada na Mata Atlântica, ou mesmo perto do pantanal, embora ela seja um documento de certa qualidade e ordem. Mas não de Brasília. Não se pode imaginar uma “sinfonia de Brasília” que não seja absolutamente galaxial, permeada de música concreta, ruídos de todos os tipos e formas. A mais antiga pré-história do mundo ao mesmo tempo, além das pulsações da Festa do Divino, já presentes aqui desde 300 anos atrás¹⁷⁹. Isso só para imaginar o começo da questão de uma sinfonia ou de sua concepção plasmática, de como plasmar esse teatro de lutas entre mitos e gigantes. Esse é o meu desenho de autor. VAZ in *Correio Braziliense*, 06 de maio de 2018.

“Faltou o silêncio do planalto”, completa. Embora ressalte a importância das buscas realizadas por Tom e Vinicius, durante a estadia ao longo de dez dias no Catetinho para compor a *Sinfonia*. Tom diariamente adentrava a mata do cerrado munido de apitos de madeira, a fim de encontrar o canto dos jaós – “ave rasteira brasileira rara e difícil de se ver nas matas por ser muito sensível e arisca, um belíssimo pássaro do chão¹⁸⁰” - e assim afinar-se com “as vozes” do lugar. A este interesse em perscrutar a fauna, a flora e os barulhos do cerrado, Vaz definiu como “um gesto de grandeza de um homem do Sudeste, quando muitos preferiam, como escreveu Vinicius, governar o Brasil a partir das boates de Copacabana¹⁸¹.” Uma mudança de paradigma, que o artista aponta como sendo a contribuição perceptiva e sonora da Cidade Nova. Vale ressaltar que a Bossa Nova, que

¹⁷⁸ A Sinfonia, composta por cinco partes, I O Planalto Deserto; II O Homem; III A Chegada dos Candangos; IV O Trabalho e a Construção; V Coral, foi gravada em um estúdio do Rio de Janeiro e só veio à público em 1966.

¹⁷⁹ Vale considerar a importância das manifestações populares em torno da Festa do Divino e Folia de Reis, realizadas desde as primeiras décadas do século XIX, para o imaginário do cerrado. Essa referência é frequente nas memórias dos artistas arrolados neste trabalho.

¹⁸⁰ Matéria do *Correio Braziliense*, 07/05/2018. Nesta fala, Vaz dá contornos de fábula à arredia imagem do “arredio pássaro de chão”. Os cantos do jaós foram incorporados à gravação da *Sinfonia da Alvorada*, como relata a biografia de Tom Jobim, *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*, de Sergio Cabral (1997).

¹⁸¹ VAZ in *Correio Braziliense*, 07/05/2018.

marcou parte da produção de Tom e Vinicius, era uma das expressões artístico-culturais diretamente associadas à imagem carioca. Essa atitude investigativa, de abertura ao desconhecido - o que o artista evoca na ideia de “silêncio de Brasília”, e que não está distante de certa imagem simbólica de sertão, como será visto no Capítulo 3 - é pertinente às concepções de “Oeste” que Vaz vai tecer anos depois e que, em termos de estrutura musical, vai desdobrar-se nas suas experimentações em Escala Modal e na incorporação dos “ruídos brancos” da natureza, como chuvas, ventos e tempestades na sua composição musical¹⁸².

Importante voltar ao trecho da fala de Vaz para identificar que, para o artista, a estrutura sonora e musical que a cidade emanava estava comprometida com uma ancestralidade ainda não mapeada, e era essa percepção que desdobraria-se em novas criações artísticas. Portanto, o elo que Vaz pontua entre as experimentações da Tropicália e Brasília, personificado e catalisado na figura de Duprat, a princípio, tem a ver com esses novos paradigmas do fazer, sentir e pensar a música propiciados pela reordenação perceptiva emanada por aquele espaço. Consideremos aqui, que o espaço, ou território, não se restringe a uma dimensão da geografia física, mas sim, trata-se de uma questão histórico-social, geopolítica e, acima de tudo, simbólico-cultural. A *geografia como convite* às elaborações perceptivas e interpretativas também vai encontrar paralelo no pensamento de Mário Pedrosa¹⁸³, como veremos a seguir e para Vaz, torna-se o campo disruptivo gerador de novas estruturas de pensamento e de criação.

Houve um tempo em que não se aceitava a energia elétrica, mas eu tive a oportunidade de dizer que sem a força de amplificação elétrica não se consegue preencher os enormes vazios de Brasília. O país tinha de ser elétrico um dia, não é isso que o torna menos brasileiro. Pelo contrário: adianta a complexa civilização dos cafuzos para passos maiores. Brasília é diretamente ligada à ideia do elétrico, do abstrato energético, da energia difusa no éter, no ar. Essa capital de altitude a mil metros do mar é de crítica importância para o Brasil, acostumado a se remexer nos pântanos e mangues conceituais e ideativos do litoral. É uma mudança radical de

¹⁸² CARON, Jean-Pierre Cardoso. A Era do Incomum na arte. Conversas com Guilherme Vaz. In Revista Claves, n.9, João Pessoa: UFPB, 2003.

¹⁸³ Essa ideia de *geografia como convite* está presente no artigo de Mário Pedrosa, Perspectiva de Brasília, Correio da Manhã, 1967

ideação e organização do pensamento. A música elétrica tem a ver com tudo isso. VAZ in *Correio Braziliense*, 07/05/2018.

É nesta relação entre a amplificação elétrica – que ele representa com o abstrato energético, a energia difusa no éter e no ar – e os enormes vazios de Brasília a serem preenchidos que Vaz encontra a sementeira das correntes do Tropicalismo e da música experimental, e de forma mais alargada, das experimentações e conceitualismos desenvolvidos na antiga capital na década seguinte. Para Vaz, Brasília foi um prenúncio e declara que foi lá que ele pôde “sentir o perfume da arte contemporânea. A possibilidade de pensar em muitas dimensões já ocorria no Instituto Central de Artes. Lá havia essa utopia¹⁸⁴”, dando a ver que este estado latente de canteiro de obras da Cidade Nova era um campo de fertilidade criadora, cobrindo uma diversidade de domínios criativos, cuja potencialidade era eminentemente radial e irradiadora.

A Perspectiva de Brasília: a vista do Salão.

Pois ao seguir os contornos estendidos do cinema e da música como fecundidade da experiência da Cidade Nova, reencontramos a ideia de Mario Pedrosa presente no artigo “Perspectiva de Brasília”¹⁸⁵ – conceito contemporâneo às experimentações aqui apresentadas - por meio do qual traçava reflexões sobre as questões de “centro/periferia”, a valoração artística e as condições de subdesenvolvimento. Tal perspectiva teria sido “calibrada” pelos exercícios de seleção, julgamento e premiação das obras de artistas, vindos dos quatro cantos do Brasil, participantes do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1967/68), o último realizado na Cidade Nova.

Tais Salões foram realizados pela Fundação Cultural do Distrito Federal, em meados da década de 1960 e tiveram suma importância na formação de um circuito de arte local, promovendo discussões e debates do momento. Na sua quarta edição¹⁸⁶, aquilo que Pedrosa reconhece como “já pressentido” ou intuído, torna-se solidificado pela experiência

¹⁸⁴ VAZ, Guilherme. Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz, 2013 e VAZ apud MANATA, O Vento sem Mestre, 2016.

¹⁸⁵ PEDROSA, *Perspectiva de Brasília*, Correio da Manhã, dez. 1967.

¹⁸⁶ A quarta edição do Salão de Arte Moderna de Brasília ficou reconhecida principalmente pela obra do artista Nelson Leiner, “porco empalhado” e seu *happening* da crítica, e pela inserção, em caráter inaugural da categoria Objeto, junto das consolidadas categorias Pintura, Desenho, Gravura e Escultura pelo crítico e júri Frederico Moraes. O artista Luiz Alphonso fez parte dos artistas integrantes do Salão.

expositiva no centro do território nacional: essa vivência de lugar e certo deslocamento das posições hegemônicas das metrópoles do litoral teriam despertado certa consciência crítica atenta ao reconhecimento do valor autônomo da arte regional brasileira. O júri, formado por Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Clarival Valadares, Mário Barata e Walter Zanini, identifica então dois “pólos” estruturantes, um “de vanguarda”, inclinadamente “universal”, angariado pelo artista expoente Hélio Oiticica (1937-1980), e o outro, de “arte deliberadamente regional”, alinhada à chamada “escola pernambucana”, representada pelo artista paraibano João Câmara Filho (1944) e pelo pernambucano Anchises de Azevedo (1933)¹⁸⁷. Foi a partir “do contraste e do contato destes pólos” e “em tempos diferentes” que se fez valer “a consciência ou imagem visível da ‘perspectiva de Brasília’”, de onde parte o Salão de Arte do Planalto Central, terminando o júri por valorar e premiar¹⁸⁸ “a contribuição pernambucana que assim se integra no ecúmeno da arte brasileira¹⁸⁹”, conferindo o Grande Prêmio a João Câmara Filho. São ainda premiados, entre outros artistas, Anchises de Azevedo com o primeiro prêmio de pintura e Hélio Oiticica com a premiação criada “Referência Especial” (PEDROSA, 1967). Vale considerar que a premiação de João Câmara Filho coroou as pinturas – o tríptico *Exposição e Motivos de violência e Homenagem a Sheldon* (1967) - de caráter realista e forte cunho social, no momento em que Oiticica despontava como um dos grandes nomes da arte brasileira, sobretudo por suas experimentações ambientais, experimentais e sensoriais.

Lembremos que, se os centros culturais e econômicos, atrelados ao eixo Rio-São Paulo, historicamente produziam “atração permanente sobre os artistas do interior e da periferia”, nas palavras de Pedrosa, inclusive pelo sistema consolidado de circuito expositivo de artes, de abrangência internacional, sobretudo pela Bienal de São Paulo, aos artistas do interior ou periféricos, esses circuitos não eram exatamente acessíveis. Por isso, é a amplitude de visão conformada pela perspectiva de Brasília que foi capaz de legitimar o jovem artista paraibano, ou nas palavras de Pedrosa: “do alto de seus horizontes abertos, a irradiação de suas estradas de Brasil adentro, a noção do ecúmeno nacional toma forma, surge à nossa imaginação como uma imposição” (PEDROSA, 1967).

¹⁸⁷ Além de ambos os artistas citados, a “escola pernambucana” englobaria também Francisco Brennand, Gilvan Samico, Wellington Virgolino e Miguel dos Santos.

¹⁸⁸ Neste embate, Frederico Moraes e Mário Pedrosa posicionaram-se em favor de Oiticica e Valadares, Barata e Zanini, escolheram Câmara Filho.

¹⁸⁹ Justificativa da escolha ou, nas palavras de Pedrosa, “da motivação” do júri (PEDROSA, Perspectiva de Brasília, Correio da Manhã, 1967).

Por outro lado, ao qualificar o pólo de vanguarda como “de uma arte cada vez mais formidavelmente universal, a ponto de vencer todas as discriminações de fronteiras culturais e políticas”, Pedrosa deixa claro qual seria sua predileção para a premiação. O documento feito pelo juri definindo “o sentido da escolha” da premiação qualifica o artista Helio Oiticica como aquele que “representa a vanguarda brasileira em suas invenções mais originais e aberturas experimentais mais desinibidas¹⁹⁰”, e ressalta o fato do regulamento do Salão proibir a concessão do grande prêmio a mais de um artista, deixando transparecer que essa seria a intenção inicial do juri.

A premiação acarretou uma série de polêmicas e críticas em relação à escolha de Câmara Filho ou ao preterimento de Oiticica, levando inclusive o paraibano a responder a Pedrosa e ao documento do juri no artigo “*Desde a perspectiva de Brasília*”, publicado no Diário de Pernambuco¹⁹¹. Para Ferreira Gullar, tratava-se do “reconhecimento por parte de figuras expressivas da crítica de arte, da influência de fatores extra-estéticos na apreciação da obra de arte. Sem dúvida, fosse aquele salão realizado em São Paulo e dificilmente os artistas pernambucanos teriam levado os prêmios”(GULLAR *apud* LOPES, 1995, p36).

Vale considerar que o termo *ecúmeno*, utilizado por Pedrosa por duas vezes no artigo, carrega um duplo significado. Em sua concepção geográfica, refere-se à área do planeta em condições de ser habitada pelo homem, fazendo oposição ao termo *anecúmeno* que designa as áreas de difícil possibilidade de povoamento. Etimologicamente, esse sentido advém da raiz grega do substantivo *oikós*, casa, descendência, povo, e do verbo *meno*, permanecer, persistir, gerando o termo *oikouméne*, que expressa a ideia de mundo habitado (LIRA, 2010 *apud* BRANDÃO, 2019). Historicamente, o termo se deslizou da noção de “toda a terra habitada do planeta” para “toda a terra conhecida do planeta” até fundir-se com a noção de “toda humanidade unificada por algo¹⁹²”. Referindo-se portanto à distinção do todo – do universal – em relação a suas partes, reforçando a ideia da escolha da pintura “deliberadamente regional”, para Pedrosa, como uma via de integração. Nesse sentido, cabe refletir que os “fatores extra-estéticos”, aos quais Gullar fez referência, têm envergadura ética ao incluir nas narrativas de legitimação da arte, as partes até então à parte delas. A “experiência Brasília” reivindicava outros deslocamentos, outra perspectiva e outro ponto

¹⁹⁰ MORAIS, Diário de Notícias, 20 dez 1967

¹⁹¹ CÂMARA FILHO, *Desde a Perspectiva de Brasília*. Diário de Pernambuco, 31 de dez. 1967

¹⁹² Noção elaborada primeiramente pela filosofia helenística-romana, com reverberações contemporâneas nas concepções de Martin Heidegger (1889-1976) e Augustin Berque (1942), que postulam sobre a ligação consubstancial entre o homem e a Terra. VAZ, Henrique C. de Lima. *Escritos de Filosofia II. Ética e Cultura*, 2004; BRANDÃO, Gabriela Gazola. *O ecúmeno e a cidade habitada*, 2019.

focal: a “perspectiva de Brasília” carrega a perspectiva nacional; introduzindo pontos de vistas que alavancavam olhares construtores do panorama artístico do país.

Pedrosa conceitualiza simbolicamente a posição geográfica da Cidade Nova: “a geografia de Brasília é um convite para ir-se de encontro ao interior¹⁹³”. A geografia portanto se reinventa como dado político-cultural. Ao assumir “o giro dado sobre os pés¹⁹⁴”, nas palavras de Nicolau Sevcenko, imposto pela condição espacial interiorana, Pedrosa remete à perspectiva de Brasília a capacidade de dar a ver inclusive os confins, o Brasil profundo, esquecido, desconhecido, como tarefa também dos críticos de arte.

A perspectiva dos grandes centros urbanos e culturais do litoral, São Paulo e Rio de Janeiro, é sobretudo uma perspectiva de extroversão, uma perspectiva marítima, uma perspectiva internacional. Brasília é, ao contrário, uma perspectiva introvertida, ou *virada para dentro do País continental*. Quer dizer, uma perspectiva brasileira. PEDROSA, grifo da autora.

No entanto, a construção conceitual da “perspectiva de Brasília” não se submete a uma ideia romantizada e neutralizada, livre das contradições pelas quais se enrosca toda estrutura de pensamento que enseja a parêntese “centro/periferia” ou sua versão “litoral/sertão”. Entre elas, a impotência do Plano Piloto como projeto capaz de dar conta desse deslocamento epistemológico e de reconfiguração social. Segue Pedrosa:

O que é patético no Brasil é que ele é a mesma imagem dessa contradição. No âmbito específico e consciente que é o Plano Piloto, ela é uma projeção no fundo ingênua para o *futuro*. Na sua periferia, o tempo é outro: ali vem dar, sabe Deus como, o Brasil do sertão, o Brasil do passado, o Brasil esquecido ou desconhecido. Não há entre o Plano Piloto e a periferia, onde brotou como cogumelo, ao tempo de sua construção, a “cidade livre”, isto é entre o passado e o futuro, a *mediação do presente*. Este é também um processo histórico. O Brasil não é ainda presente de Norte a Sul, de Leste a Oeste. O seu passado chega até a margem do Eixo

¹⁹³ Prossegue: “a geografia de Brasília é um convite para ir-se de encontro ao interior, de encontro a Belém e ao Acre, a Porto Alegre e a Campo Grande, a Pernambuco e a Salvador, a Curitiba e a Santa Catarina, a São Paulo e ao Rio de Janeiro. Transformou-se essa visão geográfica em visão cultural, e se terá ao vivo, como num traçado geométrico, a perspectiva de Brasília” (PEDROSA, 1967).

¹⁹⁴ SEVCENKO, 1983, p.78.

Monumental, já agora gramado de verde, como uma relva inglesa. Mas o Eixo Monumental com sua Praça dos Três Poderes é hoje apenas uma evocação nostálgica de uma grandeza não alcançada. Na medida em que não é o que aspirava ser – *uma realização do presente*, que é sempre e cada vez mais determinado pelo futuro – a sua monumentalidade é uma melancolia” (PEDROSA, 1967).

Vê-se que para Pedrosa a verdadeira integração não seria unicamente espacial, ocupando o interior do país e integrando a totalidade do território, mas deveria ser temporal, reivindicando a superação do abismo simbólico de desenvolvimento (centro/periferia), tomando posse de seu tempo histórico, ao desprender-se de um passado esquecido e de um futuro nostálgico, para efetivar-se como “uma realização do presente”. Nesse sentido, Pedrosa se distancia de Guilherme Vaz que aposta no encontro – potente – das temporalidades diferentes, representada pelo Brasil litorâneo e o Brasil dos confins, como a possibilidade de um salto temporal e da liberação de um pensamento profundamente nacional e inventivo.

Vale ressaltar que no artigo de Pedrosa, *ao fim e ao cabo*, ainda que a discussão se dê num campo alargado, numa reflexão sobre o Brasil e seus processos histórico-civilizatórios, a identificação dos dois pólos, no campo das artes, implicava na ideia de uma “suposta” arte avançada e cosmopolita do litoral em detrimento do Outro, situado fora destas ordenações. Em resposta ao Pedrosa por meio de uma coluna de jornal, Câmara Filho, artista paraibano ganhador do Grande Prêmio do Salão, reivindica seu lugar geopolítico e recusa habitar essa dicotomia: “o cosmopolitismo não é a tabela de comprovação do subdesenvolvimento cultural (em seu tempo e espaço) dos artistas “periféricos”. Não gostaríamos aqui de fazer o reverso e afirmar uma subcultura cosmopolita como geradora de defasagens” (CÂMARA, Diário de Pernambuco, 31 dez. 1967). Em entrevista ao Diário de Pernambuco, ao ser perguntado como recebeu o prêmio do Salão, diz Câmara: “após a importância e o rigor do Salão e do juri, mui nos envaidece e prova que temos artistas que podem abalar a desimportância que a crítica menos informada confere à nossa pintura em termos de moderno-vanguarda¹⁹⁵”, reivindicando para sua pintura outros termos categóricos do que “arte deliberadamente regional”.

¹⁹⁵ CÂMARA FILHO, O que é o Salão de Arte Moderna de Brasília, Diário de Pernambuco, dez 1967.

Um ano antes do IV Salão, Frederico Moraes, em consonância à ideia de monumentalidade melancólica, para não dizer, de melancolia monumental, apontada por Pedrosa, pontua que a “perspectiva” possibilitada por Brasília não se fundamentou:

Brasília, portanto, é a aurora que não deu sol. Decepcionou aqueles que a construíram ou viram nela um símbolo. (...) O sonho enfim desfez-se antes mesmo de entrarmos na metade da nova década. *O Brasil não acompanhou a revolução de Brasília, ou melhor, não assumiu sua perspectiva utópica.* O futuro do país está cada vez mais sendo construído à revelia do coração e da inteligência (Frederico Moraes - A crise da vanguarda brasileira)¹⁹⁶

Vale notar que para Moraes, o caminho de metonímia se faz de modo inverso, e a desilusão se dá justamente porque o todo – Brasil – não acompanhou a disposição utópica, ou inventiva, de sua parte – Brasília. Ao desfazer-se o sonho, a capital-monumento torna-se monumento dessa realidade, ou seja, melancolicamente visibiliza e monumentaliza nossas “contradições patéticas”¹⁹⁷. Reunem-se aqui diversos signos de sonho em desmanche, como a “contradição patética de um país que entre o passado colonial e um futuro prometido, não se instituiu como presente”, a “aurora que não irrompeu-se em sol” e a construção “à revelia do coração e da inteligência”.

O sonho acabou? *Foi pesado o sono pra quem não sonhou*

Em 1998, Roberto Salmeron, físico brasileiro e protagonista dos primeiros anos da Universidade de Brasília por ter participado de seu quadro docente e da criação da Faculdade de Física, publica o livro *A universidade interrompida – 1964-1965*, relatando o contexto da construção da UnB, as medidas de ataques e violências depois do golpe militar e a instauração da Comissão Parlamentar de Inquérito em setembro de 1965 para apurar os

¹⁹⁶ MORAIS, *Por que a vanguarda brasileira é carioca*. Texto apresentado em 66 e publicado em 79.

¹⁹⁷ A canção de Caetano Veloso *Tropicália* teria sido anteriormente nomeada de Brasília. Na fala de Veloso, seria Brasília o palco de sua canção-monumento, emblema dos anos 1970: “A ideia de Brasília fez meu coração disparar... Brasília, a capital monumental, o sonho mágico transformado em experimento moderno - e quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos militares. [...] Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo (BOSUALDO, 2007, P. 19).

cortes no orçamento, a paralisação das obras e as consequências locais e regionais desse desmonte. Como decorrência natural, a CPI interessou-se também pelas ações políticas ocorridas em outubro do mesmo ano, que veremos a seguir. O historiador Paulo Parucker pesquisou os mecanismos de espionagem e controle que incidiram na universidade, estendendo-se ao corpo docente, funcionários e movimentos estudantis. Tais mecanismos eram realizados por dois órgãos integrantes da UnB entre 1969 e 1971, a Assessoria de Segurança e Informações – ASI/UnB e o Serviço de Proteção e Patrimônio – SPP/UnB, antiga Seção de Vigilância que, segundo o autor, formavam “um obscuro universo” que “enredava reservadamente órgãos governamentais em torno do binômio *segurança e informações*”, recursos estes amplamente empregados nas ditaduras sul-americanas (PARUCKER, 2015, p.225-227).

O golpe militar foi instaurado encontrando o projeto da UnB com cerca de 2 anos. A UnB, sua estrutura, seus princípios, seus professores e alunos sofreram os mais duros ataques nesse contexto¹⁹⁸. A Universidade foi ocupada pelas tropas militares em 1964, e com o recrudescimento do regime ditatorial, foi ainda mais violentada e silenciada. De modo geral, o projeto educacional de Darcy e Anísio em Brasília foi sendo solapado assim como foi desmantelado o I Plano Nacional de Educação - PNE 1963-1970 - sistematizado por Anísio Teixeira, o qual incluía o Plano Nacional de Alfabetização¹⁹⁹, PNA, organizado por Paulo Freire, e os núcleos de educação popular²⁰⁰. Vale lembrar que a Reforma da Educação, que fazia parte das Reformas de Base que, por sua vez, incluíam também a reforma agrária,

¹⁹⁸ “Entre elas (as universidades), foi a de Brasília a que mais sofreu, com interferência direta e contínua no seu funcionamento, prisões e expulsões de professores e de estudantes, tendo sido invadida três vezes por tropas militares, em abril de 1964, em outubro de 1965 e em agosto de 1968. As razões eram de origem política: porque a lei que a criou foi proposta por Juscelino Kubitschek – o presidente que passou a ser tratado como inimigo pelo novo poder – e sancionada por João Goulart – o presidente deposto pelo golpe de Estado –, e porque Darcy Ribeiro – cujos esforços para que a UnB existisse eram bem conhecidos, tendo sido seu primeiro reitor – tornou-se aliado de Goulart” (SALMERON, 1999, p.163/64).

¹⁹⁹ O Plano Nacional de Alfabetização, coordenado por Paulo Freire, empregava seu método de alfabetização de adultos, desenvolvido e implementado no ano anterior no Rio Grande do Norte, Pernambuco e em Brasília, inclusive com as famílias dos candangos. O PNA, que tinha como meta alfabetizar cerca de 5 milhões de adultos até 1965, foi extinto em abril de 1964, três meses após sua criação.

²⁰⁰ Havia, *grossa modo*, três vertentes de núcleos de educação popular em desenvolvimento: os Centros Populares de Cultura, CPC, ligados a UNE, os Movimentos de Cultura Popular, MCP, especificamente em Pernambuco e Rio Grande do Norte, e o Movimento de Educação de Base, MEB, ligado a CNBB e ao governo (RIBEIRO, 1997). Após o golpe de 1964, a política adotada para educação de adultos ficou a cargo da Fundação MOBREAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização), criada em 1968 e implementada em 1971, com financiamento de parte da receita (6.75%) da Loteria Esportiva e parte (1%) do imposto de renda de empresas. A diferença substancial dos princípios das políticas de Paulo Freire para o Mobral, segundo Ribeiro, consistia na visão da educação como instrumento promotor da participação política para o primeiro, e a educação como instrumento promotor da participação econômica, para o segundo, numa concepção mais tecnicista de educação. Outra diferença estruturante refere-se ao fato de que o MOBREAL recorria a um formato padrão de ensino para todo o território nacional, enquanto o método de Paulo Freire assentava-se nas singularidades de cada região, identificando as necessidades de cada povo e lugar (RIBEIRO, 1997).

tributária, entre outras - as quais Darcy considerava as verdadeiras causas do golpe de 64 - foram tentativas encabeçadas por ele, enquanto ministro da Educação (1962/63), e posteriormente da Casa Civil (1963/64), durante o governo João Goulart. Igualmente é candente lembrar que os movimentos estudantis estavam fortemente alinhados às ideias das Reformas.

Logo depois do golpe, dois batalhões de tropas da polícia militar sob comando do exército invadiram a universidade sob operação de combate, ocupando e cercando os institutos, principalmente o ICA e a biblioteca. Na ocasião, a operação deteve alguns professores e alunos, apreendeu materiais considerados subversivos²⁰¹ e desdobrou-se na destituição do então reitor Anísio Teixeira, assim como, do vice reitor e do Conselho Diretor. Logo depois do ocorrido, o novo reitor Zeferino Vaz (1908-1981), a quem o presidente da República havia nomeado sem qualquer consulta aos órgãos universitários, expulsou sumariamente professores, instrutores e um estudante acusados de “inclinação comunista” sob legitimação do AI-1. Ainda em 1964, num trecho de uma carta a Anísio Teixeira, entrevemos o contexto da UnB e a percepção à distância - pois já estava exilado²⁰² - de Darcy Ribeiro, em meio a decepções, ingenuidades e esperanças:

Tenho acompanhado por cartas e jornais o ambiente em nossa universidade e a perseguição aos colegas do Rio, de S. Paulo, Porto Alegre, numa odiosidade sistemática à cultura. Pelo que sei, nossa casa começa a reagir, o pessoal de ciência começa a chegar e vai dando substância à instituição. Se não faltar um mínimo de recursos, nossa UnB sobreviverá sem deformações insanáveis. Soube, por exemplo, que nossos jovens instrutores completaram o mestrado, o que é bom sinal. Prosseguem as obras do minhocão, embora a ritmo tão lento que levaria

²⁰¹ A imprensa noticiou com alarde e sensacionalismo os tais materiais subversivos, julgados como comunistas. Entre eles, estavam, por exemplo, livros de Lenin e Trotsky, integrantes de qualquer biblioteca, e a bandeira da “China comunista”, que estampou a matéria do Correio Braziliense, embora fosse em realidade a bandeira do Japão, um dos muitos países parceiros da UnB, em colaboração de pesquisa. Mais de cinquenta anos depois, em 2016, um grupo de manifestantes invadiu a Câmara dos Deputados, pedindo intervenção militar. Uma das manifestantes, gravou um vídeo em que apontava para a bandeira do Japão ao lado da bandeira do Brasil (em um painel em comemoração ao centenário da imigração japonesa), alertando para a ameaça comunista e o plano subterrâneo para mudar a bandeira nacional. Episódios como esses, risíveis por um lado pela fragilidade de argumentos, por outro demonstram que o ambiente de investidas contra a democracia, caminha lado a lado com a atmosfera de desinformação, destituindo os sentidos das palavras, das coisas e dos conceitos e assim, impossibilitando o diálogo. Outra estratégia se dá pela criação de um estado de medo ou perigo iminente, ainda que falacioso.

²⁰² Com o golpe militar em 1964, Darcy foi destituído de seus direitos políticos e demitido do cargo de professor da Universidade do Brasil pelo Ato Institucional nº 1 (AI-1). Nos primeiros dias de abril, deixou o país e exilou-se no Uruguai. Lá, lecionou antropologia na Universidade da República Oriental do Uruguai, em Montevideu, até 1968.

dez anos para concluir-se. *Mas muito antes lá estaremos para pôr o pé no acelerador*²⁰³.

A aceleração do pensamento e cultura universitários não viria assim tão rápida. Pressões externas e políticas passaram a ingerir nas questões administrativas, a despeito da autonomia universitária. Três casos específicos expuseram as contradições e as fragilidades da pretensa autonomia frente às interferências políticas: a demissão do professor Ernani Maria Fiori, e as solicitações de restituição da secretária Edna Soter de Oliveira e do professor Roberto Décio Las Casas²⁰⁴ pelo Ministério de Educação e Cultura, a despeito de qualquer justificativa acadêmica. Em defesa desses professores e funcionária, mobilizaram-se os coordenadores na tentativa de reverter as medidas da reitoria. No entanto, sem sucesso e prevendo a crise e insegurança instauradas a partir desses casos, uma vez que nenhum professor da UnB tinha contratos ou qualquer registro oficial de contratação com a Fundação da Universidade de Brasília, decidiram demitir-se do cargo de coordenação. Foi decretada uma greve de 24 horas – simbólica – uma vez que equivaleria à paralisação das atividades do sábado pela manhã. Em resposta à greve, o novo reitor Laerte Ramos de Carvalho em posse a pouco mais de um mês, solicitou ao general do Departamento de Segurança Pública, o envio de tropas militares. Solicitação atendida, na manhã de 11 de outubro, a universidade foi ocupada militarmente a pedido do próprio reitor. Neste contexto, era evidente que as demissões arbitrárias voltariam a acontecer, como de fato aconteceram, sob alegação de indisciplina e subversão. A demissão de quinze professores foi comunicada diretamente à imprensa e por conta da condição hostil instaurada pela medida arbitrária e o ambiente de patrulha, no mesmo dia, decidiram exonerar-se da UnB, de forma espontânea e não-programada, cerca de 220²⁰⁵ professores, o que representava oitenta por cento do quadro docente, num movimento conhecido como “diáspora da Universidade de Brasília²⁰⁶” (RIBEIRO, 1985; RIBEIRO, 1995). Nas palavras de Darcy, esses professores desligaram-se do projeto e sonho de uma universidade a se construir, e se espalharam, sem

²⁰³ Trecho da carta de Darcy Ribeiro, que no momento estava em Montevidéu, endereçada a Anísio Teixeira em 11/11/1964 (seis meses depois do golpe e das primeiras investidas contra a UnB). Fonte: Fundação Getúlio Vargas/ CPDOC – Arquivo Anísio Teixeira.

²⁰⁴ Para saber mais sobre esses casos específicos mas de importância para a culminação do desmonte da UnB, ver SALMERON, 1998.

²⁰⁵ Entre eles estavam Oscar Niemeyer, Italo Campofiorito, João da Gama Filgueiras Lima, Alcides da Rocha Miranda, Alfredo Ceschiatti, Amélia Toledo, Ana Mae Tavares Barbosa, Athos Bulcão, Hugo Mund Junior, Claudio Santoro, Damiano Cozella, Régis Duprat, Rogério Duprat, Nelson Rossi, Décio Pignatari, Jean-Claude Bernardet, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emilio Salles Gomes, Roberto Salmeron, entre outros.

²⁰⁶ Com o episódio da demissão coletiva, não restou nenhum professor no curso de cinema, inviabilizando tal curso, assim como, o projeto da Faculdade de Comunicação de Massa que estava prestes a ser inaugurado.

eira nem beira, “como viúvas da UnB, a chorar por ela²⁰⁷” a pouco mais de três anos da construção da universidade e a cerca de um ano e meio de regime ditatorial. Sobre esse episódio, diz Rogério Duprat:

Vocês conhecem o lance de Brasília: de repente, 200 caras pedindo demissão no mesmo dia. A partir disso, ninguém queria saber desses caras perigosos, subversivos, essas coisas que todos sabem. Quando não tinha nada de subversão, simplesmente a gente cansou daquela pressão diária. (...) Nós chegamos aqui (São Paulo) feito imigrante nordestino. Duprat, entrevista a Renato de Moraes e Francisco Carlos Coelho, 1980, Acervo Arquivo multimeios, CCSP.

Em 29 de agosto de 1968, ocorreu outra grande invasão da UnB, sob pretexto de deter líderes estudantis. A polícia entrou com violência no campus, espancando e prendendo estudantes e professores. Na ocasião, um estudante foi baleado. A ação anunciava o porvir: meses depois foi publicado o Ato Institucional 5 (AI-5). A matéria publicada em 1968, no *Correio da Manhã*, *Universidade de Brasília reabre mas clima é de insegurança*, relata o estado de instabilidade da universidade sob invasões. Os estudantes diziam que

os movimentos de crise, na maioria pré-fabricados, com o intuito de impedir a total consolidação da UnB, podem ser parte de um plano para desmoralizar a experiência de Brasília. Lembram que o modelo escolhido para a Reforma Universitária, é, na essência, a própria Universidade de Brasília, com seus departamentos, como unidade básica do sistema os institutos, onde seria oferecido o ensino básico, enquanto a profissionalização seria feita no curso das faculdades.” *Correio da Manhã*, 29 de setembro de 1968.

²⁰⁷ Fala de Darcy no filme *Barra 68* (2001) de Vladimir Carvalho. Esta ideia também está presente no texto *Universidade, para quê?*, de Darcy Ribeiro, 1985.

Invasões na UnB, 1968. Fonte: O Globo

O Decreto-lei nº477 promulgado em 1969 dispunha sobre as punições a professores, estudantes e funcionários de estabelecimentos de ensino, demitindo ou desligando das instituições e proibindo novas nomeações ou matrículas no prazo de cinco anos - reforçando ainda mais a atmosfera de patrulha. Em 1973, o estudante Honestino Guimarães que havia entrado na militância política no movimento secundarista no CIEM em Brasília e sido expulso da universidade em 1968, foi preso no Rio de Janeiro e dado como desaparecido. O audiovisual *Natureza ou Besame Mucho* (1973) realizado por Luiz Alphonsus é uma das elaborações artísticas sobre os desaparecimentos políticos deste contexto.

O desmantelamento da política educacional de Darcy e Anísio chegou ao CIEM em 1971, quando a instituição deixou de estar vinculada administrativamente à UnB, sob a condição de Escola de Aplicação, passando a integrar o Sistema de Ensino do Distrito Federal, sob o nome de Centro Integrado de Brasília – CIB e posteriormente, Centro Educacional da Asa Norte – CEAN, sediada então fora da UnB²⁰⁸. Apesar de continuar funcionando por alguns anos sob regime ditatorial, segundo o documento escolar Proposta Político Pedagógica da atual CEAN, muitos dos seus professores pediram demissão nessa circunstância.

O título do presente tópico refere-se à música de Gilberto Gil, *O sonho acabou*. Nela, Gil delineava suas percepções sobre o contexto político-cultural corrente a partir da expressão/sentimento que ganhou relevância na juventude dos anos 1970, quando John Lennon anunciou o fim do grupo, *Os Beatles*.

²⁰⁸ PEREIRA, Maria do Socorro Cunha. A democratização na gestão da escola pública em Brasília-DF: Um estudo de caso. Monografia de Especialização. UFSM: Palmas, 2011

O sonho acabou transformando
O sangue do cordeiro em água
Derretendo a minha mágoa
Derrubando a minha cama.
O sonho acabou
foi pesado o sono
Pra quem não sonhou
Quem não dormiu no *sleeping-bag*
Nem sequer sonhou.

Para Duprat, ainda que a “queda do sonho” e o “fim da festa”²⁰⁹ - representados pelo encerramento da fase experimental e utópica dos anos 1960 - deixassem marcas incortornáveis, as possibilidades instauradas por quem “sonhou”, por outro lado, assentavam caminhos dos quais não havia volta: “Já era a Era do Grande Sonho, caminho sem retorno. O sonho acabou, mas já tinha devastado tudo, demoliu o sistema, gerando terrível abalo cósmico...” (DUPRAT, 2001, p.98). *O sonho acabou*, mas ainda assim, *foi pesado o sono pra quem não sonhou*.

Nesse sentido, voltar às experiências efervescentes da UnB e CIEM faz parte da tentativa de delinear as vias de elaboração de nosso próprio processo civilizatório. Para, por um lado, concatenar momentos e situações de intensidade criativa, mobilizados em torno do empenho coletivo na busca da construção de projetos de cultura, de educação, de arte e de sociedade, tendo em vista, em meio a diversas adversidades, sobretudo um projeto de país. Por outro, iluminar nossa contundente dificuldade de enfrentar os fatos e os impactos dos anos de ditadura. Vale lembrar que o Brasil é o único país da América do Sul que não julgou os crimes de Estado cometidos durante os anos de regime ditatorial, por conta da Lei 6.683/1979, a Lei da Anistia - e cuja revisão foi negada pelo Superior Tribunal Federal em 2010²¹⁰ - alinhada à tradição brasileira de construir transições políticas via pactos nacionais.

A educação emerge como plataforma crucial para o entendimento de nossa dificuldade em interpelar os tempos de ditadura. Em termos educativos e pedagógicos, é notório que a ditadura se empenhou inclusive na criação de currículos, como os

²⁰⁹ Expressão utilizada pelo crítico Francisco Bittencourt no texto Dez anos de experimentação, referindo-se a passagem dos anos 1960 para 1970, por meio da culminação dos processos revulsivos de 1968: “(...) Mas a revolta estava em todas as partes, assumira uma escala universal. Num supremo recurso de magia e invenção, os jovens norte-americanos marcharam sobre Washington e pretenderam fazer levitar o Pentágono, o símbolo então de todos os males. Aqui, antes que um ciclo se fechasse, Caetano Veloso ainda montou um show na boate carioca Sucata, com espaço cênico de Helio Oiticica, onde o protesto do tipo heroico teve sua síntese e seu canto de cisne ao som do Hino Nacional em guitarra elétrica, tendo a Bandeira brasileira como complemento visual. Era o fim de festa” (BITTENCOURT, 1980 in *Depoimento de uma geração, 1969-1970*, 1986).

²¹⁰ A despeito da orientação da ONU e de convenções jurídicas internacionais que analisaram as práticas de violência ocorridas no país entre 1964 e 1985.

componentes curriculares da Educação Básica “Organização Social e Política Brasileira (OSPB)”, “Estudos Sociais” e “Educação Moral e Cívica” em substituição às aulas de História, Filosofia e Sociologia, através do Decreto-Lei 869, durante o governo Costa e Silva. Reconquistou-se a democracia, mas não foram conquistados currículos que nos interpelassem contundentemente sobre o que é e como é viver em um Estado democrático no contexto da Educação Básica. A relação entre educação e democracia - ou a ausência dela - para Vaz, teve consequências também no ensino musical:

O regime militar transformou os currículos e mudou o ensino musical no Brasil. As universidades formam técnicos restritos à partitura. Não há estímulo para criar. Existem departamentos de música que formam compositores que nunca leram *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

Não permitem que eles sejam considerados autores, pois não criam, são técnicos nas suas corporações. Vemos atualmente o retorno da fragmentação no ensino público e no ensino dos caça-níqueis. As universidades públicas estão sem dinheiro. O país regrediu muitíssimo, com exceção da USP (Universidade de São Paulo) e da Unicamp. VAZ. Contra o som alma-penada, s/d.

Ao atentar-se sobre as experiências pedagógicas brasileiras, faz-se pertinente considerar certo sombreamento que certas figuras protagonistas da história da educação no Brasil sofreram, assim como certas experiências de arrojo e vanguarda no campo educativo. A busca por um breve desvelamento sobre algumas dessas experiências propõe outras rotas para a recorrente ideia de que no Brasil não se investe em educação, sem considerar que algumas experiências de arrojo foram subitamente interrompidas em seu processo. Lembremos da atuação resiliente de Anísio Teixeira, Paulo Freire, Darcy Ribeiro, Fernando de Azevedo, dos educadores do movimento Escola Nova²¹¹, do movimento Escolinhas de Arte²¹², das experiências das Escolas-parques²¹³, do CIEM, dos CIEPs²¹⁴, CIACs, entre outras.

²¹¹ Movimento que via na renovação do ensino, tendo em vista a educação pública, laica e a crescente autonomia do aluno, uma maneira de, pela via desenvolvimentista, combater as desigualdades sociais. O Movimento ganhou força na primeira metade do século XX e foi de forte atuação na década de 1930, a partir do *Manifesto Pioneiros da Escola Nova* (1932), que contou como signatários Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo (1884-1974), Lourenço Filho (1897-1970), Afrânio Peixoto (1876-1947), Cecília Meireles (1901-1964) e Armanda Álvaro Alberto (1892-1974), entre outros. Em 1959, o documento *Manifesto para os Educadores: novamente convocados* pode ser considerado um desdobramento deste movimento.

²¹² Deflagrado pela criação da Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro em 1948, liderada por Augusto Rodrigues (1913-1993), Margaret Spencer (1914) e Lúcia Valentin, com a abordagem de uma “educação

Lembremos da experiência de Lina Bo Bardi na Bahia com a Escola de Desenho Industrial e Artesanato nos anos 1960. Lembremos de experiência de vigorosa ousadia como o Campus de Serrotão²¹⁵ da Universidade Estadual da Paraíba, o primeiro campus universitário dentro de um complexo penitenciário, criado em 2013. Lembremos da indagação de Darcy: “por que nós, que fomos capazes de fazer indústrias e cidades e algumas façanhas mais como essa Brasília, não fomos capazes de fazer essa coisa elementar: ensinar todos a ler, escrever e contar?” (RIBEIRO, 1985). E por fim, lembremos que em outro momento, o próprio Darcy parece responder a ele mesmo: “a crise da educação no Brasil não é uma crise, é um programa²¹⁶”.

integradora” expressa pelo conceito “educação através da arte”. O movimento contou com cerca de 140 experiências ao longo do país e, inclusive, unidades em Portugal, Paraguai e Argentina. Segundo Teresinha Rosa Cruz, muitas das pessoas que lecionaram arte em Brasília vinham das experiências das Escolinhas de Arte que, no momento, já contavam com núcleos por todo o país (DA CUNHA, 2006).

²¹³ A Escola Parque, concepção de educação integral primária, teve sua experiência pioneira em Salvador no bairro popular de Liberdade nos anos 1950. Anísio Teixeira era no momento Secretário de Educação e para este modelo educacional associou o ensino regular, em sala de aula (Escola-Classe), a um processo de autoeducação ligado a atividades de que os alunos participavam livremente (Escola Parque), na qual se realizavam experiências educativas diversas no campo das artes plásticas, das artes industriais, da biblioteca, da música, da dramatização, da educação física, da dança, etc. A Escola congregava uma nova concepção de currículo, nova concepção de programa e proposta pedagógica e uma nova concepção de atuação docente (NUNES, 2009, p.123; MARTINS, 2011, p.231). Entre as inovações da Escola Parque empregadas na cidade de Brasília estavam as atividades de iniciação para o trabalho em pequenas oficinas de artes industriais, como tecelagem, tapeçaria, encadernação, cerâmica, cartonagem, costura, entre outros. Importante considerar que em Brasília, o Sistema Educacional do Distrito Federal foi encabeçado por Anísio Teixeira e desenvolveu importantes projetos de Educação Básica, como o Colégio Elefante Branco, a CASEB e a Escola Parque. Tais experiências também foram impactadas com o golpe de 1964.

²¹⁴ De autoria de Darcy Ribeiro, os Centros Integrados de Educação Pública foram implementados durante os dois governos de Leonel Brizola (1983-1987 / 1991-1994) no estado do Rio de Janeiro, com projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer e emprego de peças pré-moldadas de concreto na construção. As primeiras unidades deste modelo escolar, destinado ao ensino integral, continham espaços para esporte, artes cênicas, consultórios médico e odontológico e dormitórios para os alunos em condição de vulnerabilidade. As escolas empregavam como funcionários os moradores do bairro e ofereciam aos estudantes as três refeições diárias e banho. Por dificuldade de manter a escola e seu alto gasto, suas funções foram sendo cortadas paulatinamente. Nos governos posteriores foram transformadas em escolas convencionais de turnos - o que desconfigurava a filosofia inicial do CIEP - e muitos dos edifícios, abandonados.

²¹⁵ Criado em 2013, o Campus da UEPB “Dom José Maria Pires”, instaurado no Complexo Prisional de Serrotão foi criado para desenvolver cursos preparatórios para os exames supletivos, ensino fundamental, médio, cursos profissionalizantes e cursos universitários especificamente para os apenados e os funcionários. O projeto, que envolveu professores e alunos da UEPB, foi fruto da parceria com a Secretaria da Administração Penitenciária do Estado da Paraíba (SEAP), como forma de enfrentamento e ampliação das possibilidades e condições de ressocialização. Interessante notar que o projeto destinava-se a atender um público em condições de vulnerabilidade, o qual costuma ser historicamente negligenciado no acesso à educação de qualidade. Tal público, majoritariamente jovem ou jovem adulto e preto reflete a indisfarçável herança dos longos anos de escravidão. Em 2016, diante de uma crise orçamentária da universidade, as atividades do campus foram suspensas, sendo que o ensino superior nunca chegou a ser implantado.

²¹⁶ Reflexão proferida na palestra “Sobre o ‘óbvio’”, no congresso da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, SBPC na PUC São Paulo em 1977: “Assim é que, desde então, lamentavelmente, já não há como negar dois fatos que ficaram ululantemente óbvios. Primeiro, que não é nas qualidades ou defeitos do povo que está a razão do nosso atraso, mas nas características de nossas classes dominantes, no seu setor dirigente e, inclusive, no seu segmento intelectual. Segundo, que nossa velha classe tem sido altamente capaz na formulação e na execução de projeto de sociedade que melhor corresponde a seus interesses. Só que este projeto para ser implantado e mantido precisa de um povo faminto, chucro e feio. (...) Em consequência, a crise educacional do

Vale lembrar que as questões ou grandes temas trabalhados por Darcy Ribeiro ao longo de sua vida estão ainda em campo aberto e em foras disputa, e talvez sejam mesmo grandes chagas abertas nacionais: os povos indígenas, a educação, a reforma agrária, a latino-américa. Por todas essas questões, é de espanto o quanto Darcy Ribeiro é parcamente elencado e referenciado como pensador nacional. Durante seu exílio, participou da elaboração da Universidade Central da Venezuela e da Universidade da Costa Rica e após a anistia, com o retorno de Darcy ao Brasil e a reconstrução de seu percurso político, a sua atuação no campo da educação se ampliou. Participou da fundação do Partido Democrático Trabalhista – PDT e junto do governo Brizola, foi eleito vice-governador do Rio de Janeiro (1982) e nomeado Secretário de Cultura e Educação. Criou o programa educacional dos CIEPs, com projeto de implantação de 500 escolas²¹⁷ em turno integral em 1983, e nos anos 1990, eleito senador do mesmo estado, exerceu simultaneamente o cargo de Secretário de Educação e Projetos Especiais. Desenvolveu a Lei de Diretrizes e Base da Educação de 1996, a qual depois de mais de uma década de debate por diversos educadores, sofreu sua maior alteração em 2018 durante o governo Temer e ganhou políticas de implementação durante o governo Bolsonaro.

No conflito das versões das narrativas e das guerras de informação e mídia, em tempos atuais, o campo acadêmico e universitário encontra-se novamente sob ataque, na construção de uma abordagem pelo viés tecnicista e mercadológico, pelas vias de uma política de Estado que se alinha ao mercado e ao pensamento neoliberal e que mascara os cortes orçamentários travestidos de autonomia universitária, pelo projeto *Future-se* (2019).

No ano de 2018, cinquenta anos após as invasões na UnB, a universidade ofertou de forma facultativa a disciplina “O golpe de 2016 e o futuro da democracia no Brasil” no Instituto de Ciência Política. Na ocasião, o Ministro da Educação, Mendonça Filho, repercutiu a intenção de acionar os órgãos de controle para averiguar improbidade administrativa e proselitismo político-ideológico. Ainda que a concepção do impeachment sofrido pela presidenta Dilma Rousseff não tenha sido consensual no departamento da UnB,

Brasil da qual tanto se fala, não é uma crise, é um programa. Um programa em curso, cujos frutos, amanhã, falarão por si mesmos.” (RIBEIRO, 1977).

²¹⁷ Destas, até o final do primeiro mandato do governo Brizola, 127 escolas estavam em funcionamento e mais de 250 em construção (GOMES, 2000).

a oferta da disciplina²¹⁸ foi considerada válida, e pertinente ao ambiente do livre pensamento - a vocação mais profunda das universidades.

No campo da Educação Básica – e que, vale ressaltar, no contexto brasileiro mais de 80% dos alunos do Ensino Fundamental e Médio são atendidos pelas escolas públicas, segundo dados do PNAD Contínua módulo Educação 2019²¹⁹ – acusado de ser publicamente mal gerido e de ser ideologizado, o adensamento persecutório incentivado pelo movimento *Escola sem Partido* foi declarado como inconstitucional por uma série de interpretações jurídicas. Atualmente, promove-se a primeira grande revisão da LDB, conhecida como Lei Darcy Ribeiro, com a Reforma do Ensino Médio, implicando em novas organizações curriculares, aumento de carga horária e nova arquitetura da estrutura de ensino, definidas pelos estados em assombrosa rapidez, abrindo espaço para atuação de toda sorte de grupos empresariais. A reforma proposta direciona a formação de ensino médio para uma abordagem tecnicista, diminuindo a carga horária de disciplinas de ciências humanas e ciências da natureza, e incorporando disciplinas de caráter profissionalizante. A educação atinente às demandas do mercado de trabalho e a produção de mão de obra torna-se parelha às demais reformas empreendidas, como a trabalhista e da previdência, constituindo um projeto, ou anti-projeto de nação, maior e sistemático.

Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro continuam sendo eclipsados conceitualmente, e Paulo Freire, o pensador brasileiro mais lido e referenciado mundialmente, é escolhido como um dos grandes alvos a ser atacado, ou mesmo apagado.

Um rio subterrâneo ou O capítulo não escrito

Ailton Krenak, no seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), afirma a potência dos povos que continuam a manter com a terra e com a vida uma relação alargada de fruição e de presença. São pessoas que continuam “a cantar, a dançar, a fazer chover”. Sobre as ideias para o adiamento do fim do mundo invocadas no título do livro, provoca o autor que uma delas é a capacidade de “contar mais uma história”. “Se pudermos fazer isso,

²¹⁸ Em sequência, manifestaram apoio e interesse pela temática da disciplina professores das Universidade de São Paulo (USP), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e Universidade Federal de São João del-Rey (UFSJ).

²¹⁹ Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas – IBGE e Instituto Nacional de Escolas Públicas – INEP.

estaremos adiando o fim” (KRENAK, 2019). “Suspender o céu²²⁰” quando este parece cair sobre nossas cabeças é, para Krenak, alargar os horizontes, especialmente os simbólicos, existenciais e carregados de subjetividades. Ailton, ao responder à linhagem *Krenak*²²¹, cujo significado, explica ele, advém de *Kre*, cabeça e *nak*, terra, torna-se um representante da herança dos antepassados, dos “cabeças de terra”, daqueles que mantém uma relação consubstancial com a origem e com o território. Para eles, a capacidade de sonhar é um “lugar” e uma conduta, através dos quais pode-se buscar os cantos, a cura, a inspiração e as resoluções de questões práticas que se apresentam na dimensão do sonho como possibilidades (KRENAK, 2019). A capacidade de “contar mais uma história”, portanto, enriquece as possibilidades do sonho, assim como a capacidade de sonhar nutre e oferta mais histórias a serem contadas.

As narrativas utópicas carregam uma estrutura fabular, construindo-se a partir de uma origem mítica e desmanchando-se no ar, mantidas de certa forma protegidas pela sua irre realidade. De igual forma, as narrativas que se sustentam a partir dos pressupostos do “teria sido assim se...”, igualmente mantém-se suspensas no ar, como uma possibilidade prematuramente abortada e conferindo a ideia de um “paraíso perdido” que, *ao fim e ao cabo*, também torna sem rendenção qualquer possibilidade de futuro. Embora seja uma forma de pensar muito pregnante para quem viveu os primeiros anos de Brasília, como vemos em Darcy Ribeiro: “havemos de ser o que havéramos sido se a hecatombe não tivesse caído sobre o nosso povo, tudo arrasando, tudo enlameando (RIBEIRO, 1985, p.109). Ou ainda, como transparece nas memórias de Luiz Alphonsus, em entrevista à autora, ao relatar a conversa com o cenógrafo Luiz Carlos Ripper: “Luiz, nós somos órfãos de Brasília²²²”.

Guilherme Vaz, em entrevista a Afonso Luz e Sergio Cohn em 2013, ao ser perguntado se Brasília seria uma história abortada, responde:

²²⁰ A queda do céu é a condição derradeira da existência do mundo para as míticas indígenas. Davi Kopenawa relata o funcionamento do mundo ameríndio a partir do entrelaçamento das existências e funções das florestas, rios, ventos, animais, pedras, *xapiri*, serras, pajés, xamãs. Os brancos são presentificados como ameaça pelo profundo desconhecimento do funcionamento do mundo (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

²²¹ Grupo indígena também conhecido como Aimorés.

²²² E continua Alphonsus: “Porque de certa maneira nós fomos um pouco expulsos daquela cidade pela ditadura militar. Eu não sei se a gente sairia de Brasília se não tivesse tido isso. Porque ela era muito convidativa para a criação, ela era muito convidativa pra isso tudo, e em torno dessa coisa da universidade” (Luiz Alphonsus, entrevista à autora, agosto de 2017).

É, a impressão que dá é a de uma história abortada. Mas a gente não pode desconsiderar o fato de que a tentativa de abortar movimentos reais e naturais são mal-sucedidas em algum ponto da história. Eu não sei qual ponto da história, mas não é possível você abortar permanentemente esse rio subterrâneo que existe no Brasil, essa pulsão de achar uma identidade de vanguarda para o país. Uma identidade avançada, que integre todas as suas culturas, como era Brasília. Eu não sei se é Brasília que era esse lugar. Não sei se acontece em Brasília ou na Amazônia. Eu sempre acho que o Brasil terá uma quarta capital (VAZ, NAU n2, 2013, p.19).

Ao constuir a imagem de um rio subterrâneo que subjaz no espaço e no tempo do Brasil, como uma pulsão prestes a irromper aqui ou ali, sob determinadas condições, Vaz reforça a ideia de Brasília como uma natureza episódica, sobretudo como experiência, respondendo ao impulso de integração de suas partes e tempos, a despeito da noção estratégica e desenvolvimentista. Como uma situação inaugural produzida pelo inconsciente coletivo que se instaura na experiência de recontar sua própria história, conferindo uma narrativa desprendida do velho Brasil – ou do Brasil colonizado – por meio de uma pulsão originária que, entre outras experiências, repercutiu na *Brasília original*. Ao atenuar a dimensão oficial, projetiva e burocrática de uma capital e apontar para certo descomprometimento com o assentamento físico – ou talvez, reconhecer o comprometimento com um substrato ainda mais profundo e subterrâneo²²³ – pela possibilidade de haver uma nova capital em potência, a brotar em um novo lugar, Vaz dá contornos a uma existência simbólica e flutuante que catalisa a vontade de mobilizar-se em uma civilização, em uma nova humanidade, onde há sempre um Brasil em refazimento. Vale lembrar que Vaz viveu em três cidades que historicamente representaram capitais oficiais brasileiras e em cada uma delas teve contato com as instituições artísticas e educacionais de vigorosa experimentação: Brasília e UnB dos anos 1960, Salvador e UFBA dos anos 1960 e Rio de Janeiro e MAM dos anos 1970. E igualmente morou na sua futura capital simbólica, virtual e em promessa: a Amazônia.

Então eu acho que nas três capitais ainda não se concluiu essa possibilidade de Brasil. Eu tenho quase como certo que vai haver uma

²²³ Que vai de encontro à caixa solitária enterrada por Cildo Meireles.

quarta capital na Amazônia. Eu pressinto que é lá que o inconsciente coletivo estratégico do povo brasileiro, da nação, e da soma de todas as ideias conjugadas, o decantamento dessas ideias acabará produzindo uma quarta capital. O Amazonas é um ponto de soberania importante para a civilização do Brasil. Então é possível que em algum ponto haja uma libertação dessa tentativa de unir o pensamento, a soma do pensamento do Brasil, com a soma de uma utopia, de uma ideia de civilização. A civilização é uma vontade natural na sociedade brasileira, ela não é artificial. Há uma vontade de atingir alguma coisa indefinível, que a gente chama de “civilização do Brasil”. É meio indefinível, mas existe essa vontade (VAZ, NAU n2, 2013, p.20).

Em 2007, Vaz publica o texto “Três ventos, Dois vácuos e Uma espada”, que integra a publicação *Sergio Bernardes, cinema é miração* na ocasião do 40º Festival do Cinema Brasileiro em Brasília. O texto discorre sobre sua relação com o cinema, com a música, com as artes e é estruturado em dezesseis tópicos, nomeados como: O cinema como arte marcial, A obra, A misericórdia, Um amigo, Citar e não citar, A falta, A forma, A ausência, A sociedade conservadora, O inimigo,, O sistema da arte, Eles não disseram, Declaração de amizade, Termo de posse e Brasil. Ao pontuar o último tópico, lemos (e consideramos a resposta para a pergunta do presente capítulo):

16. O Brasil

Há um capítulo que não foi escrito²²⁴.

²²⁴ VAZ. Três ventos, dois vácuos e uma espada, 2007 in Guilherme Vaz. Uma fração do infinito, 2016.

CAPÍTULO 3 — A OBRA COMO DISPARADOR DE MEMÓRIAS

O presente capítulo, com valor de excursão do texto, apresenta o livro de artista realizado por Luiz Alphonsus em 1973 e adquirido pelo MAC USP no mesmo ano. O referido trabalho, que reúne uma série de imagens fotográficas e textos realizados pelo artista entre 1966 e 1973, em certa medida, testemunha o deslocamento de Luiz Alphonsus da Nova para a Velha Capital, assim como o rebatimento em suas produções dessa travessia espacial e temporal, dos enfrentamentos políticos e das reconfigurações artísticas. A obra, portanto, oferece-nos vias para acompanhar esses fluxos, e mais que isso, também ela desvela-se para o próprio autor, ao atualizar-se em sua potencialidade efabuladora, configurando-se como certo disparador de memórias e narrativas acerca das experiências vividas nos anos iniciais de Brasília. Percorrendo as memórias de Alphonsus, suscitadas em uma conversa sobre o referido livro de artista em seu atelier, encontramos certas imagens poéticas que sinalizam universos simbólicos pregnantes tanto na construção do imaginário, quanto na experiência do viver urbano na Cidade Nova, em seu estágio inaugural: a relação Sertão/Mar, o Vazio/Ermo, o Céu e a Terra vermelha. Tais elementos, carregados de valor vernacular, apontam para outra direção de certo imaginário de modernidade e de modernização, que à primeira vista, a cidade modernista parecia evocar. Reverbera-se, assim, movimentos dialéticos, por onde se imbricam invenções de passado e futuro.

Em certa medida, esses universos cosmogônicos e simbólicos – seja a relação dialética entre Sertão/Mar, evocando a experiência de interiorização do Brasil e a descoberta de um Brasil *Outro* no cotejamento com as experiências litorâneas, cosmopolitas e europeizadas; sejam as dimensões de Céu, que alarga o horizonte cósmico (e também os horizontes do pensamento) num sentido futurista; e da Terra, que finca os pés à procura de raízes, de certas tradições e ancestralidade – são refletidos ao longo da trajetória de Luiz Alphonsus tanto pela Cidade Nova, quanto pelo Rio de Janeiro e também, de forma mais expandida, se apresentam como paradigmas poéticos, capazes de fazer guiar os fluxos dos quatro artistas pós-experiência de Brasília. O exercício de remontar as memórias dos anos iniciais de Brasília a partir desses universos simbólicos, de certa forma, anuncia as buscas constantes empreendidas por esses artistas, renovadas em outros contextos, pelo encontro ativo com diversas instâncias das diferenças e alteridades.

Sem título, 1973 - uma travessia.

Em julho de 2017, o GEACC – Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu – ativou seus diversos pesquisadores ao longo do tempo a fim de arrolar as diferentes pesquisas que abordaram os artistas brasileiros, integrantes do acervo conceitual do MAC USP, tendo em vista uma publicação. Tal projeto, de viés um tanto quimérico, por conta do prazo exíguo para a produção do livro, deu visibilidade para um grande panorama de pesquisas compreendido no arco temporal de dez anos. Por conta desse projeto, fui pela primeira vez pesquisar o acervo do museu, tendo como interesse inicial as obras de Guilherme Vaz, Alfredo Fontes e Luiz Alphonsus. Naquele momento, o presente trabalho não estava ainda definido em sua atual estrutura de tese, no entanto, estes artistas me interessavam como vias para pensar Brasília. As obras de Guilherme estavam efervescentes para mim desde a exposição *Guilherme Vaz, uma fração do infinito*²²⁵, então corrente no Sesc Pompeia e as de Luiz Alphonsus já havia sido alvo de reflexão para meus anteriores estudos sobre cidade, especialmente *Túnel, Desenho ao longo de dois planos* (1969)²²⁶ e o filme em Super 8, *Rio de Janeiro* (1974)²²⁷. A produção de Alfredo Fontes me intrigava pela dificuldade em encontrar materiais que a referenciassem. Fontes participou da exposição *Arte na Rua* (1983), promovida pelo MAC USP, evento em escala urbana utilizando-se como suporte *outdoors* e, por conta da natureza da ação, não produziu acervo. Guilherme participou da exposição *Prospectiva 74* (1974), contudo, sua obra não deixou materialidade, portanto, da mesma forma, não tornou-se acervo. Entre as obras de Luiz Alphonsus, constam no acervo do Museu dois desenhos da série *Corte na Paisagem* e uma série fotográfica (*Sem título*), todas elas realizadas e adquiridas pelo MAC USP em 1973.

A série de fotografias, catalogada pelo museu sem título específico, está armazenada num invólucro de papel preto de gramatura espessa, que se abre em partes, desvelando em seu interior uma sequência de imagens fotográficas, soltas, reveladas em preto e branco. Na parte da frente do invólucro, como uma capa, está colada a imagem do planeta Terra. Dentro do invólucro, além das fotografias, constam também duas folhas de

²²⁵ Exposição de curadoria de Franz Manata, SESC Pompéia, primeiro semestre de 2017.

²²⁶ Ver a dissertação de mestrado VIANNA, Marina F C. *Cidades em Contrastes. Brasília e Nova Babilônia nos anos 1950/60*. (USP, 2011).

²²⁷ Ver o artigo VIANNA, Marina F C. *Filmes de artista em Super 8 e imagens de cidade nos anos 1970 – À luz dos filmes Esplendor do Martírio (Sérgio Péo) e Rio de Janeiro (Luiz Alphonsus)*, 2016.

papel, dobradas. Em uma delas, está datilografada a relação entre os créditos²²⁸ das fotografias e os nomes das obras. Na outra, um breve texto de apresentação do trabalho, cujo título grafado em caixa alta é “Introdução”.

O trabalho, de exemplar único, é composto por 69 imagens fotográficas, ou colagens de fotocópias, de obras realizadas (ou idealizadas) pelo artista desde sua vivência em Brasília até os primeiros anos no Rio de Janeiro. As imagens datadas referem-se ao ano de 1966 até o então corrente ano de 1973, portanto, a obra compreende o arco temporal de sete anos. Dessa forma, situa-se nas imbricações conceituais entre livro de artista e registro de obras, cumprindo a função de um compêndio de uma trajetória artística. Vale ressaltar que o olhar curatorial envolvido na confecção dessa obra registra certo percurso artístico, coletando inclusive trabalhos que naquele momento já não contemplavam os interesses atuais do artista. Assim, evocando *La boîte-en-valise* (1935/68) de Marcel Duchamp (1887-1968), o trabalho de Alphonsus ajunta, adensa e documenta um recorte da sua produção, dotando à coleção de reproduções o valor de uma obra autônoma, numa espécie de acervo portátil.

O verso de cada imagem está numerado à mão, evidenciando que, embora soltas, estão dispostas de modo a obedecer a um critério de ordenação ou encadeamento. A sequência cria temporalidades e narrativas abertas, que ora implicam-se na produção pessoal do artista, ora, tangem uma experiência universal, assim como enunciado numa passagem do texto datilografado que acompanha as imagens:

Falo por mim, e este trabalho muito mais se assemelha a um gráfico – comum a todos nós – misterioso gráfico que nasce em um ponto e se desenvolve através de 2 linhas paralelas. Falo por mim. A primeira linha significa vida. A segunda exprime nosso específico modo de tecê-la²²⁹.

A série *O lugar onde estamos* (1970) dá início²³⁰ à sequência das imagens fotográficas, criando um movimento de aproximação em escalas. Na primeira fotografia (a mesma da capa), vemos a imagem do planeta Terra sobre fundo negro e sob uma grelha quadriculada. Estão numerados dois quadrados desta grelha: o número 1 refere-se à localização do Brasil (Brasília/Rio de Janeiro) e o número 2, a um espaço completamente

²²⁸ Constam como colaboradores fotográficos, os artistas Ceça, Reinaldo Lutti, Renato Laclette, Luiz Carlos H. da Costa, Alfredo Fontes, Humberto Costa Barros e Sergio Porto.

²²⁹ Texto *Introdução* que faz parte da obra.

²³⁰ É também por essa fotografia que se inicia seu livro-obra *Máquina de Voar* (2011).

negro, fora do corpo planetário. As imagens fotográficas de cada quadrado numerado, isolado no fundo negro, aparecem em sequência. Vale lembrar que a histórica fotografia colorida do planeta Terra registrada por tripulantes da missão *Apollo 8*, primeira viagem espacial na órbita da lua, foi realizada em 1968, reconfigurando o imaginário cósmico.

Série *O lugar onde estamos* (1970). Fonte: Acervo MAC USP

Em seguida à imagem do planeta Terra, uma fotomontagem retrata o corpo do artista, em pé e de costas, disposto sobre um corpo planetário como a admirar uma paisagem cósmica²³¹. O efeito de *zoom in*, que a concatenação das primeiras imagens propõe, faz as vezes de apresentação, partindo da escala cósmica até retratar o horizonte da paisagem do Planalto Central e em seguida, o próprio rosto do artista, junto de seu nome e data de nascimento²³².

Ultrapassagem ----- para o Conceito/ Planalto Central / Luiz Alphonsus ----- 9 3 1948. Fonte: Acervo MAC USP

²³¹ Esse trabalho faz parte de uma série de duas fotografias: em sua versão original, Luiz Alphonsus aparece de costas, mirando a paisagem do Rio de Janeiro e, em uma segunda versão, uma paisagem cósmica é inserida no negativo fotográfico. As duas versões, realizadas em 1973, foram nomeadas de *Paisagem Urbana* e *Cósmica Paisagem*, respectivamente. No livro de artista do acervo do MAC, consta a versão cósmica, em que lemos a frase *Ultrapassagem ----- para o Conceito*.

²³² Essa sequência foi exibida na exposição *Por um museu público: tributo a Walter Zanini*²³² no MAC USP. Exposição sob curadoria de Cristina Freire, MAC USP Ibirapuera, 11/2013 – 02/2015.

Revelados personagem e cenário, seguem imagens fotográficas das experimentações artísticas dos tempos de Brasília: fotografias, esculturas, composições visuais de projetos de aparatos ambientais. O tom futurístico e espacial permanece.

As fotografias das primeiras experimentações - *construídas* - da série *Ambientes* (1969) instauram um novo território: Rio de Janeiro, demarcando a passagem da fase dos projetos para a da execução.

Série *Ambientes* – dos projetos nos tempos de Brasília à construção no Rio de Janeiro. Fonte: Acervo MAC USP

A trajetória entre a série de estudos projetivos e conceituais, modelos e maquetes até a construção de esculturas em grande escalas demarca a sua própria itinerância pessoal: o trânsito do artista da cidade de Brasília para o Rio de Janeiro. Ao evocar que as experiências deixam rastros no espaço, o registro de tais rastros, como a inserção de cortes/interferências na paisagem e a poética das tecituras de linhas (simbólicas e narrativas) são ideias recorrentes na obra de Alphonsus ao longo da primeira década após sua chegada ao Rio de Janeiro, expressas nas obras *60 metros de branco* (1969), *60 white meters on the road* (1969) e *Encontro em um ponto* (1970). A experiência *Túnel / Desenho ao longo de dois planos* realizada durante o Salão da Bússola (1969) pode ser considerada como uma metáfora catalisadora dessas ideias: travessias realizadas, concomitantemente, por dois grupos de pessoas através do Túnel Engenheiro Coelho Cintra, o Túnel Novo de Copacabana, representam dois traços possíveis a partir do caminhar. Um, tecido por dentro do túnel e ao lado do fluxo de carros; o outro, por cima, pelos percalços do Morro da Babilônia. Um,

austero, racional e objetivo, num ambiente opaco e tecnicamente anti-natural; o outro, lascivo, imprevisível e instável, em vários sentidos. Não são apenas rotas diversas que saem do mesmo ponto, mas universos divergentes da mesma cidade²³³. Para Luiz Alphonsus,

a ideia básica foi trazer a noção, o pensamento e a experiência de espaço-tempo para o urbano. Eventos acontecendo simultaneamente no tempo, distanciado no espaço, ou seja, em outro tempo também, através do registro de uma experiência concreta no contexto urbano, como ordenações cósmicas²³⁴.

Para Frederico Moraes, no texto *O corpo é o motor da obra* (1970), “a obra, no caso, é uma proposta de tencionar o ambiente, visando um alargamento da capacidade perceptiva do homem”. Os registros desse experimento se deram por fotografias e áudios que, ao tornarem-se materiais expositivos, funcionam como reminiscências da experiência de travessia. Neste trabalho, a série fotográfica exhibe os negativos revelados dos “Grupos de Ultrapassagem (GDU) Superior e Inferior” (como foi chamado cada grupo de expedição), um recorte de papel com uma breve apresentação da obra e por fim, a imagem de uma fita K7. Ruídos, vozes e texturas de som que foram capturados na ocasião são enunciados pela imagem do dispositivo sonoro.

²³³ VIANNA, M.F.C, Cidades em contraste. Brasília e Nova Babilônia nos anos 1950/60. Dissertação de mestrado. São Paulo: PGEHA/USP, 2011.

²³⁴ Relato de Luiz Alphonsus, em entrevista à autora, no dia 05 de agosto de 2017.

Túnel / Desenho ao longo de dois planos (1969) – sequência fotográfica do GDU inferior e superior. Fonte: Acervo MAC USP. (Na primeira imagem, consta o recorte do texto de apresentação da obra)

A farta produção de Alphonsus do início dos anos 1970 apresenta-se fotograficamente na sequência. Os estudos sobre o tempo, as interferências na fotografia, seu saber apurado acerca das técnicas fotográficas, reverberando em conceitos filosóficos-visuais de negativo/positivo, transparências, opacidades. As interferências no meio natural, linhas que se encontram na água, na rocha, horizontes moventes, cortes na paisagem, cortes na noite, cortes na montanha. E por fim, a série de trabalhos de temática cósmica e as experimentações fílmicas. As últimas, ilustradas pelo quadro fotográfico do audiovisual *Natureza ou Besame Mucho* (1973), sobre os desaparecidos políticos em tempos de ditadura, entre eles, alguns dos amigos de Alphonsus²³⁵. O audiovisual mostra um assassinato, ao som do bolero *Besame Mucho*, música que animava os bailes da época. Em entrevista, Alphonsus narra a complexidade de filmar este personagem que carregava o peso do momento: um infiltrado²³⁶. E ainda, a impossibilidade de nomear explicitamente as obras de teores políticos: o audiovisual *Natureza ou Besame Mucho*, anos depois, “recebeu seu nome e sobrenome”: *Aos desaparecidos*.

²³⁵ No catálogo da exposição *Cartografia Poética*, Daniela Name nos informa que esta obra seria uma homenagem a Honestino Guimarães, amigo do artista (NAME, 2019, p.16). Em entrevista à autora, Luiz relata que fez parte do grupo Ação Popular e que por ordens do próprio Honestino Guimarães foi determinada sua saída do grupo por conta de sua projeção como artista.

²³⁶ Sobre o tema, vale considerar os relatos de Rafael Ventura Fontes e Cildo Meireles. Ambos relatam que Alfredo Fontes, após sair de Brasília no contexto ditatorial, estudou brevemente Arquitetura em São Paulo na USP, contudo, abandonou o curso e a cidade, por ter sido alvo de desconfianças das pessoas de seu novo contexto universitário, que o acusavam de ser um infiltrado. Depoimentos em entrevistas à autora: Rafael Fontes, dia 01 de agosto de 2020 e Cildo Meireles, 20 de outubro de 2020.

Duas últimas imagens fotográficas, referentes à obra *Salto sem fim*

Última imagem da sequência fotográfica e a primeira (a mesma imagem da capa): um possível recomeço.

Através deste trabalho, Alphonsus cria um olhar curatorial sobre sua própria trajetória, evocando cada obra – fotográfica ou não – como se fosse Arcanos ou Símbolos, que insinuam um movimento encadeado entre eles, mas não deixam de se apresentar como um convite a produzir novas montagens, outras relações de significância, inesgotáveis. Entre as fotografias e textos, Alphonsus nos lembra: “Sempre nascemos ontem, agora. Sempre²³⁸.”

Vale atentarmos para a imagem do salto em suspensão, que nos remete às estruturas e estratégias cinematográficas recorrentes naqueles anos. Podemos, para tanto, evocar como estrutura de montagem o filme *Deus e Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). No filme de Glauber Rocha, a referência à profecia de Antônio Conselheiro, de que o sertão viraria mar, e o mar, sertão²³⁹, expressa nas falas dos personagens Beato Sebastião e do cangaceiro Corisco, é construída imgeticamente. Como uma ressonância de Canudos, o mar manifesta-se em imagem na última cena, representando um ponto teleológico da narrativa, depois de referenciado ao longo do filme. Pela montagem, o mar brota em meio

²³⁸ Texto *Introdução* que faz parte da obra.

²³⁹ A referência original, como traz Lucia Nagib, aponta aos cadernos de anotações encontrados por Euclides da Cunha durante sua expedição ao Arraial de Belo Monte, pela qual frutificou o livro *Os Sertões*. Nas anotações e no livro, a expressão registrada é “o sertão virará praia e a praia virará sertão” (NAGIB, 2001/2002).

ao “sertão adusto²⁴⁰”, o substituindo e inaugurando o futuro prometido: ao mesmo tempo, um “mar metafórico do processo revolucionário” e a possibilidade do paraíso redentor, ambas imagens de transformação (NAGIB, 2001/2002). A sequência é carregada de citações – as experiências de Canudos, a literatura de Euclides da Cunha e a referência cinematográfica à cena final do filme *Os Incompreendidos* (1959) de François Truffaut, pelo arranque em corrida do(s) personagem(ns) (Antoine Doinel em Truffaut e Manuel e Rosa em Rocha) rumo, enfim, à imensidão do mar que, pelo corte seco da montagem, finaliza o filme e suspende a narrativa. Tal efeito reverbera também no método de colagem que as sequências fotográficas da obra de Alphonsus reproduz, calibrando uma série de referências da cultura visual contemporânea que acaba por acentuar, nas paisagens conceituais de sertão/cerrado (Brasília) e de litoral (Rio de Janeiro), suas dimensões cósmicas e cosmogônicas. Lembra-nos Lucia Nagib, “o mar é o mundo e tem dimensões universais equivalentes às do sertão, ‘que está em toda a parte²⁴¹’, na famosa definição de Guimarães Rosa” (NAGIB, 2001/2001, p.150-151). Menos do que o dualismo entre sertão/cerrado x litoral, a obra de Alphonsus integra esses universos simbólicos, atualizando a expressão *o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão*, dentro de sua própria trajetória e itinerância de jovem artista. Vale retomar que, segundo Guilherme Vaz, *Deus e Diabo na Terra do Sol* foi exibido muitas vezes nos ambientes da UnB.

Convocando memórias: “*O céu de Brasília tomou conta da nossa cabeça; a lama vermelha, dos pés*”

Em agosto de 2017, em conversa em seu atelier no Leblon, Alphonsus conta sobre sua juventude em Brasília e a amizade com Cildo, Guilherme e Alfredo. Na ocasião, mostro as fotografias de suas obras do acervo do MAC-USP. Os desenhos estão ausentes de sua memória. Do livro, o artista se lembra parcialmente, embora não do texto ou da ordem das fotografias.

“Nem sei quais são, ah é? nem tenho ideia...”

²⁴⁰ Expressão recorrente na obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, referindo-se à temperatura elevada do sertão.

²⁴¹ “O sertão está em toda a parte”, expressão do vaqueiro Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas* (1956), Guimarães Rosa.

Caramba, esse desenho é muito louco... Eu não fiz isso não! Caramba! Que loucura, nem lembrava que esses desenhos existiam... Esses aqui eu lembro, mas esses eu não lembro que eu fiz. Não lembro mesmo, nem adianta, não lembro o que eu fiz, quando eu fiz, o que que é isso, uma coisa doida...”

(...)

“Nem lembro, olha que loucura... Olha, que incrível... Eu não tenho esse texto! Esse texto é bem legal, você me manda esse texto, por favor! Porque ele é muito bom!”²⁴²

Nossa conversa ativa nesse momento outra camada de memória e desliza-se então através das obras - testemunhos e vestígios concretos de uma geração. Pela tela do computador, fui mostrando uma por uma, das sessenta e nove imagens fotográficas da obra *Sem título* e por meio delas, as narrativas sobre Brasília e Rio de Janeiro foram se tecendo. Outra relação se estabeleceu ali, entre pesquisadora, pesquisa, obras e artista. O contato com a produção já esquecida atuou como um espelhamento perturbador e afetivo, e a/o pesquisador(a) deixou de ser o sujeito que colhe e coleta informações para ser também um(a) semeador(a). Na verdade, não a/o pesquisador(a), mas a própria obra, que atuou como uma “semente de rememoração”²⁴³ num processo de escavação sensível. As rememorações fluíram mais soltas, num espaço simbólico conquistado de confiança sinalizado pelas frases “*que loucura, você está me fazendo fazer uma viagem no tempo*”. E ainda, na permissão para adentrar outros espaços simbólicos – os arquivos e os acervos do atelier – denunciada pela frase: “*vou te mostrar, você já é de casa...*”. A partir das obras, Luiz recompôs fragmentos das suas memórias, atravessados pelas experiências das cidades.

A característica intrínseca à memória é ser fragmentária, e portanto, convocar frações da memória é sempre um processo de elaboração e construção, criativo por certo, no constante movimento entre os elementos lembrados e os vazios do esquecimento²⁴⁴. Ao

²⁴² Depoimento de Luiz Alphonsus em entrevista à autora em agosto de 2017.

²⁴³ Expressão de Maurice Halbwachs (1877-1945), indicando a possibilidade de que uma “semente de rememoração” possa tornar-se lembrança viva.

²⁴⁴ Ao tecer reflexões sobre a memória, especialmente no âmbito dos poemas homéricos no mundo antigo, diz Alexandre Costa: “A memória, para nós, é sempre uma parcialidade: uma relação da parte com o todo; uma relação de proporção – uma fração – entre o que é parcial e incompleto e o que é inteiro e total. A dinâmica dessa memória é, para nós, a um só tempo criativa e retentiva porque, ao lembrar e reter a lembrança, ela constrói ou permite construir a si mesma; mas, para que se construa, ela tem igualmente que esquecer, que

concatenar as porções de lembranças, superando os incontornáveis hiatos entre elas, forjamos narrativas, efabulamos, ficcionalizamos. O trabalho de rememoração realizado por Alphonsus, assim como propõe sua obra *Sem título*, escapa à experiência individual e vai se ancorar num tecido mais amplo de construção, permeável a outros relatos, outros testemunhos, outras lembranças, ao qual podemos denominar, via Maurice Halbwachs (1877-1945) como memória coletiva.

A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrônica da existência social *atual*, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem²⁴⁵.

Nesse sentido, a rememoração é um processo coletivo, confirmada e recordada por outros, que nem sempre são os testemunhos, no sentido literal, ou seja, presentes “de forma sensível e material” nas experiências (HALBWACHS, 1990, p.27). Num processo contínuo de recomposição e reinvenção, ou seja, de ressignificação, delineia-se um passado, tornando-o a salvo, ao menos por ora, do esquecimento. Nesse processo, se inserem, ou podem se inserir, os pesquisadores, seus métodos investigativos e o desejo de lançar luz aos espaços sombreados das narrativas, fazendo-as emergir no presente. Nesse entrelaçar de tempos, convocamos as ideias de Luiz Antônio Simas, para quem a figura do pesquisador e sua imbricação nas tramas do tempo afinizam-se com uma das potências de Exu, o orixá comunicador e comunicante de mundos que, entre outras representações, é apresentado pelo *oriki*²⁴⁶: “Exu mata o pássaro ontem com a pedra que somente hoje lançou”. Para Simas, este *oriki*, que reinventa a concatenação dos tempos e apresenta um passado engendrado nas – e maleável às – ações do presente, ressoa também no próprio fazer do pesquisador.

Perpassando as tramas das memórias de Luiz Alphonsus, encontramos certas imagens poéticas que orbitavam a construção do imaginário e a experiência do viver urbano nos anos iniciais de Brasília. Por meio da relação simbólica entre Sertão/Mar e Céu/Terra,

deixar de fora dela o não-lembrado: a memória cria e é criada em meio a essa dinâmica da lembrança e do esquecimento” (COSTA, 2015).

²⁴⁵ DUVIGNAUD, Jean in Halbwachs, 1990.

²⁴⁶ *Orikis* são provérbio ascentrais iorubanos que, ao mesmo tempo em que representam cada orixá, têm a capacidade de catalisar as potências dessas energias específicas.

impõe-se um movimento dialético que, ao passo em que desestabiliza certas ideologias da máquina e do progresso correntes ao final dos anos 1950, aponta para a dimensão inventiva e efabuladora das construções de passado e de futuro.

O Ermo – paradigma do sertão

Ao recordar o percurso de seu pai até Brasília - o escritor e poeta Alphonsus de Guimaraens Filho (para quem Carlos Drummond de Andrade escreveu o texto abaixo) - , Luiz Alphonsus evoca a tradição literária da família Guimaraens²⁴⁷.

Meu amigo poeta mudou-se para Brasília e envia-me um cartão com o seu endereço. Não mora na Rua das Acácias, na Rua Alphonsus Guimaraens ou na Rua Luar do Planalto, como eu lhe desejaria; esses logradouros infelizmente não existem por lá. Mora na Superquadra 105, Bloco 8, apartamento 301, IAPI. Confio nele e espero jamais receber um cartão seu comunicando-me que passou a chamar-se, em consonância com a Capital, XY-35. Série F, Super-grupo 9, TWZ. ANDRADE, Carlos Drummond de. Correio da Manhã 19 de março de 1961.

A tradição literária é continuada por Luiz²⁴⁸, como uma transmissão de uma tradição simbólica intergeracional. Seu antepassado Bernardo Guimaraens, o romancista, insere-se na linhagem daqueles que anteviram uma Brasília mágica no centro do país, vinculada à famosa profecia (1883) de Dom Bosco, identificando nos paralelos 15 e 20 graus, “a terra prometida, de onde fluirá leite e mel²⁴⁹”, muito empregada nos discursos de Juscelino.

²⁴⁷ Nas palavras de Luiz Alphonsus: “Faço parte dessa família de escritores, meu avô era Alphonsus Guimaraens e o meu pai era Alphonsus Guimaraens Filho. Tem o mais antigo, que é o mais popular, que é Bernardo Guimaraens, autor de *Escrava Isaura*. Sendo que o Alphonsus, o simbolista, é o mais famoso. Meu pai é escritor e poeta. Meu irmão, Afonso Henriques Neto também é poeta e também Augusto de Guimaraens Cavalcanti, meu sobrinho. Domingos Guimaraens, meu filho, além de ser escritor, é artista visual, tem um trabalho solo e é um dos quatro que formam o coletivo *OpaVivará*.” Depoimento de Luiz Alphonsus em entrevista à autora em agosto de 2017.

²⁴⁸ Como informa a nota anterior. Luiz Alphonsus, além dos catálogos e do livro de artista *Bares Cariocas* apresentado no próximo tópico, publicou também o livro-obra *Feras selvagens correm por entre as estrelas*, em 2011, pela Editora Record. O livro é uma espécie de autobiografia ficcionalizada.

²⁴⁹ “Eu via as entranhas das montanhas e o fundo das planícies. Tinha sob os olhos as riquezas incomparáveis desses países, as quais um dia serão descobertas. Via numerosas minas de metais preciosos e de carvão fóssil, depósitos de petróleo tão abundantes que jamais já se viram em outros lugares. Mas não era tudo. Entre os paralelos 15 e 20 graus, havia um leito muito largo e muito extenso, que partia de um ponto donde se formava um lago (...) Agora, uma voz disse repentinamente: quando se vierem a escavar as minas escondidas no meio destas montanhas aparecerá neste sítio a terra prometida, donde fluirá leite e mel. Será uma riqueza inconcebível” Dom João Bosco – visão profética de Brasília em 30/08/1883

Bernardo Guimaraens também retrata um lugar especial no poema *O Ermo*²⁵⁰ (1852, portanto, anterior à famosa profecia do padre italiano), no momento em que residia como juiz de direito na cidade goiana de Catalão. Nas palavras de Luiz Alphonsus, “uma total antevisão do que iria acontecer no Planalto Central²⁵¹”.

O Ermo (1852)

Bernardo Guimarães
Grifo da autora

(...)

IV.

Mas, não te queixes, musa; — são decretos
Da eterna providência irrevogáveis!
Deixa passar destruição e morte
N’essas risonhas e fecundas plagas,
Como charrua, que revolve a terra,
Onde germinão do porvir os fructos.
O homem fraco ainda, e que hoje a custo,
Da criação a obra mutilando,
Sem nada produzir destrói apenas,
Amanhã criará; sua mão potente,
Que doma e sobrepuja a natureza,
Há de imprimir um dia forma nova
Na face deste solo imenso e belo:
Tempo virá em que nessa valada
Onde flutua a coma da floresta,
Linda cidade surja, branquejando
Como um bando de garças na planície;
E em lugar desse brando rumorejo
Aí murmurará a voz de um povo;
Essas encostas brancas e sombrias
Serão risonhos parques suntuosos;
E esses rios, que vão por entre sombras
Ondas caudais serenos resvalando,
Em vez do tope escuro das florestas,
Refletirão no límpido regaço
Torres, palácios, coruchéus brilhantes,
Zimbórios majestosos, e castelos
De bastiões sombrios coroados,
Esses bulhões da guerra, que do seio
Com horrendo fragor raios despejam.
Rasgar-se-ão os serros altaneiros,
Encher-se-ão dos vales os abismos:
Mil estradas, qual vasto labirinto,
Cruzar-se-ão por montes e planuras;
Curvar-se-ão os rios sob arcadas
De pontes colossais; — canais imensos
Virão sulcar a face das campinas,

Brasília, Sinfonia da Alvorada (1961)

Vinicius de Moraes
Grifo da autora

No princípio era o ermo

Eram antigas solidões sem mágoa.
O altiplano, o infinito descampado
No princípio era o agreste:
O céu azul, a terra vermelho-pungente
E o verde triste do cerrado.
Eram antigas solidões banhadas
De mansos rios inocentes
Por entre as matas recortadas.
Não havia ninguém. *A solidão*
Mais parecia um povo inexistente
Dizendo coisas sobre nada.
Sim, os campos sem alma
Pareciam falar, e a voz que vinha
Das grandes extensões,
dos fundões crepusculares
Nem parecia mais ouvir os passos
Dos velhos bandeirantes, os rudes
pioneiros
Que, em busca de ouro e diamantes,
Ecoando as quebradas com o tiro de suas
armas,
A tristeza de seus gritos e o tropel
De sua violência contra o índio, estendiam
As fronteiras da pátria muito além do limite
dos tratados.
- Fernão Dias, Anhanguera, Borba Gato,
Vós fostes os heróis das primeiras marchas
para o oeste,
Da conquista do agreste
E da grande planície ensimesmada!
Mas passastes. E da confluência
Das três grandes bacias
Dos três gigantes milenares:
Amazonas, São Francisco, Rio da Prata;
Do novo teto do mundo, do planalto
iluminado
Partiram também as velhas tribos
malferidas

²⁵⁰ Poema estruturado em quatro partes, publicado no livro *Cantos da Solidão: poesias do bacharel Bernardo Joaquim da Silva Guimarães* (1852). In: GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias completas*. Org. introd. cronol. e notas Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: INL, 1959

²⁵¹ Entrevista à autora em agosto de 2017. Ver também: GUIMARAENS, Domingos de Leers. *Amanhã tudo isso será tinta: alianças de sangue e escrita entre os Guimarães e Guimaraens*. Tese de doutorado, PUC-RJ: Rio de Janeiro, 2014.

E estes montes verão talvez um dia,
Cheios de assombro, junto às abas suas
Velejarem os lenhos do oceano!
(...)

E as feras aterradas.
E só ficaram as solidões sem mágoa
O sem-termo, o infinito descampado
Onde, nos campos gerais do fim do dia
Se ouvia o grito da perdiz
A que respondia nos estirões de mata à
beira dos rios
O pio melancólico do jaó.
E vinha a noite. Nas campinas celestes
Rebrilhavam mais próximas as estrelas
E o Cruzeiro do Sul resplandecente
Parecia destinado
A ser plantado em terra brasileira:
A Grande Cruz alçada
Sobre a noturna mata do cerrado
Para abençoar o novo bandeirante
O desbravador ousado
O ser de conquista
O Homem!

...
Sim, era o Homem...
Vinha de longe, através de muitas solidões,
Lenta, penosamente. Sofria ainda da
penúria
Dos caminhos, da dorlência dos desertos,
Do cansaço das matas enredadas
A se entredevorarem na luta subterrânea
De suas raízes gigantescas e no abraço
uníssonos
De seus ramos. Mas agora
Viera para ficar. *Seus pés plantaram-se*
Na terra vermelha do altiplano. Seu olhar
Descortinou as grandes extensões sem
mágoa
No círculo infinito do horizonte. Seu peito
Encheu-se do ar puro do cerrado. Sim, ele
plantaria
No deserto uma cidade muita branca e
muito pura...

Lado a lado, justapomos duas obras literárias, distantes um século uma da outra, o poema *O Ermo* de Guimaraens e a composição musical *Brasília, Sinfonia da Alvorada*²⁵² com letra de Vinicius de Moraes. Interessante notar como certas palavras são convocadas como gatilhos de inteligibilidade para as narrativas – poéticas ou não – sobre Brasília. Os aspectos “desabitado”, “solitário” e “isolado” que a palavra “ermo” evoca reincidem no poema de Guimaraens e de Moraes. Ainda que o sentido de despovoamento seja contrariado pela densidade histórica do lugar, como pontua Grace de Freitas:

²⁵² Como visto no Capítulo 2, a sinfonia musical, composta por Vinicius de Moraes e Tom Jobim, é formada por cinco partes, I O Planalto Deserto; II O Homem; III A Chegada dos Candangos; IV O Trabalho e a Construção e V Coral.

Naquelas terras, bem se sabe pelas pesquisas que vêm sendo feitas, há vestígios de humanos que lá viveram há milênios, descamados pela arqueologia, registrados em pedras, cacos e sinais coloridos; há rastros de bandeirantes, trajetos de mineradores, tropeiros e comerciantes; há indícios de povoações, sesmarias, lendas, tribos; há levantamentos científicos e culturais de expedições; e há, desde o Brasil Colônia, o impulso de delimitação da área para facultar a interiorização. Era a isso tudo, e à empreitada do homem em construir Brasília (FREITAS, 2007).

Essa imagem de solidão é frequentemente encontrada nas narrativas de Guilherme Vaz, como na expressão já evocada nesse estudo: “espaços vazios do Planalto Central, onde a energia, o ato, a palavra, o gesto e o substantivo se coordenam para criar atitudes que rapidamente desaparecem. O abissal vazio grávido do Planalto Central brasileiro. O sem suporte²⁵³”. Para ele, é dessa imagem, mítica por certo, que nasce a civilização brasileira, e suas derivações, como a própria cidade de Brasília, de forma que podemos entendê-la para além de projeto de cidade, como expressão de cultura, de arte e de linguagem nacionais, ou seja, como marca brasileira, e que catalisa como imagem poética a construção mítica em torno da noção de sertão. Diz Vaz:

A imaginação brasileira nasce na solidão. Isso é perfeito e não é aqui a solidão pessoal, embora a englobe, mas a própria solidão das coisas e da civilização. *O ermo e os sertões*. É daí que nasce a civilização brasileira. Penso e uso sempre esse conceito, mas não é meu, é de um pesquisador do Ipea²⁵⁴. Brasília é construída sobre o conceito de solidão, tanto nos vazios arquitetônicos quanto nos grandes espaços inabitados. Para mim, esse é o conceito da cidade. Começa assim: “Da solidão do planalto central antevejo o futuro de minha pátria”. É o signo e a função

²⁵³ VAZ, Guilherme. O essencial veio de Brasília, 1986.

²⁵⁴ Provavelmente, Vaz está se referindo ao economista e ex-Ministro do Planejamento João Paulo dos Reis Velloso (1931-2019). Velloso, para tratar do desenvolvimentismo no Brasil, recorre à imagem da “solidão do corredor de longa distância”, expressão que nomeia seu livro publicado em 2011. A expressão evoca, de uma lado, o movimento de corrida como uma referência ao projeto desenvolvimentista, e de outro, o condiciona à dimensão de solidão que propiciaria ao corredor a possibilidade de encontrar seu próprio caminho (VELLOSO, A solidão do corredor de longa distância: Brasil – novo modelo de desenvolvimento, para criar a era das grandes oportunidades, rumo ao país desenvolvido, 2011).

transmetafísica que estão sempre presentes no conceito que funda Brasília²⁵⁵.

Vaz aponta “o conceito de solidão” como o assentamento simbólico de/por onde se constrói Brasília. Por certo, este é um conflito recorrentemente retratado que - como pontuado pelo escrito de Frederico Moraes, *Em Brasília o espaço é provinciano, sua arte não capta o espírito radial e prospectivo da cidade* (1976), publicado em O Globo - tem lastros culturais mas também psicológicos: o excesso de espaço e a condição de interior²⁵⁶, ou nas palavras de Vaz, os vazios arquitetônicos (marca da arquitetura modernista) e os grandes espaços inabitados (de onde entrevemos a parelha ermo/sertão).

Como se vê, nesta passagem, o artista relaciona o qualitativo *ermo* à imagem de sertão. Um sertão conceitual, território de mitologias e do desconhecido, do qual o homem busca ocupar, tomar posse - e antever o futuro da pátria. Seria, nesse sentido, como um “deserto aberto à imaginação²⁵⁷”, possibilitando que a experiência Brasília se caracterizasse como um redescobrimento ou refundação de país, por sua capacidade de imaginar um novo Brasil. Vale recorrermos aos estudos do geógrafo Antonio Carlos Robert Moraes (1954-2015), para quem o sertão não define-se por seus atributos geográficos, como um “tipo empírico de lugar²⁵⁸”, ou seja, não se reporta estritamente aos arranjos dos elementos naturais, como clima, relevo e formações vegetais. De mesma forma, não se define pelas intervenções da sociedade, por construções específicas ou por atividades produtivas. Responde muito mais à ausência de tais elementos e características. Costuma ser definido, portanto, pela característica de “terra desocupada”, de grande lajedo que sustenta um tempo solidamente parado. Para Moraes, não é possível “realizar uma caracterização geográfica precisa das localidades sertanejas, pois estas não correspondem a uma

²⁵⁵ Leia fragmentos inéditos da obra deixada por Guilherme Vaz. Correio Braziliense, maio de 2018. *Grifo da autora*.

²⁵⁶ O artigo de Moraes recorre ao “grupo de Brasília” como a geração que soube captar o “espírito de Brasília” em detrimento da geração de artistas brasilienses contemporâneos a este escrito. Ao desenvolver a ideia de “espírito de Brasília”, diz Moraes: “Este primeiro grupo soube, imediatamente, captar o que poderíamos denominar de espírito de Brasília, sua vocação prospectiva, seu caráter radial em relação ao Brasil e ao continente, o conflito ao mesmo tempo cultural e psicológico entre excesso de espaço e interior – porque Brasília é a segunda tentativa brasileira de ocupação do interior do país. A primeira foi Ouro Preto. As duas cidades aliás se parecem no seus extremos: uma carece de espaço, gerando angústia, a outra o tem em excesso, provocando monotonia e tédio. Iguais na existência de um “padrão” arquitetônico, são, ambas, introspectivas. (MORAIS, 1976 in FIGUEIREDO, 1979). A mesma ideia é replicada na matéria *Espírito de Brasília*. Correio Braziliense, 05 dez 1979.

²⁵⁷ ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini. Uma poética ambiental. Cildo Meireles (1963-1970). Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2007.

²⁵⁸ MORAES, Antonio Carlos Robert. O sertão: um “outro” geográfico. Terra Brasilis, v. 31, n.1, p. 55-61, 2011.

materialidade terrestre, individualizável, passível de ser localizada, delimitada e cartografada no terreno²⁵⁹. A idéia de sertão, portanto, situa-se fora das noções mais usuais de “habitat”, “ambiente”, “região” ou “território”, que caracterizam-se exatamente por seus limites e extensões materialmente aferíveis²⁶⁰. Já sertão, essa “majestade dos campos sem arestas²⁶¹”, ou “pastos que carecem de fechos²⁶²”, está no campo do simbólico. Nesse sentido, como construção de imagem, podemos dizer que o sertão “*não é um lugar mas uma condição*” atribuída a variados e diferenciados lugares²⁶³. Está em grande medida associado a valores culturais que, não necessariamente negativos, são carregados de adversidades e, por seu aspecto não delimitado, ressoa na frase de Guimarães Rosa pela voz do vaqueiro Riobaldo: “o sertão está por toda a parte²⁶⁴”. Para Moraes, outro ponto constituinte das imagens de sertão é sua condição dual, ou seja, estão sempre condicionadas a uma situação geográfica que lhes serve de contraponto, como a zona costeira, a parte metropolitana, civilizada e colonizada, sendo neste caso, a condição sertaneja aquela que é vista como subordinada (ocupando a posição de “o outro”). Podemos dizer que a imagem de sertão é o espaço por excelência da alteridade, da diferença. E nesse sentido, é importante ressaltar que a imagem de sertão é construída por um olhar “de fora” – historicamente, do colonizador – portanto, estritamente vinculado ao ponto de observação e à localização, espacial e social, do enunciante durante a emissão do conceito²⁶⁵.

Os imaginários de sertão perpassam a formação histórica nacional de tal forma que seguindo a socióloga Nísia Trindade Lima, pode-se afirmar que a ideia de sertão transformou-se numa metáfora para pensar o Brasil²⁶⁶. Historicamente, o pensamento dual que conforma a imagem de sertão (ou certão como era referido à época) remete a como os

²⁵⁹ MORAES, Antonio Carlos Robert. O sertão: um “outro” geográfico. Terra Brasilis, v. 31, n.1, p. 55-61, 2011.

²⁶⁰ Ainda que, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE - o termo seja uma referência institucionalizada para designar uma das sub-áreas nordestinas, situada à oeste das sub-áreas “Agreste” e “Zona da Mata”. Interessante notar que, como aponta Moraes, “na cultura caíçara do litoral paulista, por exemplo, a noção de sertão é aplicada aos fundos de vale que avançam no sopé da serra do Mar, distanciando-se das praias (Silva, 1975)”. No Amazonas, “sertão de dentro” refere-se à fronteira do estado com a Venezuela, no Rio Grande do Sul, “sertão de fora” são as áreas divisas com o Uruguai (AMADO, 1995). Nesse sentido, é uma referência cultural atrelada à ideia de espaços fronteiriços e espaços mais distantes das localidades de circulação e ocupação intensas, de caráter urbanizado.

²⁶¹ Referência ao texto de Tom Jobim publicado na contracapa do disco *Brasília, Sinfonia da Alvorada*.

²⁶² João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, 1956.

²⁶³ MORAES, Antonio Carlos Robert. O sertão: um “outro” geográfico. Terra Brasilis, v. 31, n.1, p. 55-61, 2011.

²⁶⁴ João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, 1956.

²⁶⁵ AMADO, Janaína. Ponto de vista: Região, Sertão, Nação. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995, p.145-151.

²⁶⁶ LIMA, Nísia Trindade. Um Sertão Chamado Brasil: Intelectuais e Representação Geográfica da Identidade Nacional. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ-UCAM, 1999.

portugueses denominavam as áreas de difícil acesso em terras colonizadas, primeiramente no continente africano e após, na América, construindo uma noção de contraponto entre a civilização e a barbárie – “as terras sem fé, lei, ou rei”. No século XIX e início do XX, alinhado ao projeto civilizatório, modernizador e integrador, a “categoria” sertão tornou-se fundamental nas discussões acerca da nação brasileira²⁶⁷, conferindo, em contraponto à civilização, uma ideia de território do atraso. O pensamento dicotômico que delineava os imaginários de sertão e litoral, nesse momento, tinha como possibilidade conciliadora a “ideia de projeto”²⁶⁸ que induzia à crítica da situação sertaneja e a mobilização para sua real transformação. Definir um lugar como sertão significava, portanto, projetar sua valorização futura. Para Moraes, o sertão “é comumente concebido como um espaço para a expansão, como o objeto de um movimento expansionista que busca incorporar aquele novo espaço, assim denominado, a fluxos econômicos ou a uma órbita de poder que lhe escapa naquele momento”²⁶⁹. Um “território” potencialmente em construção a partir de sua incorporação em um processo civilizatório. Faz-se valer, portanto, as sensibilidades e os interesses exógenos, através de projetos que visem sua transformação.

Desse modo, tomar posse dessa condição, voltando agora para a especificidade da experiência Brasília, ou nas palavras de Tom Jobim, estender “o picadão sertão a dentro”, faria o homem, enfim, “plantar sua cruz no planalto”²⁷⁰. Vale lembrar que Lucio Costa evocou diretamente, como princípio organizador do urbanismo da Nova Capital, “o gesto primário de quem assinala um lugar e dele toma posse”, na forma do “próprio sinal da cruz”, em um “gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial”²⁷¹. Há, nessa ideia de uma nova fundação do país, em certa medida, a sobreposição da noção de progresso e também da possibilidade de (re)encontro com o Brasil²⁷². Nesse sentido, a relação dual de oposição carrega também os laços de complementaridade, e talvez possamos dizer que, se a imagem de sertão foi vista como retrato do Brasil, ainda mais pode ser percebido nesse “jogo de espelhos”²⁷³ que, entre a diferenciação e a correspondência,

²⁶⁷ Debruçaram-se sobre o tema Francisco Adolfo de Vahlgren, Capistrano de Abreu, Oliveira Viana, Euclides da Cunha, Nelson Werneck Sodré, Sérgio Buarque de Holanda e Cassiano Ricardo (AMADO, 1995).

²⁶⁸ Ideia na qual se insere a própria concepção e implementação de Brasília.

²⁶⁹ MORAES, Antonio Carlos Robert. O sertão: um “outro” geográfico. *Terra Brasilis*, v. 31, n.1, p. 55-61, 2011.

²⁷⁰ Referência ao texto de Tom Jobim publicado na contracapa do disco *Brasília, Sinfonia da Alvorada*.

²⁷¹ RELATÓRIO do Plano Piloto de Brasília / elaborado pelo ArPDF, CODEPLAN, DePHA – Brasília: GDF, 1991.

²⁷² A tradição colonial, de quem “assinala um lugar e dele toma posse”, é reivindicada por Costa para o gesto formal gerador do princípio estruturante do projeto urbano da cidade de Brasília, repercutido em seus grandes eixos cruzados. No entanto, é interessante notar que as primeiras marcações desses eixos, realizadas pelos tratores abrindo os caminhos do cerrado, imprimem no coração do país o risco da grande encruzilhada “na cidade que não tem esquinas”.

²⁷³ AMADO, Janaína. Ponto de vista: Região, Sertão, Nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995.

repercute em outros processos de reconhecimento²⁷⁴. Vale sempre ressaltar o paradigma suscitado pelo contato com a condição de interior, e alinhado inclusive com certa tradição da literatura que teve Euclides da Cunha como um de seus expoentes²⁷⁵: o encontro possível com uma autêntica consciência nacional, em estado pujante no Brasil profundo, aqui configurado como Brasil profundo do sertão. Para Marco Antônio Pasqualini de Andrade, acerca da experiência Brasília, especialmente nos campos da cultura e da arte:

Assim, velhos padrões culturais poderiam ser substituídos, tanto por uma cultura “fincada na terra”, quanto por um imenso vazio de “território a ser ocupado”. Isso traria um novo frescor para a arte, no sentido de que uma base rude, tosca, mas sólida, seria rodeada pela possibilidade infinita e livre de sua construção²⁷⁶.

Certamente, por essas vias, entendemos que esse arcabouço mítico do sertão guarda sentidos utópicos. Por este caminho, essa imagem de sertão resplandece dois sentidos: de um lado, o vazio e o desconhecido, fértil ainda que perigoso, porque bárbaro, carente de preenchimento em contraposição ao adensamento da civilização. E de outro, a cultura atávica e autêntica distante daquela produzida pela “civilização de copistas” que, longe de parâmetros estrangeiros, apresentava-se como um espaço de liberdade. Vale ressaltar que, em 2016, em entrevista a Luiz Guilherme Vergara, Vaz diz: “o dia de liberdade poderia ser o nome de Brasília”²⁷⁷. Essa situação potente implicava-se na ideia de que aquele sertão estava prestes a tornar-se mar, ao ser reconhecido por seus próprios pulsares.

²⁷⁴ Nesse caminho, a interpretação de Willie Bolle sobre o livro *Grande Sertão: Veredas* pode ser interessante para ressaltar essas relações complexas, fora da via unicamente dual. Para Bolle, a obra de Guimarães Rosa, questiona a posição canônica que a história da literatura brasileira ocupou, estabelecendo “a separação entre literatura urbana e literatura rural ou regionalista”. Em contraponto, Bolle identifica que Rosa procurou “novos procedimentos de mediação”, na busca por “um novo modelo de escrita de história”. Para ele, a imagem dialética do jagunço letrado (conceito desenvolvido por Walnice Nogueira Galvão) como *narrador* para o ouvinte da cidade (que é ao mesmo tempo o *escritor* e o *leitor*) instaura a “terceira margem”, por onde *Grande Sertão: Veredas* pode ser lido também como romance urbano (BOLLE, 1994/1995).

²⁷⁵ OLIVEIRA, Ricardo. Sertão e Nação: Euclides da Cunha e a Construção da Brasilidade Sertaneja, dissertação de mestrado Programa de Pós-Graduação em História Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 1998

²⁷⁶ ANDRADE, Marco Antônio Pasqualini de. “Uma poética ambiental. Cildo Meireles (1963-1970)” (Tese de doutoramento), ECA USP, 2007.

²⁷⁷ Intuição, comunhão e dádiva (conversa entre Guilherme Vaz e Luiz Guilherme Vergara). Poiésis, Niterói, v. 20, n. 33, jan./jun. 2019.

Sobre a experiência Brasília pela perspectiva do sertão, Vaz a partir de suas percepções e memórias “sertanejas”, relata o significado da imagem de mar naquele processo histórico:

Era um sonho dos sertões também, porque havia certo gosto de vingança dos sertões em relação ao litoral. A minha vó plantou um pé de jambo vermelho no dia da inauguração da cidade, chamado Brasília, no quintal dela em Goiás. Havia certo gosto de sangue na boca, de vingança dos sertões em relação ao Rio, da dominância imperial – muitas vezes muito nefasta – da capital no litoral em relação aos sertões. Havia um orgulho tremendo nos sertões da capital estar no centro. Os estados de Tocantins, Goiás, Mato Grosso, Pará, eles tem orgulho muito grande de tomarem decisões longe do litoral. Então meu pai era um partidário disso, e a primeira coisa que eu tenho a dizer é isso, a cidade exerceu o seu eixo antropológico, sua pulsão freudiana, em relação à mudança das coisas no país. E até uma coisa de vingança, que eu não sei se é boa, acho que não deve ser boa, mas existiu em relação ao litoral. E tem até as famosas citações de Antônio Conselheiro, de que um dia o sertão ia virar mar, que é interpretada da seguinte maneira, de que o poder se transferiria para lá. Não é o mar, mas o poder das decisões que se transfere do litoral para os sertões (VAZ, 2013).

Esse processo de transformação simbólica é também entrevisto - como aparição do mar em terras interioranas - na parte final do poema *O Ermo* de Bernardo Guimaraens, onde se lê: “E estes montes verão talvez um dia, Cheios de assombro, junto às abas suas, Velejarem os lenhos* do oceano!”.

(* embarcações)

O Céu: paradigma cósmico-futurista

“*O mar de Brasília é o céu*”. Essa frase, proferida por Lúcio Costa, é recorrentemente repetida. Se por um lado, se contrapõe à crítica a uma cidade capital não-litorânea, tecida no fim dos anos 1950 pelos defensores da não-transferência da capital, de outro, realça o

vínculo com sua beleza natural, para além da artificial. O céu, e em especial, “o céu de Brasília”, é uma das ordenações simbólicas da poética de Luiz Alphonsus.

E o céu de Brasília é alucinante, basta você ir e ficar um dia, tinha menos luz a cidade ainda... Agora atrapalha um pouco, mas nem tanto porque a luz é muito esparsa, não se concentra tanto. Você sai pra perto e aquele céu toma conta da sua cabeça. As pessoas alucinam, viram religiosas. Eu não sou religioso mas, de certa maneira, acho que todos nós temos algum tipo de religião. Eu acredito nessa grande energia cósmica onde você é poeira de estrelas e faz parte de tudo. Também não deixa de ser um dogma... Sem religião. Entrevista à autora, ago de 2017.

O céu que simbolicamente faz olhar ao largo e ao longe insinua para Luiz Alphonsus um imaginário planetário, cósmico, galáctico. Algo de uma cidade futurista, contrastante com as espacialidades da Velha Capital, pelo artifício e pela natureza, mas também algo coadunado com certo “espírito do tempo”. Alphonsus faz parte da geração da conquista espacial, de modo que compartilha um imaginário futurista que podemos identificar em outras produções artísticas da mesma época em outros lugares do mundo, como a do artista eslovaco Julius Koller²⁷⁸ (1939-2007) e do grupo alemão *Group ZERO*²⁷⁹. O artista rememora que o interesse acerca do universo e do cosmos vem de criança e foi aguçado pelas conversas com o irmão:

Ele falava: “Luiz, você não tá vendo São Jorge na lua?” Eu ficava olhando pra lua....”Olha ali o São Jorge!” Ele me provocava e me informava de coisas. “Luiz, descobriram que em Titã, o satélite do planeta Saturno, que é maior que o planeta Mercúrio, tem atmosfera”. Eu falava “caramba”... Essas coisas me deixavam ligado. E também faço parte da primeira

²⁷⁸ Koller criou a série *U.F.O naut* em que trabalhava a ideia de futuro, de cultura “cosmohumanística”, de “operações futurológicas universal-culturais” e de significado não-antropocêntrico. Participou da exposição *Prospectiva’74* no MAC/USP. Como desdobramento, o artista criou uma galeria fictícia, a *Galéria Ganku*, que se localizaria no pico da montanha de mesmo nome, numa região montanhosa praticamente inacessível da Eslováquia. Para mais informações ver: FREIRE, Cristina Um cosmonauta nos trópicos: Július Koller na América do Sul. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p. 48-62, set. 2017.

²⁷⁹ Fundado por Heins Mack e Otto Piene, o grupo contou com diversos integrantes da Alemanha, Holanda, Bélgica, França, Suíça e Itália. Entre eles, estavam Arman, Jean Tinguely, Yves Klein, Bernard Aubertin, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Pol Bury e Christian Megert, entre 1957 e 1990. Entre 2013 e 2014, a exposição *Zero* circulou pelo Brasil, sendo sediada em Curitiba (Museu Oscar Niemeyer), Porto Alegre (Fundação Iberê Camargo) e São Paulo (Pinacoteca do Estado).

geração em que começa a conquista espacial, eu tinha 9 anos de idade, quando lançam o *Sputnik*. Entrevista à autora, ago de 2017.

O imaginário cósmico da época, a dimensão futurística evocada pela Cidade Nova e o interesse pelo pensamento físico guiaram a percepção dos quatro jovens de modo a dar corpo a um pensamento artístico, conforme relato de Cildo Meireles:

Uma das coisas que mais me estimulou foi a ideia de “obra de arte total”, que permeou as discussões na virada do século XIX para o XX. Sobretudo a questão da antimatéria, uma preocupação da física nessa época. Lembro-me bem das conversas que tínhamos em Brasília, entre 1965 e 1966²⁸⁰. Era um pouco como o protagonista do filme *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*, que sabe estar acontecendo uma coisa fora de série em algum lugar, e de repente, em pleno aniversário do filho, ele pega um sapato, um bolo, faz uma montanha, lembra que existe uma montanha igual e percebe que é lá que a tal coisa vai acontecer... É também o que fala a letra de uma música do Bob Dylan: “Alguma coisa está acontecendo aqui, mas você não sabe o que é, Mr. Jones”. Por volta de 1965, tínhamos a necessidade de expandir a arte para atingir outros sentidos (Entrevista com Cildo Meireles. Itau Cultural, 2011).

Neste relato, Cildo fala dos tempos de colégio em que trocavam longas conversas sobre arte, sobre o espaço-tempo, sobre física, matemática e geografia. Temas que estavam nas entrelinhas da experiência de viver na Cidade Nova. A Brasília recém inaugurada ainda em canteiros de obras era um terreno fértil pelos espaços simbólicos a se fazer/construir/preencher. Brasília era o futuro e era futurista. Esse é um ponto em comum entre esses artistas: um olhar questionador para o mundo que desdobrou-se em usos estéticos de certos princípios matemáticos ou físicos²⁸¹. A referência frequente à corrida espacial e à exploração do espaço cósmico tem rebatimento no desejo humano de “escapar

²⁸⁰ Período em que se encontraram no CIEM.

²⁸¹ “Matemática e física eram minhas matérias preferidas na escola. Até pensei em tornar matemático ou cientista. Meu conhecimento não é suficiente para uma abordagem inteiramente matemática, mas sou fascinado por certos aspectos da física. Me interesso por certos aspectos específicos do rigor científico, que então modifico” (MEIRELES, 1999, p23).

das fronteiras de seu planeta²⁸², o que correspondeu para aqueles jovens à “necessidade de expandir a arte para atingir outros sentidos”, conforme relato de Cildo Meireles.

O céu, que naquele contexto evocava um espaço ampliado, torna-se metáfora da amplitude de um mundo novo, de um futuro que se inicia como um estágio inaugural. A sensação arredia, relatada por Meireles, de estar acontecendo algo em algum lugar que não se sabe o que é, carrega uma dimensão onírica e efabuladora, a partir da qual se faz possível sonhar e imaginar novos mundos. E foi pelas vias da arte que a percepção de um mundo em novidade possibilitou o exercício de alargar os horizontes conceituais para estes jovens artistas. Nesse sentido, podemos recorrer à tese de Vaz acerca do vínculo entre o surgimento de uma corrente do conceitualismo brasileiro ao contexto propiciado pela Nova Capital. Não à toa, a referência ao céu de Brasília, como um novo horizonte possível, é tão recorrente nas narrativas sobre a cidade, inteiramente pertinente à poética deste grupo e frequentemente citada especialmente por Luiz Alphonsus.

O imaginário cósmico e galáctico está fortemente presente nas obras de Alphonsus, realizadas no Rio de Janeiro ao longo dos anos 70, como nas séries *Projetando Galáxias* (1972), *Um Corte na Noite* (1974), *Onibus 74* (1974) e *Copacabana Sideral* (1978/79) e prossegue nas décadas seguintes, com *Pedaços do Universo/ Universo em Pedaços* (1982), *Rio-Halley* (1986), *Vôo – Flight – Vol* (1998), *Paisagem Sideral* (2001) e *Supernova* (2003/2004). Interessante notar que, ao retornar para o Rio de Janeiro, Alphonsus traduz essa percepção cósmica em seu olhar para a cidade, deflagrado em trabalhos que se constroem no limiar desses universos simbólicos – *cosmos* e *pólis* – delineando uma concepção sobre um urbano cósmico e constelar, como apontado por Fernando Cocchiarella²⁸³. É a partir dessa perspectiva – tecida como um fio condutor de suas experimentações – que Alphonsus se interessa pelos deslocamentos simultâneos em espaços distintos, demarcando a escala urbana como um sistema de constelações, nebulosas e fluxos, como na obra *Túnel, Desenho ao longo de dois planos* (1969), vista anteriormente. No texto que compõe a obra, o artista diz: “o trabalho aqui apresentado é o registro de uma experiência sobre a relação “imaginária” ESPAÇO/TEMPO, trazida poeticamente, do pensamento da imensidão cósmica e da velocidade da luz, para o espaço urbano”.

²⁸² ALPHONSUS, Depoimento de uma geração, 1986.

²⁸³ COCCHIARALE, *Entre o Cósmico e a Cosmos Polis* in Luiz Alphonsus, 2005/1974, 31 anos na Coleção Gilberto Chateaubriand (catálogo), 2005.

Essa concepção constelar para a cidade do Rio de Janeiro é traduzida em método operativo, por meio do qual Alphonsus procura articular e abarcar áreas pulsantes e marginais da cidade, produzindo ao final dos anos 1970 uma espécie de crônica cotidiana carioca através de imagens. Combinando percursos urbanos, registros fotográficos, desenhos e anotações, Alphonsus foi criando uma cartografia de bares e biroskas e um acervo imagético particular desses espaços de sociabilidade e marginália.

Durante o final dos anos 1970, certa paisagem boêmia vai ganhando corpo nas pinturas de base fotográfica de Alphonsus, como *Garrafas* (1975), *Bar Moderno* (1975), *Elvira Botequim – Flamengo uma paixão* (1975), *Sinuca no Morro* (1975), *Bar* (1976/78), *Sinuca* (1979), *Cinema – Cine bar* (1979) e *Jovem Guarda, Rua do Matoso onde tudo começou* (1979). E em 1980, Alphonsus publica o livro *Bares Cariocas* sobre o vasto trabalho fotográfico, e em certo sentido cartográfico, realizado anos antes. Ativando a ideia de percursos pela cidade, o livro é um acervo de olhares e capturas de cenas e personagens, especialmente da noite carioca, nos ambiente de bares, botequins, bodegas e biroskas ao longo da Zona Sul e Zona Norte, das praias e dos morros do Rio de Janeiro. Para além das imagens publicadas no livro, o artista produziu cerca de três mil fotografias em suas expedições pelos bares. Corpos, gestos, brigas, risadas, cartazes, letreiros, garrafas, arrumações, personagens, azulejos e murais alavancados ao *status* de documentos. Tais registros constelares fazem cintilar os botequins, como territórios de coexistências, por onde compartilhamentos de balcões e mesas estendem-se do campo do comportamento e sociabilidade para incidirem-se dinamicamente como princípios das relações negociadas, que ora tomam forma de relações transitórias de poder, ora, do reconhecimento das alteridades e das diferenças.

Páginas do livro *Bares Cariocas* (Luiz Alphonso, 1980)

Imagem fotográfica presente no livro *Bares Cariocas* (Luiz Alphonsus, 1980)

Alphonsus produziu assim certo inventário visual da sociabilidade boêmia e a partir de uma pesquisa artística e fotográfica, reconstituiu certa historiografia das visualidades desses espaços. Grande parte dos bares, botequins e padarias do Rio de Janeiro ao longo das décadas de 1950 e 1960 abrigava em seu interior uma pintura mural de paisagens bucólicas, índice da tradição portuguesa, realizada na sua maioria pelo mesmo artista: Nilton Bravo (1937-2005). Bravo, morador do bairro de Lins de Vasconcelos, em continuidade ao ofício de seu avô²⁸⁴, realizou o expressivo número de cerca de dois mil murais, principalmente nas regiões centrais, suburbanas e portuárias da cidade, de modo que este artista, o “Michelângelo dos botequins”, nas palavras do jornalista Carlos Heitor Cony²⁸⁵, estava realmente entranhado no cotidiano carioca. A pesquisa imagética e fotográfica de Luiz Alphonsus ao fim dos anos 1970 registra o processo de desaparecimento desses murais, como marca das transformações e modernização de certa fisionomia urbana e dos espaços de sociabilidade. Ainda que tenha havido uma tentativa de tombamento dessas pinturas no final dos anos 1980 - que não se efetivou - e um procedimento de tombamento provisório em 2018, restam conservados pouquíssimos exemplares dos murais de Bravo na cidade do Rio, entre os quais, e por curiosidade, no Bar Brasília no bairro de Cachambi.

Sobre o pintor muralista, Alphonsus filma o curta-metragem de documentário *Nilton Bravo, o pintor de inúmeros bares do Rio de Janeiro* (5 min, 35mm, 1979-80) e decidem fazer uma exposição de pinturas à quatro mãos. A exposição *Rio de norte a sul* (1988) teve lugar na *Galeria de Arte Ipanema*, conjugou os imaginários da arte popular e do conceitualismo

²⁸⁴ Manoel Pinto Bravo decorava paredes e tetos de residências e igrejas no final do século XIX; saber que foi passado para seu filho e pai de Nilton, Lino Pinto Bravo (1899-1966).

²⁸⁵ CONY, Carlos Heitor. “O Miguel Ângelo dos Botequins”, Folha de São Paulo, 04 set de 1998.

oriundo dos anos 1960/70 e apresentou cinco obras de cada artista, réplicas dos painéis de Bravo e pinturas de Alphonsus, além de cinco pinturas realizadas pela dupla. Sobre estas, Luiz Alphonsus pintou a cena de bar, a partir do acervo imagético que foi constituindo no processo de suas expedições e Nilton Bravo pintou os murais no interior do cenário previamente retratado, como um trabalho dentro do trabalho. A pintura realizada a quatro mãos catalisa a busca pelos agenciamentos e partilhas que reincide com frequência nas narrativas dos quatros artistas de Brasília.

Nilton Bravo e Luiz Alphonsus (1989). Serie Pintura a quatro mãos (1986-1989)

A Terra: paradigma atávico A pulsão originária

Seguindo as memórias de Alphonsus, percebe-se que o céu da Nova Capital torna-se a metáfora de uma porta de entrada (ou saída) para o universo e o universal, o cósmico e o futurístico. Por outro lado, a terra de Brasília, por sua vez, igualmente impactante, evoca um passado remoto, dando indícios de uma cidade muito diferente da cidade planejada como marca da modernidade, de um lado, e da cosmopolita e litorânea Rio de Janeiro, de outro. Relata Alphonsus suas impressões e memórias de infância que habitam uma zona flutuante entre as cenas de família, a paisagem fabular da nova cidade e a paisagem fabular do cinema:

mas por incrível que pareça, não foi nem o céu que me deixou impressionado. Foi a terra! Foi a terra vermelha, aquele barro. Nós não podíamos andar de sapato, nossa mãe colocava botas na gente. Eu, meu irmão, minha irmã tínhamos umas botinhas, andávamos todos assim, porque era impossível. A primeira impressão que eu tive de Brasília que me chocou muito foi uma experiência que eu nunca mais esqueci. A gente sempre ia a pé, duas super quadras, até o Cine Brasília. Eu fui ver um filme que eu nunca mais esqueci, *Fúria no Alaska* (1960) com John Wayne. E no final termina com uma briga na lama, violentíssima, todo mundo enlameado. Acaba o filme, eu estou saindo com meu irmão, uma chuva de Brasília e aquela lama que era igual ao tempo do filme! Eu falei o mundo tá acabando! Eu tinha 12 anos de idade e essa experiência ficou marcada, aquela terra, aquela lama vermelha do filme, ali no meu pé! Um grande lamaçal, porque os tratores passaram e não tinha grama ainda... Uma lama e uma poeira vermelha, que pegava a tudo e a todos, não tinha jeito!²⁸⁶

A terra vermelha e fecunda dá indícios de um passado do território, de uma memória do chão, algo que convoca, no ainda menino Alphonsus, a sensação de um mundo constantemente ameaçado a extinguir. A presença latente da terra é também entrevista pelas memórias de Cildo Meireles que relata sobre a parte inferior dos edifícios constantemente tinginda de vermelho²⁸⁷. Nada mais distante das imagens recorrentes que remontam a uma arquitetura de ponta, modernista e vanguardista – e seus imaginários assépticos. O arcabouço terroso aponta para outra direção simbólica e temporal, diferentemente do que as narrativas cósmicas e celestes evocavam, ainda que ambas as dimensões, chão e céu, refiram-se diretamente a estruturas vernaculares. Em certa medida, esses dois movimentos dialéticos – o céu que alarga o horizonte cósmico (e também os horizontes do pensamento) num sentido futurista e a terra que finca os pés à procura de raízes, de certas tradições e ancestralidade – são refletidos ao longo da trajetória de Luiz Alphonsus tanto pela Cidade Nova, quanto pelo Rio e também de forma mais expandida, se apresentam como duplo paradigma, capaz de fazer guiar os fluxos desses artistas pós-experiência de Brasília. Ressaltamos que as dimensões do céu e da terra, que utilizamos

²⁸⁶ Luiz Alphonsus em entrevista à autora em agosto de 2017.

²⁸⁷ Cildo Meireles em entrevista à autora em outubro de 2020.

como chaves interpretativas, não referenciam-se unicamente à dimensão da paisagem, mas sim correspondem também a ordenamentos poéticos que refletem-se na sua problemática histórico-social. Além disso, as narrativas em torno do céu e da terra põem abaixo qualquer concepção de cidade como dimensão unicamente *civitas*, para convocá-la especialmente como paisagem simbólica.

Vale voltar à elaboração do conceito de “perspectiva de Brasília” (como visto no Capítulo 2) por Mário Pedrosa, para ressaltar a relação da experiência do território do Planalto Central à construção de um mito, ao qual Pedrosa qualifica como “telúrico”. Um mito telúrico, ou mito da terra, que enraiza o experimento de Cidade Nova.

"(...) O Brasil, como toda nação viva, é uma anônima e coletiva aspiração às mais altas plataformas para seu destino. (...)

O planalto central foi o primeiro mito telúrico a configurar o Brasil. Geógrafos eminentes (...) divisaram o planalto central como a causa de nossa unidade continental; do nosso imenso esqueleto ele seria uma espécie de gigantesco esterno, chave protetora do peito e do coração. Ali foi colocada Brasília, desde antes de ser construída. Antes mesmo de se saber o que era a região – pântano, vulcão, abismo. Por isso mesmo, ao tornar-se fato, Brasília criou para o país todo algo que não existia, uma perspectiva que física e espiritualmente pela primeira vez o abarca — perspectiva de Brasília" (PEDROSA, 1975, apud MADEIRA, 2013).

Frederico Moraes, que juntamente ao Mario Pedrosa, fundamentou a tese da *Perspectiva de Brasília*, durante o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1967), complementa a ideia de uma potência telúrica para a condição de Brasília:

Neste “fora” que adentra no homem quando dele se aproxima, o silêncio, um tempo que flui incessante, ininterruptamente, longe da presença humana, caprichosamente, um “mundo” que é mais fundo que superfície, mais tempo que espaço e no qual o homem se funde, confunde-se com a natureza, ausente a História, a vida vivida, o barulho, o caos moderno e urbano. Aí nesse “fora”, o telúrico. O ecológico, a luta de titãs, chão, terra, continente, a memória de tempos não vividos, proto-históricos e prelógicos, a nostalgia do arcaico, do ser indivisível, nostalgia de ritos, da

vida lúdica, mas, sobretudo, daquele sentido ecumenista da existência. Tudo isto Brasília capta, irradiando mais do que o Brasil, o continente. Frederico Morais. O IV Salão de Arte Moderna e o compromisso de Brasília, 1968. In: FIGUEIREDO, Aline. Artes Plásticas no Centro-Oeste. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979, p. 27-8.

Reflete-se nesta ideia – evocada na imagem da “terra de um vermelho profundo e vivo²⁸⁸”, “terra vermelho-pungente²⁸⁹” – a dimensão de uma memória arcaica, evocada na passagem do texto de Tom Jobim publicado na contracapa do disco *Brasília, Sinfonia da Alvorada*: “o Planalto Central era o lugar mais antigo da terra”. Esta dimensão é representada pelos vários aspectos do arquétipo terroso, abarcando a própria imagem de chão, o barro e a lama – como vimos no relato de Luiz Alphonsus – e ainda, o pó e a poeira. Na matéria de jornal *A derrota dos cretinos*²⁹⁰ de Nelson Rodrigues, o autor evoca o aspecto poeirento da terra seca, que paira no ar e “pega a tudo e a todos”, como nas memórias de Alphonsus.

Para mim, uma das coisas fundamentais de Brasília e que, no futuro, devem ser provocadas artificialmente, é o pó. Quando entramos, erguia-se, na cidade, um pó cor de canela. Tive, então, a ideia de que, depois de aspirar essa emanção gloriosa, o sujeito venta fogo!²⁹¹

A construção fabular que descreve o “pó cor de canela”, que erguia-se na cidade à entrada, como uma emanção gloriosa capaz de fazer o sujeito que o aspirasse ventar fogo, sugere uma conexão quase espiritual, de atuação encantada aos moldes dos rapés indígenas ou da pemba africana, elementos magísticos em formato de pós sagrados, capazes de fazer sonhar, mirar e revelar. E assim, o “pó de Brasília” faz entrever o sonho tornado realidade da

²⁸⁸ AZAMBUJA Renata, Notas de uma memória afetiva in Artes visuais entre poéticas e políticas. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

²⁸⁹ Vinicius de Moraes, *Brasília, A Sinfonia da Alvorada* (1966).

²⁹⁰ Nelson Rodrigues, viajou para Brasília na ocasião de sua inauguração, pegando carona no comboio de ônibus que levava militares e estudantes da CPOR (Centro de Preparação de Oficiais de Reserva), estabelecimento de ensino militar de nível médio. A matéria de jornal narra cronicamente a travessia e a chegada na Cidade Nova, e contrapõe-se aos opositores da mudança da capital, entre eles o poeta Carlos Drummond de Andrade. RODRIGUES, Nelson. A derrota dos cretinos. Última Hora, 22 de abril de 1960. Acesso em 21 de setembro de 2018 < http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/pdf/22041960_2_brasilia.pdf >

²⁹¹ *Idem*.

construção da cidade e também encanta e revela – por meio do “horror ao pó” – “os sonhos assépticos de Copacabana” dos que preferiam a vida litorânea.

O poeta Carlos Drummond de Andrade escreve que os vereadores Gladstone de Melo e Dulce Magalhães estão limpos da “poeira de Brasília”. Falso elogio e digo mais, falsa, indesejável e comprometedora limpeza. Todos nós, inclusive o poeta, inclusive os vereadores citados e todos os outros, deviam se encharcar do santo pó do Planalto — o pó que curou a alma do Otto Lara Resende.

Esse horror grã-fino ao pó tem, como é óbvio, muito de simbólico. O que se esconde, ou melhor, o que não se esconde por trás dessa alergia é o sonho de uma confortabilíssima honestidade em Copacabana, sem risco, sem atropelo e com um imaculado asseio físico. Eu imagino o sr. Gladstone de Melo como simples candango, sujando-se limpa e nobremente no pó de Brasília e, depois, expelindo fogo pelas ventas²⁹².

Referindo-se aos que tem “alergia ao pó de Brasília”, Rodrigues sugere a imagem da “sujeira” ou da não-asepsia, dando a ver que “essa sujeira” é o próprio processo de interiorização do país, de brasilidade, de originário, que estaria melhor representado na imagem do candango, do operário, do sertanejo ou da “Rocha Viva²⁹³”, nas palavras de Euclides da Cunha. Estes sim cobertos de pó em contraste aos que temem sujar as mãos, pertencentes à “civilização por empréstimo do litoral”. Estar livre do pó de Brasília, seria para ele um falso elogio e uma falsa e indesejável limpeza. E o contrário, ou seja, aproximar-se dos candangos e “morder o pó sagrado de Brasília” seria, portanto, a via possível para o encantamento da beleza da nova cidade e dessa nova fundação. Para Vaz, Nelson Rodrigues com o texto *Derrota dos cretinos*, “iniciou a psicanálise do Oeste²⁹⁴”.

Foi bom que os rapazes do CPOR andassem pelo Planalto. Eles conversaram com os candangos, morderam o pó sagrado de Brasília. E, sobretudo, viram a mais bela cidade do mundo. Eu sei que, segundo os

²⁹² RODRIGUES, Nelson. A derrota dos cretinos. Última Hora, 22 de abril de 1960. Acesso em 21 de setembro de 2018 < http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/pdf/22041960_2_brasilia.pdf >

²⁹³ Uma das expressões com a qual Euclides da Cunha qualifica a figura do sertanejo no livro *Os Sertões*.

²⁹⁴ *Leia fragmentos inéditos da obra deixada por Guilherme Vaz*. Correio Braziliense, maio de 2018. *Grifo da autora*.

inimigos de Brasília, a beleza passou a ser uma indignidade. Diante do belo, do simplesmente belo, rosnam: — “Fascismo! Fascismo!” E, no entanto, o paralelepípedo mais analfabeto teria vontade de chorar lágrimas de esguicho ante a beleza de Brasília²⁹⁵.

Como exemplar desta pulsão originária, podemos evocar um dos primeiros trabalhos fotográficos²⁹⁶ de Alphonsus, realizado em 1966 ainda com 18 anos, registrando os festejos de rua da Folia do Divino²⁹⁷ em Pirenópolis. A cidade interiorana de tradição colonial, exerceu importante papel na região como centro urbano durante o século XVIII e, devido à fundação de Brasília, passou por um processo de revalorização simbólica, mantendo com a Cidade Nova uma relação de contraponto. Certo contraste evidenciava-se por conta da proximidade espacial e da expressiva representação de temporalidades diferentes. Alphonsus ressalta que, na ocasião, foi o único fotógrafo a registrar a manifestação festiva. A esta série fotográfica sobre o catolicismo popular jamais publicada, Alphonsus almeja fazer atualmente uma relação imagética entre as festividades tradicionais dos anos 60 e as festividades da contemporaneidade, já contaminadas pelos empreendimentos turísticos: “hoje em dia, parece que há até um ‘cavalhódromo’ para as festas de Cavalhadas”, diz Alphonsus.

Essas festividades tradicionais do interior do Brasil aparecem mais uma vez nas memórias de Luiz Alphonsus ao contar sobre o filme realizado pelo seu irmão, Afonso Henriques, com fotografia de Paulo Tourinho. Filmado na UnB e no próprio atelier de Luiz Alphonsus, o filme pretendia traçar a ligação da moderna Brasília com a Festa do Divino de Pirenópolis. Também Guilherme Vaz, ao evocar a particularidade da “Brasília original” enuncia o ponto de encontro entre “o ancestral e o futurista, o local e o universal, o figurativo e o experimental, a Folia do Divino de Pirenópolis e a música concreta²⁹⁸”. Ao

²⁹⁵ RODRIGUES, Nelson. A derrota dos cretinos. Última Hora, 22 de abril de 1960.

²⁹⁶ “Na cidade fotogênica”, Brasília, Luiz Alphonsus aprende a fotografar ainda garoto. Nesse sentido sua experimentação em fotografia é anterior às artes plásticas.

²⁹⁷ Originária de Portugal, as festividades da Folia do Divino são compostas por rezas, cantos e danças. O cortejo da procissão é formado pelo rei, pajem, alferes, mordomos, fidalgos. Os membros devidamente paramentados vão de casa em casa da região, arrecadando dinheiro ou donativos para a festa do Divino (Folia do Espírito Santo) ou para a festa dos Santos Reis Magos (Folia de Reis), ambas realizadas na rua. De caráter folclórico, o culto ao Espírito Santo é especialmente forte no Centro-Oeste do Brasil. No estado de Goiás, no município de Pirenópolis, acontece uma das mais tradicionais festas do Divino Espírito Santo, com as manifestações das Cavalhadas. As celebrações que acontecem desde 1818, tornou-se Patrimônio Imaterial do Brasil pelo IPHAN em 2010. Outras cidades em que essa festividade é tradicional, apresentando variações entre si, com a inclusão de Cavalhadas, Congadas, Reinados, Juizados, Folias, Cururus, Fandango e Jongo, são principalmente Alcântara, no Maranhão; Parati, no Rio de Janeiro; São Luís do Paraitinga, Mogi das Cruzes e Tietê, todas em São Paulo.

²⁹⁸ *Matéria Compositor Guilherme Vaz afirma que o cuidado com os monumentos em Brasília precisa ser complementado pelas arquiteturas do pensamento*, jornal Correio Braziliense, dia 23 ago 2009.

conceber como seria uma sinfonia que pudesse manifestar Brasília, Vaz imagina uma estrutura musical “absolutamente galaxial, permeada de música concreta, ruídos de todos os tipos e formas. A mais antiga pré-história do mundo ao mesmo tempo, além das pulsações da Festa do Divino, já presentes aqui desde 300 anos atrás”. A trilha sonora do filme *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1973), elaborada por Guilherme Vaz, apresenta em suas colagens de elementos experimentais os sons de uma Folia do Espírito Santo, que o artista gravou na cidade de Pirenópolis²⁹⁹.

Em termos musicais, vale ressaltar que no início dos anos 1960, Régis Duprat iniciou uma vasta pesquisa musical sobre memórias sonoras, tendo como objeto as músicas religiosas, de salão e de praças dos séculos XVIII e XIX. Ao longo da década seguinte, pós-experiência de Brasília, as pesquisas foram publicadas incluindo as memórias das pequenas vilas da capitania de São Paulo, além dos grandes centros do Brasil colônia. Interessados em uma espécie de “tropicalização dos gêneros musicais”, Rogério e Régis Duprat sistematizaram e coletaram, entre outros, os dobrados³⁰⁰ de infantaria e coreto, as folias, as modinhas, os lundus, os tanguinhos, as quadrilhas, os cateretês e os maxixes, o que os levaram a gravar ao final dos anos 1970, entre outros, os discos *Música Popular no século XIX no Vale do Paraíba* (1977) e *Dobrados, A Bela Época, Maxixes, Valsas e Polcas* (1978)³⁰¹.

...

Delineando contornos para esses paradigmas simbólicos, ressaltamos a importância da imagem do Salto, catalisada nos trabalhos fotográficos finais do livro de artista de Luiz Alphonsus e na obra *Um salto sem fim*. A ideia de um “salto no tempo” é recorrente nos relatos sobre o impacto e as promessas em torno da invenção Brasília. Vaz recorre à ideia de um “salto sem preparação”, ao justapor as experiências dos “altos sertões” diante da “era contemporânea”, manifestada pela cidade de espaços vazios e arquitetura “única e

²⁹⁹ Matéria *Compositor Guilherme Vaz afirma que o cuidado com os monumentos em Brasília precisa ser complementado pelas arquiteturas do pensamento*, jornal Correio Braziliense, dia 23 ago 2009.

³⁰⁰ Os dobrados, na tradição das marchas militares, constituíram-se como um gênero musical tipicamente brasileiro. Tocados especialmente por bandas militares e de coretos, com diversas formações instrumentais. Na tradição popular, essas bandas representam no Brasil as principais escolas instrumentistas, especialmente de instrumentos de sopro.

³⁰¹ DUPRAT, Régis e Rogério. *Música Popular do Vale do Paraíba no século XIX para instrumentos de banda*. 12 peças (valsas, modinhas, polcas, tangos, quadrilhas, cateretê e dobrado). Pesquisa, edição e transcrição. Registro fonográfico: LP Som Livre, 403.6141, 1977.

avançada³⁰²". Nesse mesmo sentido, ao evocar sua própria experiência de migração para Brasília, expressa que realizou "um salto de 50 metros antes do fim do mundo", referindo-se a seu deslocamento do sertão mineiro até as vivências do ensino de vanguarda em artes, propiciado na Cidade Nova³⁰³. Pensamento similar é tecido por Paulo Emílio Salles Gomes ao apostar na travessia de um "percurso cultural", como possibilidade a ser empreendida pelos filhos dos moradores, em especial, pelos filhos dos candangos, o que, fora do "ambiente propício" da Brasília Original, demandaria o transcurso de "três gerações"³⁰⁴. Ambos os pensamentos evocam a expressão de Euclides da Cunha³⁰⁵ e recorrem à imagem do salto como movimento que congrega e contrasta as experiências de Brasil e suas temporalidades diversas.

Interessante notar que essas ideias-imagens podem ser vistas pela chave do encontro – potente e disruptivo – e portanto, reverberando na direção inversa, ou seja, os imaginários litorâneos sendo afetados, num salto sem preparação, pelos ermais, céus fabulares, terras vermelhas e o pó de Brasília. Essa conjugação de deslocamentos espaciais, sobreposições de temporalidades simbólicas e culturais, coexistências e partilhas demandam que as possibilidades de "repensar Brasília", ou certo estado efervescente da Brasília Original e seus ressoares, estruturem-se de forma transversal, múltipla e constelar.

Nesse sentido, a imagem do Salto também pode ser entendida como método poético operativo, pertinente ao campo das imagens técnicas, abarcando a fotografia e o cinema e seus procedimentos de montagem. E, igualmente, pertinente ao exercício crítico e ao método de escrita deste próprio texto, constituído por breves ensaios, articulando outras narrativas e perspectivas, pelas quais as tensões e contradições possam reinstaurar o campo de sentido e interpretação. A imagem do Salto reflete as próprias experiências de deslocamentos, itinerâncias e travessias, empreendidas pelos artistas e alude às táticas de entrecruzar os universos vivenciados e dar sentido a experiências múltiplas, ocasionando, através de uma cartografia constelar, o que denominamos no Capítulo 4 por *deslocamentos não-mapeados*.

³⁰² Guilherme Vaz em entrevista ao Correio Braziliense em agosto de 2009.

³⁰³ Guilherme Vaz: Entrevista a Afonso Luz e Sergio Cohn. 2013. Rio de Janeiro: Nau – Cultura Pensamento, 2, p.18-25, setembro, 2013.

³⁰⁴ GOMES. *Abril em Brasília* (1961). In: Crítica de Cinema no Suplemento Literário. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, pp. 341-4.

³⁰⁵ Sobre o distanciamento de certa civilização litorânea e europeizada diante da condição de interior do país: "porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos..." CUNHA, Euclides da. Os Sertões. São Paulo: Três, 1984.

CAPÍTULO 4 – DESLOCAMENTOS NÃO-MAPEADOS

Outros sertões. *O sertão está em toda parte*

A saída de Brasília, a travessia para o Rio de Janeiro e a reincidência do desmantelamento de espaços heterotópicos de efervescência (UnB e MAM-RJ) fizeram com que cada um do Grupo de Brasília encontrasse relações muito próprias com seus locais de experiência e elaborasse um olhar para o Brasil que, podemos entender, opera como um lastro da experiência da Nova Capital. De certa forma, essas práticas, no contexto ditatorial, implicaram-se na constituição de um imaginário brasileiro muito mais alargado, numa recriação do sentido de brasilidade que incluiu o entrelaçamento com a cultura popular e com universos simbólicos ancestrais, a partir de agenciamentos, encontros, parcerias e conexões. Nesse movimento de abertura para a alteridade, outras realidades e visões de mundo foram sendo encontradas. Grupos não-hegemônicos, que historicamente foram subalternizados e fadados a serem retratados e representados por outros, foram deixando de, em experiências e intensidades diferentes, ser “testemunhas mudas” para se inserirem como “agentes” produtores³⁰⁶. De formas diferentes, esses grupos - vozes ou memórias - foram aparecendo na produção dos artistas, objetos desse estudo.

Neste Capítulo, abordaremos experiências de deslocamento de certa centralidade artística hegemônica. O tópico *Um subúrbio cromado!* é dedicado às práticas artísticas de Alfredo Fontes ao longo de duas décadas. Primeiramente, apresentaremos sua produção dos anos 1970, momento em que foi reconhecido como um dos artistas expoentes vindos de Brasília e inseridos na chamada “geração AI5”, formada por jovens artistas conceituais atuantes no Rio de Janeiro. Em seguida, abordaremos a atuação de Fontes na Zona Norte carioca, onde instaurou novos agenciamentos artísticos, fora do circuito institucionalizado e hegemônico da Zona Sul, a partir de meados dos anos 1980. No tópico *A Oeste, uma maneira de ver, uma forma de formar*, certa guinada “a oeste do pensamento artístico canônico” operada por obras de Cildo Meireles e Guilherme Vaz, entre os anos 1970 e 2010, também afirma o deslocamento divergente à certa centralidade hegemônica, apontando e aportando assim para outras perspectivas e, consequentemente, outras maneiras de narrar nossas histórias.

³⁰⁶ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac&Naify, 2006, p.263.

UM SUBÚRBIO CROMADO!

Lembro-me que quando estive em estágio de pesquisa em Münster, Alemanha, ao preparar a apresentação sobre meu estudo, que se encontrava a pouco tempo antes do relatório de qualificação, me deparei com o fato de que eu tinha acesso a esparsas informações sobre um dos artistas, Alfredo Fontes. A percepção dessa condição assimétrica já fazia parte das minhas indagações de pesquisa, contudo, ganhou certa materialidade sensível quando resolvi inserir um *slide* em branco para justamente poder dialogar com os colegas pesquisadores alemães sobre os enfrentamentos ético-políticos de nossas investigações e o comprometimento em não reforçar as formas de exclusão. Vale considerar que há também no âmbito das pesquisas, das historiografias, das bibliografias e das exposições uma região à beira-mar, uma zona costeira por onde as informações fluem mais acessíveis e em abundância. Faço parte de uma linhagem de pesquisadores que se formou em torno das pesquisas de acervos de museu, especificamente de um museu público e universitário, e que se debruçou no exercício de enunciar conceitos e teorias e tecer historiografias a partir de produções e práticas artísticas. Na tradição aberta pela abordagem de pesquisa da professora Cristina Freire, à percepção das ausências é conferido um lugar privilegiado para se definir metodologias de investigação capazes de “encontrar” e/ou “fabricar” os arquivos que ressignifiquem certa ausência preliminar. Nas palavras de Freire: “perceber a presença através da ausência enuncia um aparente paradoxo que tem servido de estímulo para investigação das muitas narrativas que partem de obras e artistas invisibilizados do relato canônico³⁰⁷”. Perceber a presença da ausência, me parece, foi o primeiro passo para a abordagem de preenchimento daquele *slide* em branco, o que demandou como desdobramento a busca por outras vozes e outras narrativas.

Nessa busca, o material de pesquisa foi sendo levantado especialmente por meio de catálogos da época, de arquivos de jornais e pela série de encontros e entrevistas³⁰⁸, muitas delas realizadas já no contexto pandêmico de distanciamento social, portanto, de forma virtual. Sempre citado na historiografia de arte brasileira, a primeira fotografia de Fontes que encontrei foi no catálogo da exposição *Depoimento de uma geração: 1969-1970* (1986),

³⁰⁷ FREIRE, Cristina (org). *Terra Brasilis*. Arte Brasileira no acervo conceitual do MAC USP. São Paulo: MAC USP, 2019.

³⁰⁸ Sobre as entrevistas, as primeiras se deram com as visitas ao atelier de Luiz Alphonsus na Zona Sul do Rio e logo depois, Daviran Magalhães me recebeu em seu atelier em Maricá. Em Cabedelo, na Paraíba, encontrei-me com a pesquisadora Teresinha Vilela e, durante a pandemia, por telefone e email, mantive contato com Jussara Generoso, Everaldo Pinto Junior, Rafael Fontes, Maria Luiza Ventura e Cildo Meireles.

na biblioteca do MAC USP. Outras imagens foram acessadas pelos arquivos de jornais e acervos pessoais dos entrevistados, a maioria delas era relativa ao contexto dos anos 1980 e povoada por paisagens e personagens do subúrbio carioca, dando contornos e “concretudes” ao imaginário da criação artística de Fontes para este trabalho.

Interessante ressaltar que as vozes e os relatos periféricos a certas narrativas canônicas, ao preencher de sentido aquele “espaço lacunar”, evocado na imagem de um *slide* em branco, evidenciam-se e ganham sua própria maneira de cintilar. E não por acaso, o conceito artístico que Fontes vinha desenvolvendo desde o final dos anos 1980 versava justamente sobre as potências luminosas e refletivas da cultura suburbana, resplandecidas no interior de seu “território opaco”, carregado de impedimentos históricos.

Alfredo José Rodrigues Fontes

“Arte é tudo, tudo é arte”³⁰⁹.
Alfredo Fontes

Alfredo Fontes ocupa as margens. Está à margem de grande parte da historiografia consolidada da arte brasileira. Integrante da geração conceitual do Rio de Janeiro dos anos 1970, representava um deslocamento simbólico/espacial/geográfico e cultural ao nunca deixar de habitar o subúrbio do Rio, produzindo novos agenciamentos com os moradores e deslocando para lá os amigos artistas da Zona Sul³¹⁰. Ainda que Fontes seja frequentemente referenciado no rol de artistas que protagonizou as transformações de linguagem do campo da arte nos anos 1970, as reflexões acerca de sua produção, de modo geral, restringem-se à dimensão de citações e raramente aprofundam-se. De maneira mais específica, Fontes está à margem de uma série de narrativas em referência ao Grupo de Brasília, uma vez que grande parte dos relatos que identifica o agrupamento desses artistas tem como foco a criação da *Unidade Experimental*, da qual Alfredo Fontes não participou³¹¹. Em matéria do

³⁰⁹ Expressão que Alfredo Fontes costumava dizer, conforme relata o artista Daviram Magalhães (MAGALHÃES, 2013, p. 184).

³¹⁰ A matéria publicada no Jornal do Brasil em julho de 1990 sobre o artista Luiz Alphonsus, ao apontar sua relação com os lugares “fora da Zona Sul”, remete ao atelier de Alfredo Fontes, nas proximidades da Estação Riachuelo e às visitas à Nilton Bravo no bairro de Lins de Vasconcelos, ambos bairros da Zona Norte do Rio de Janeiro. A matéria pontua que Alfredo Fontes é o “único artista da geração conceitual que mora no subúrbio”. *Decifra-me ou te devora da arte*, Jornal do Brasil, 31/07/1990.

³¹¹ No período de criação da *Unidade Experimental*, Alfredo Fontes ainda não havia retornado ao Rio de Janeiro.

Jornal do Brasil, publicada em 2000, sobre a inauguração do espaço de arte *Cavaleriças* do Parque Lage³¹² com uma mostra que apresentava uma homenagem ao artista, Fontes é referido como “talento obscuro no circuito carioca³¹³”. O termo “obscuro” remete-nos à ideia de desconhecido, ignoto, não sabido e ignorado, que tanto fez sentido para as significações da imagem de sertão, como visto no Capítulo 3. A expressão ambígua da matéria de jornal é indício de certo olhar – e seu curto alcance – lançado para as alteridades e, frente a isso, podemos dizer que o que está obscurecido no circuito e nas narrativas de arte brasileira não é o talento do artista, mas a capacidade destes – ou seja, circuitos e narrativas – de produzir inteligibilidade a sua produção, de modo a garantir um espaço a ser ocupado por Fontes nas memórias artísticas carioca e brasileira. Estabelece-se assim uma clivagem entre a atuação do artista e os aparatos discursivos capazes de lançar luz e embasar sua fortuna crítica. Essa questão não está apartada da própria condição de subúrbio e sua potencial, contudo historicamente silenciada, inserção nas memórias oficiais e no imaginário – não estigmatizado – das cidades.

Alfredo Fontes (fonte: catálogo *Depoimento de uma geração – 1969/1970*).

Alfredo Fontes reflete em sua obra a vivência visceral do subúrbio. Nascido em Realengo, mudou-se para Brasília em 1959, acompanhando o pai que foi em busca de

³¹² O espaço *Cavaleriças* foi inaugurado em 2000 com a exposição *Flutuante: Zonas Instáveis*, sob curadoria de Luiz Ernesto e Luiz Alphonsus, com obras de Alphonsus, Cildo Meireles e do colega falecido, Alfredo Fontes.

³¹³ Coluna *Parque Lage ganha galeria de arte nas Cavaleriças* escrita por Gilberto de Abreu em 22 de fevereiro de 2000, no Jornal do Brasil.

ascensão profissional³¹⁴. Há registros de que em 1964, com 20 anos, presta o concurso para o funcionalismo público, no cargo de Auxiliar Legislativo. Com o recrudescimento do regime ditatorial, Fontes deixa os estudos na UnB e, segundo seus familiares, teve uma breve passagem por São Paulo, onde iniciou os estudos em Arquitetura e Urbanismo. Assim como Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, volta para o Rio³¹⁵ e vai morar na casa de sua família no bairro carioca de Madureira, onde mantinha seu atelier. No final dos anos 80, mudou-se para o bairro de Riachuelo, onde inaugurou sua “casa-galeria”. Nesse sentido, não estamos falando da experimentação artística advinda de certo caráter antropológico, ou do deslocamento em rumo à experiência e partilha com o Outro. Fontes é o próprio olhar do subúrbio, a voz de lá, e pela sua produção podemos entrever certas ordenações urbanas, que segundo Michel de Certeau, são enunciadoras de memórias, presenças, ausências e deficiências das paisagens físicas e simbólicas.

Faz-se pertinente considerar que no universo das artes, como em qualquer outra dimensão da sociabilidade, linguagem e cultura, certa elite ocupante das áreas centrais ou abastadas - das cidades ou das narrativas - podem e devem ser tensionadas a ponto de não se estabilizarem numa ideia de normalidade, ou padrão, impondo a qualquer outro grupo a ideia de desvio e desviante. Isso nos coloca como real necessidade o enfrentamento de assumir formas de exclusões, apagamentos, esquecimentos, lapsos, historiografias lacunares no âmbito das instituições acadêmicas e de artes. Nesse sentido, ir ao encontro do artista conceitual, experimental, suburbano e negro, aqui catalisado na figura de Alfredo Fontes, é sobretudo ir ao encontro de saberes, subjetividades e experiências singulares e potências de resistência, (re)criação e (re)invenção.

³¹⁴ Alfredo muda-se para Brasília, acompanhando primeiramente somente o pai, conforme seu relato no catálogo da exposição *Depoimento de uma Geração: 1969-1970* (1986). O pai de Alfredo era motorista de ambulância na Zona Norte do Rio de Janeiro e com a campanha de incentivo à ocupação de Brasília, encontra a oportunidade de ascensão profissional, sendo empregado como funcionário público e recebendo, para estabelecer a família, uma das primeiras casas mobiliadas do Plano Piloto. Assim, a esposa, costureira, e o segundo filho também mudam-se para a nova capital. Nas memórias dos pais de Alfredo Fontes, estava sempre presente a proximidade do casal com Juscelino e Sarah Kubitschek (Relato de Rafael Fontes, em entrevista à autora no dia 01 de agosto de 2020). Vale evocar o comentário de Guilherme Vaz, ao refletir sobre a busca de um segmento de pessoas pelo novo contexto da Nova Capital: “era um plano de ascensão genético-cultural do Brasil, se mudar para Brasília” (VAZ, G. Guilherme Vaz: Entrevista a Afonso Luz e Sergio Cohn. 2013. Rio de Janeiro: Nau – Cultura Pensamento, 2:18-25, setembro, 2013).

³¹⁵ No catálogo da exposição *Depoimento de uma Geração: 1969-1970* (1986), Fontes relata que seu retorno ao Rio se dá a partir da repercussão da exposição *Salão da Bússola* (MAM, 1969), da qual seus colegas de Brasília participaram. Chega a ver a exposição, e sobre ela relata seu sentimento de identificação: “Não sou apenas eu que tenho vontade de fazer certas coisas, existem outras pessoas pensando igual” (FONTES, 1986). Notícias de jornais atestam que neste mesmo ano, no seu retorno ao Rio de Janeiro, Alfredo Fontes participou da *I Semana de Arte da Escola Normal Carmela Dutra*, conhecida como a Escola Normal do Subúrbio, no bairro de Madureira.

A invenção do subúrbio O bairro de Riachuelo

Em 1858, é inaugurado o primeiro trecho da estrada de ferro D. Pedro II, EFDPII, e com ela a expansão do quadrilátero central da cidade do Rio de Janeiro. Esse trecho da estrada de ferro ligava a parte central da cidade do Rio até Queimados, hoje Nova Iguaçu, ocasionando como consequência a urbanização das freguesias rurais em torno da linha férrea. Em meados do século XIX, os bairros ao redor da zona central da cidade – os arrabaldes³¹⁶ (do Catete e Glória à Tijuca e Vila Isabel, passando por Flamengo, Botafogo, Santa Teresa e São Cristóvão) – sofreram investimentos tendo em vista suas valorizações, impulsionadas pelas infraestruturas das companhias de trens e de bondes. Os arrabaldes eram lugares bucólicos e mais aprazíveis do que a insalubre área central, ou seja, representavam um modo de vida de qualidade e estavam longe de qualquer julgo depreciativo. Faz parte deste contexto, a inauguração da “Estação de Trem Riachuelo do Rio” em 1869, cristalizando a formação deste bairro carioca, cenário da atuação do artista Alfredo Fontes nos finais dos anos 80.

A concepção da cidade a partir das ideias de Zona Sul e Zona Norte, ou seja, ao sul do Cristo Redentor e ao norte dele, foi sendo construída e reforçada a partir da reforma do prefeito Pereira Passos no começo do século XX³¹⁷. Com as medidas de embelezamento e novas ordenações urbanísticas, a expansão do mercado imobiliário orientou aos bairros à beira-mar, as classes altas, promovendo uma drástica expulsão dos proletariados para o norte/oeste, ou aos morros. É nessa transição dos fins do século XIX ao começo do XX que se cristaliza a ideia de subúrbio no Rio de Janeiro. Se Maria Therezinha Soares em seus estudos dos anos 1950/60 postula que existe um “conceito carioca de subúrbio³¹⁸”, para Nelson da Nóbrega Fernandes, tal “especificidade” é fruto de uma “política de investimentos desiguais”. Segundo Fernandes em sua dissertação de mestrado *O rapto ideológico da*

³¹⁶ Termo originado na palavra árabe *ar-rabad*, significando as cercanias da cidade (EL-KAREHM, *Quando os subúrbios eram arrabaldes: um passeio pelo Rio de Janeiro e seus arredores do século XIX* in 150 anos de subúrbio carioca, 2010).

³¹⁷ A reforma urbana de caráter modernizador, civilizatório, higienista e sanitista, realizada durante o mandato do prefeito Pereira Passos (1902-1906), teve como implicação a forte segregação social. A ideia de embelezamento e limpeza urbana apartou a população pobre que se amontoava em cortiços no centro da cidade e teve, como um de seus efeitos, o aumento da ocupação dos morros, nas chamadas favelas, já anteriormente ocupadas, especialmente pelos ex-combatentes da Guerra de Canudos.

³¹⁸ SOARES, Maria Therezinha de Segadas. Fisionomia e estrutura do Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Geografia*, n3, 1965.

*categoria subúrbio - Rio de Janeiro 1858-1945*³¹⁹, o termo desliza de seu vínculo original com a ideia dos arrabaldes – áreas circunvizinhas ao centro – para destinar-se especialmente às partes norte e oeste da cidade, suas relações com a horda trabalhadora e os fluxos do trem e definir-se socialmente e culturalmente, a partir de uma interpretação pejorativa. O termo passa portanto a não se vincular com a distância física, mas atrelar-se à ocupação social - e portanto, racial - da cidade, essencialmente estigmatizada. Tal “rápto ideológico” do termo vai denotar certos distúrbios conceituais, como por exemplo, a consideração do bairro Barra da Tijuca, localizado na Zona Oeste, na inserção cultural-identitária e social da Zona Sul (MOREIRA, 2012). Nesse sentido, por esses contornos borrados, há alguma similitude com a imagem de sertão que, como discutido no Capítulo 3, não se define geograficamente ou por seus atributos físicos. Como pontua Rodrigo Bertamé, citando Fernandes, um território “por nenhum critério – jurídico, administrativo ou geográfico – pode ser caracterizado como subúrbio” (FERNANDES, 2011 *apud* BERTAMÉ, p.158). Mais do que espaços longe do centro e, portanto, das suas consolidadas infra-estruturas, a palavra subúrbio designava um campo ampliado de significações culturais, em geral associado à imagem da malandragem e do pouco refinamento. Cumpre ressaltar a presença do trem como símbolo cultural e ordenador identitário na consolidação do imaginário e do pertencimento suburbano carioca. No entanto, o livro *150 anos de subúrbio carioca*³²⁰ amplia o debate para criar um panorama muito mais complexo, a despeito dos clichês. Indicando as relações entre a produção dos espaços dos bairros de subúrbio com outras dimensões da produção espacial, cultural e simbólica, como por exemplo as Escolas de Samba, os empreendimentos de Habitação Social e fábricas. Ativa-se assim um pensamento historiográfico e geográfico que dá corpo e identidade a esta parte costumeiramente invisibilizada da cidade do Rio.

O bairro de Riachuelo, especificamente – que nos é de especial interesse para pensar a produção de Fontes – assim como os bairros de Sampaio, Jacaré e Vila Isabel, surgiram da ocupação da antiga Fazenda do Engenho Novo, onde formou-se a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Engenho Novo, por conta da construção da capela. A Estação do Engenho Novo foi a primeira estação de parada da Estrada de Ferro Central do Brasil (anteriormente denominada de Estrada de Ferro D. Pedro II). Integra a Macro região de Inhaúma e o subcentro (Grande) Méyer, o qual é cortado pela Estrada de Ferro, assim

³¹⁹ Dissertação de mestrado, defendida em 1996 (PPGG-UFRJ), transformada em livro em 2011: FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio - Rio de Janeiro 1858/1945*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri/Faperj/2011.

³²⁰ Organizado por Nelson da Nóbrega Fernandes, juntamente com Márcio Piñon de Oliveira e publicado em 2010.

como foi cortado por linhas de bonde, fazendo a ligação suburbana com o centro carioca. Fato que fez com que o desenvolvimento desses bairros fosse mais movimentado do que, a princípio, os bairros em torno da Avenida Brasil, a partir dos anos 1940.

Contemporaneamente, os termos subúrbio e suburbano passaram a ser apropriados e reivindicados por uma nova geração, especialmente no campo da cultura popular, das novas mídias, da educação e da indústria cultural e apresentam-se a partir das (e assenta-se nas) singularidades do local como potências disruptivas, oferecendo outra narrativa para essas experiências. Essa narrativa outra, tecida pelos seus protagonistas, garante a legitimidade e disputa frente a imaginários padronizados³²¹. Processo similar é vivido pelas jovens gerações das cidades-satélites em torno da Capital Federal. Importante ressaltar que, embora evoquemos o termo subúrbio com frequência ao longo deste tópico, seu sentido e características, especialmente no contexto carioca, não se reduzem a um dado homogêneo. Cada bairro e região suburbana possui aspectos próprios, múltiplos, complexos e contraditórios. Mais do que definir o subúrbio, vamos em busca ao que não é definível pelos domínios da Zona Sul, dominante e hegemônica.

Os anos 1970 – A vocação pública e política da arte de Alfredo Fontes

Alfredo Fontes, Artur Barrio, Odila Ferraz e Luiz Alphonsus no MAM-RJ. Fonte: Jornal do Brasil

³²¹ Fazem parte desse contexto a rede de artistas e de produção cultural *Norte Comum*, formada desde 2011,, o coletivo de pesquisadores *Diálogos Suburbanos*, coordenado por Rafael Mattoso e Teresa Guilhon, as pesquisas sobre samba, terreiros, futebol e cultura de rua do escritor e historiador Luiz Antônio Simas, os estudos sobre pedagogias e educação pela perspectiva dos saberes tradicionais de Luiz Rufino e movimentos cinematográficos da Baixada Fluminense, que além de diversos filmes, produziram o *Manifesto A Baixada Filma*, reivindicando a territorialização do orçamento cinematográfico no estado do Rio de Janeiro e expressando que “o Rio de Janeiro é mais do que a cidade do Rio de Janeiro”.

Como já vimos, a participação de Fontes na manifestação *Do Corpo à Terra* (1970) apresentou as caixas vazadas de madeira, dispostas na entrada do Parque Municipal de Belo Horizonte. As obras/instalações *Opção I ou Esquerda*, *Opção II ou Direita* e *Opção III ou Volver* evocam armadilhas e nos lembram que as arapucas estão sempre armadas para a captura dos desatentos³²². O objeto “caixa de madeira”/“engradado” já havia sido apresentado no *II Salão de Verão*³²³, no MAM-RJ, no mesmo ano. Na ocasião, nas palavras do crítico Jayme Mauricio, consistiam em “objetos kafkeanos, estranhos caixotes de ripas com caixas interiores que sem conter qualquer superfícies polidas ou transparentes produzem efeitos óticos de espelhos de vidro”³²⁴. Como se vê, a caixa de madeira, assim com as latas de metal e os engradados de plástico, como serão analisados a seguir, são exemplares da linguagem artística empregada por Fontes: o uso de objetos de aplicabilidade cotidiana e de formalização simples, subvertendo sua estrutura original e conferindo a eles um novo *status* simbólico. O emprego das caixas de madeira suscitou em certa crítica de arte que lhe foi contemporânea a identificação da produção conceitual de Fontes com certo alinhamento com a concepção de linhagem italiana de Arte Pobre ou *Arte Povera*³²⁵, como enuncia o texto *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”* (1970) de Frederico Moraes, evocando por esta geração de artistas o emprego de materiais precários, naturais, a apropriação de objetos existentes, encontrados na rua, de usos cotidianos e a primazia absoluta do conceito e da inventividade à estética do “bem acabado”. Para o crítico, é pela “arte pobre, tropical, subdesenvolvida, brasileira” que é possível mostrar “que o “plá” está na idéia e não nos materiais ou na sua realização” (MORAIS, 1970). Importante, contudo, pontuar que a adesão a uma linhagem italiana de *Arte Povera* foi contundentemente rejeitada por artistas como Helio Oiticica e Artur Barrio, no final dos anos 1960³²⁶.

³²² No catálogo *Depoimento de uma geração: 1969-1970*, tais obras são definidas pelo artista como “metáforas do comportamento político”.

³²³ Evento promovido pelo Jornal do Brasil e Banco Andrade Arnaud em fevereiro de 1970.

³²⁴ Correio da Manhã, edição de 4 de fevereiro de 1970.

³²⁵ Termo advindo da historiografia e crítica de arte italiana que cunhou o movimento de arte dos anos 60/70 *Arte Povera*. Atráves do uso de materiais simples e naturais, esse movimento de arte constituiu-se como um manifesto crítico à sociedade do consumo.

³²⁶ “A tal *Arte Povera* italiana é feita com os meios mais avançados: é a sublimação da pobreza, mas de modo anedótico, visual, propositadamente pobre, mas na verdade bem rica: é a assimilação dos restos de uma civilização opressiva e sua transformação em consumo, a capitalização da ideia da pobreza” (OITICICA, 1968 apud FAVARETTO, 1992, p. 183).

Opção III ou Volver (fonte: catálogo *Do corpo à Terra*) e *Opção I ou Esquerda*, (fonte: catálogo *Depoimentos de uma geração – 1969/1970*).

A edição de 29 de junho de 1972 do *Jornal do Brasil* relata a crítica de Walmir Ayala acerca da seleção regional da *Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência*³²⁷ – fase *Guanabara* para compor a pré-Bienal Paulista. O artigo pontua como incompreensível a não consideração da obra de Alfredo Fontes, entre outros artistas, para a premiação dessa mostra específica, denunciando que muitas das obras foram analisadas sem serem sequer desembaladas. A obra de Fontes foi uma das selecionadas para participar da exposição nacional, representando o então estado da Guanabara. A edição do mesmo jornal, em agosto do mesmo ano, relata a realização da pré-Bienal Paulista, nas suas duas modalidades: a mostra *Sesquicentenário de Independência*, com artistas selecionados e a *Brasil Plástica 72*, com artistas convidados. Na ocasião da primeira mostra citada, Alfredo Fontes recebeu a terceira premiação, referente à Secretaria de Esportes e Turismo, dividindo o prêmio com o artista Ivens Fontoura (1940).

Nesta exposição, muitos artistas tiraram partido dos materiais industriais para a confecção de suas obras. Alfredo Fontes obteve por parte de empresas fornecimento gratuito dos materiais empregados para a execução da obra³²⁸ *Latas*. A obra consistia na montagem de 27 metros cúbicos de latas – novas, vazias e polidas – formando uma

³²⁷ A *Mostra de Arte Sesquicentenário*, realizada na capital paulista em 1972, não teve ligação direta com a Bienal Internacional de São Paulo. Fez parte do conjunto de comemorações do sesquicentenário de Independência e contou com seleções regionais, operadas por juris de São Paulo, garantindo a representatividade nacional.

³²⁸ Como relatam as matérias *Atelier* de Hugo Auler publicado no *Correio Braziliense* de 05 de set de 1972; *O Apoio Industrial de Walmir Ayala* no *Jornal do Brasil* de 06 de set de 1972 e o catálogo da exposição *Zonas Instáveis* (Rio de Janeiro, 2000).

escultura em grande escala, com aporte de instalação ambiental. Nas palavras dos críticos, a obra consistia “na composição-acumulação” e “conceitual ambiental” de latas ³²⁹”. Identificado como uma denúncia ao consumo, o trabalho de Fontes ainda incluía a proposta aos visitantes para criação de rótulos para as latas. Interessante notar que essa abertura à participação do público é uma estratégia desviante frente à exacerbada estandardização implicada nos conceitos de acumulação, empilhamento e seriação de elementos industriais. Na apresentação da matéria do Jornal da Tarde sobre a exposição, lemos sobre a obra de Fontes: “poderia ser um canto de supermercado, mas não é”³³⁰. Sobre a expressão emanada pela matéria de jornal, vale ressaltar que o questionamento sobre o porquê que “as embalagens de papelão de Andy Warhol, exibidas em grandes pilhas como num depósito de supermercado”, nos espaços expositivos de Nova Iorque em meados dos anos 1960, “eram arte”, enquanto as embalagens “comuns dos supermercados não eram” constituiu-se como o problema filosófico fundante que embasa o livro *A Transfiguração do Lugar-comum* (1981), de Arthur Danto, obra de expoente envergadura para interpretar a *Pop Art*³³¹.

Neste sentido, o que identificamos como vocação pública e política das obras de Fontes passa pela apropriação dos objetos de uso comum e de elementos industriais da sociedade do consumo – estratégias recorrentes da *Pop Art* – contudo, delineando a elaboração de uma linguagem artística singular, sobretudo, por dar contornos a um tipo próprio de arte conceitual, colocando em novo *status* a temática do popular, a partir de uma abordagem existencial e vivencial. A temática e a poética dos empilhamentos das latas serão retomadas em obras posteriores, como *Supermercado*, *palácio dos desejos* e uma série de serigrafias, que serão vistas a seguir. O posicionamento crítico, deflagrado na relação de tensão entre o esvaziamento da autonomia do sujeito, a excessiva padronização frente à sociedade do consumo e o desejo de participação, permanece.

³²⁹ Edição do dia 25 de agosto de 1972, do Jornal da Tarde, O Estado de São Paulo.

³³⁰ *Idem*.

³³¹ DANTO, *A Transfiguração do Lugar-comum* (1981), prefácio da edição brasileira, 2005.

Obra *Latas* (1972). (fonte: Revista Manchete, ano 1972, Edição 1066, p.158)

Significação vivencial nas estantes das artes

Em 1973, o mesmo crítico Ayala publica sua indignação com a não seleção, durante a fase guanabarina, da proposta *Centro Universal de Computação* de Alfredo Fontes para participação da XII Bienal de São Paulo³³², por ter sido considerada inviável³³³. No entanto, aponta o crítico que o artista franco-argelino Fred Forest (1933), membro do *Coletivo de Arte Sociológica*³³⁴ (1974-1977), teve seu projeto *Comunicação de Massa - "Animação de Imprensa"* premiado e ainda representou a sala de maior movimentação durante a realização da Bienal, cujo tema era Arte e Comunicação. "Fred Forest, com certeza, teria sido cortado pelo juri enviado à Guanabara", conclui o crítico. Para Ayala, haveria uma possível proximidade entre as propostas de Fred Forest e Alfredo Fontes.

³³² O tema de uma das seções da XII Bienal de Artes de São Paulo, Arte e Comunicação, foi desenvolvido e idealizado pelo filósofo Vilém Flusser (1920-1991) que, no entanto, desligou-se da exposição. Em sua concepção original, esta seção teria como potencialidade a criação em conjunto dos artistas brasileiros e internacionais, fazendo da Bienal "um laboratório estético mundial" (carta de Vilém Flusser (Merano, Itália, 26.11.1972) a Francisco Matarazzo Sobrinho (SP). Acervo FBSP in MENDES, 2008). Contudo, conforme relato do site da Fundação Bienal, o Conselho de Arte Cultura CAC, responsável pela seleção no evento, recusou 90% das obras brasileira inscritas.

³³³ AYALA, Walmir. *Centro Universal de Computação*, Jornal do Brasil, 05 de nov. de 1973.

³³⁴ Composto também por Jean-Paul Thénot 1943) e Hervé Fischer (1941).

No entanto, cumpre ressaltar que a proposta de Forest fazia parte da série *Space-Media*, em que espaços em branco foram veiculados pela mídia impressa, inclusive com inserções em canais de televisão e rádio, convidando a participação do público, em diversos países. Uma das ações propostas para a Bienal foi a publicação em jornais de grande circulação de uma série de espaços em branco, cujas legendas diziam que o leitor poderia enviar mensagens em formato livre para o endereço da Bienal, em nome do artista. “Fred estará na sua sala para quem quiser debater problemas de comunicação”, anuncia a proposta³³⁵. A ação ainda contemplava a feitura de *video-tapes* e entrevistas nas ruas para serem projetadas na Bienal, produzindo outros circuitos paralelos de comunicação.

Por sua vez, a proposta de Fontes determinava que

de 10 a 25 de agosto todas as pessoas poderão fazer seus balanços individuais; é um balanço vivencial, no qual as pessoas analisam sua vida como humano, uma experiência em que revelaria o caminho em que andam; um momento em que todos manterão diálogo com seu interior; a única identificação exigida é o ano de seu nascimento³³⁶.

Para tanto, o artista criaria uma espécie de “posto”, que contaria com “um presidente, um secretário, cinco instrutores e dois operadores de computação”. O posto, por sua vez, conteria uma “sala de urnas, três salas para breves consultas e uma sala técnica para computar os depoimentos”, segundo Ayala. Sobre a proposta, o artista pontua: “este trabalho é todo uma crítica às especulações indiscriminadas sofridas pelos homens³³⁷”, conferindo ao aparato técnico e tecnológico, uma abordagem humanizada, ao funcionar como aporte à escuta de alteridades.

Em relação a não seleção da proposta de Fontes pelo júri alegando como motivo sua inviabilidade, Ayala comenta: “o artista anda e a crítica se arrasta”. A coluna de Ayala, ao traçar um possível paralelo entre a obra proposta por Forest, artista estrangeiro convidado da Bienal e a proposta renegada de Fontes, parece apontar para a fragilidade do júri quanto aos critérios contemporâneos e o preterimento prematuro e arbitrário ao artista carioca, cerceando a produção conceitual que, em sua interpretação, se apresentava pela forma e conteúdo tão impactante quanto a amplamente laureada obra do artista francês.

³³⁵ Utilize este espaço e participe da XII Bienal, O Globo, 4 de outubro de 1973.

³³⁶ AYALA, Walmir. *Centro Universal de Computação*, Jornal do Brasil, 05 de nov. de 1973.

³³⁷ Catálogo da exposição *Supermercado*. *Palácio dos Desejos* (1973). Acervo pessoal de Rafael Ventura Fontes.

Contudo, parece-nos que a proposta de Fontes, abarcando “consulta”, “escuta” e a sistematização de informações na forma de “diagnóstico”/ “balanço vivencial”, aponta para outra abordagem de comunicação. Interessante notar que, por este caminho, é possível traçar relações entre a proposta de Fontes e outras experimentações do *Coletivo de Arte Sociológica*, como a ação *Farmácia Fischer & Cia*, empreendida pelo artista francês Hervé Fischer, anos depois, em 1975, na Praça da República em São Paulo a convite do MAC USP. A ação de Fischer compreendeu “consultas” aos passantes e a decorrente distribuição de “pílulas” em combate às causas diagnosticadas. Constavam pílulas para “pensar, mudar de ideia, liberdade, etc”³³⁸. Portanto, tanto em Fontes, como em Fischer, vemos outra abordagem de comunicação, produzida pelo entrelaçamento político-social e produtoras de reflexão e significação vivencial, em uma poética um tanto diversa da inserção de distúrbios semióticos no circuito de comunicação, pretendida pela proposta de Forest.

Para além dos pontos de análise do texto de Ayala, portanto, faz-se importante considerar a validação da proposta de Fontes, como um pensamento original sobre arte conceitual no alinhavo entre a vida cotidiana, práticas existenciais, posicionamento político e proposições artísticas, empreendida pela coluna de crítica de arte. Deliberadamente, a matéria de jornal é garantidora de, ao menos em sua circulação específica, configurar-se como um espaço a ser ocupado pela obra preterida. Um espaço em que, “à margem da Bienal”, Fontes teria “seu trabalho aceito, louvado e teoricamente comunicado”³³⁹. Percebe-se o consciente posicionamento do crítico em alavancar as matérias de jornal – assim como ocorrem com algumas pesquisas acadêmicas – como demarcadoras de territórios para as experiências que ficaram à margem de certa oficialidade dos circuitos de arte. Tornando-se, assim, arquivos e narrativas para olhares futuros. Vale pontuar que Walmir Ayala é o interlocutor crítico mais recorrente da produção de Fontes, o que nos leva a pensar nas múltiplas camadas simbólicas de certa periferia dos discursos da arte, que refletem-se, por sua vez, nos dispositivos interpretativos. Interligam-se assim vários “satélites” das artes, articulando inclusive os críticos que não posicionavam-se, naquele momento, em um lugar de centralidade, tanto em relação às instituições, quanto à produção de discursos hegemônicos.

Por outro lado, é importante atentar-se para a questão da representatividade nacional na XII Bienal. Em carta à Mario Wilches, jornalista e secretário geral da Bienal,

³³⁸ Hervé Fischer no MAC USP. *Arte Sociológica e Conexões. Arte-sociedade-arte-vida*. São Paulo: MAC USP, 2012, p.50.

³³⁹ AYALA, Walmir. *Centro Universal de Computação*, Jornal do Brasil, 05 de nov. de 1973.

Flusser se queixa da reformulação de sua proposta inicial, especialmente quanto à “marginalização da contribuição brasileira”:

A ideia que submeti a você e aos outros, (e que foi aprovada), foi a de convidar estrangeiros para formarem equipes-laboratórios com brasileiros. Embora praticamente todos os temas e personalidades propostos por mim tenham sido aceites, e embora o Varia (Radu Varia, crítico de arte romeno que fazia parte da Bienal de Paris) tenha sido aceite conforme minha proposta, receio que você está enganado ao dizer que a reformulação segue praticamente minha proposta. Parece que a contribuição ativa brasileira ficou marginalizada. Gostaria que esta minha objeção fundamental fosse devidamente registrada e divulgada pela Diretoria, e apelo a você neste sentido³⁴⁰.

Neste sentido, com cerca de 90% das obras brasileiras inscritas recusadas, para Flusser, a Bienal de São Paulo, em sua XII edição, permaneceu como uma exposição meramente “receptora dos fluxos de informação do hemisfério norte³⁴¹”, sem que a relação dicotômica entre centro/periferia fosse desestabilizada por conta da falta de partilha e criação em conjunto e, inclusive, por não conferir “um lugar” à produção dos artistas daqui.

No mesmo ano, Fontes inaugura a exposição *Viagem ao Supermercado. Palácio dos desejos* na extinta *Galeria Atelier*, no bairro de Botafogo. A exposição tirou partido da metáfora de uma viagem a ser realizada em diversas escalas. Algumas imagens referentes a esta “viagem” ocupam parte da seção *Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência* da revista *Malasartes* em sua primeira edição (1975). Para Fontes, “esta é uma viagem pelo meu mundo, viagem programada para 40 minutos, no mais confortável ambiente de sua mente³⁴²”.

³⁴⁰ FLUSSER, Vilém. Carta para Mario Wilches (26.04.73). Arquivo Vilém Flusser in SPRICIGO, 2013.

³⁴¹ SPRICIGO, Vinicius. A exposição como medium: as bienais a partir das perspectivas teóricas abertas por Vilém Flusser. Forum Permanente, Revista n.1, V.2, Discussão Bissexta, 2013. Disponível em < <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-1/discussao-bissexta/a-exposicao-como-medium-as-bienais-a-partir-das-perspectivas-teoricas-abertas-por-vilem-flusser-1-vinicius-spricigo>>.

³⁴² Catálogo da exposição *Supermercado. Palácio dos Desejos* (1973). Acervo pessoal de Rafael Ventura Fontes.

Viagem ao Supermercado Palácio dos Desejos

Imagens da exposição *Viagem ao Supermercado. Palácio dos Desejos* (1973). (fonte: Revista Malasartes, 1975, n.01). As imagens referem-se a algumas das partes dessa viagem. Na primeira imagem, lê-se: "Supermercado, Palácio dos Desejos apresenta: MÚLTIPLOS múltiplos de Alfredo Fontes. Com TODOS OS GOSTOS, VONTADES E DESEJOS. Participação especial VOCÊ. Esta é uma peça em que você é o ator, as estantes o cenário com o qual você dialoga, tentando obter sua projeção. Projeção total nas estantes de arte".

Catálogo da Exposição *Supermercado. Palácio dos Desejos* (1973) com texto de Alfredo Fontes sobre as seis partes da “viagem” e texto do crítico Waldir Ayala (fonte: Acervo pessoal de Rafael Ventura Fontes).

A exposição acentua a crítica anteriormente elaborada acerca de uma sociedade assentada nas lógicas do consumo, trazendo para o debate o próprio domínio da arte e a exigência de um tipo específico de projeção artística: “projeção total nas estantes de arte”.

A exposição-viagem iniciava-se com o trabalho *ANHÊA II*³⁴³ (1971) que consistia em uma montagem fotográfica de atestados de doações de sangue, realizadas pelo próprio artista (esta obra havia sido apresentada no *III Salão de Verão* em 1971 do Jornal do Brasil). Cildo Meireles relata que Fontes realizava doações de sangue sistematicamente³⁴⁴, e segundo o artista, estas práticas prolongariam-se até o “esgotamento total”, o que resultaria, por outro lado, na contraparte do ato de doar: catalisada na frase “na esperança que um dia ele volte a mim com mais vidas³⁴⁵”, grafada na montagem. Consistia portanto em uma aposta, esperançosa, quiçá utópica, no engajamento a um corpo coletivo. Interessante retomar aqui o relato de Fontes para a exposição *Depoimento de uma Geração: 1969-1970* em 1986: o artista refere-se a este trabalho como certa elaboração sobre a clivagem entre as classes sociais, o que implica-se também na decorrente relação com a racialidade, no contexto de seu retorno à cidade do Rio de Janeiro. Nas palavras de Fontes, era algo que “não existia em Brasília³⁴⁶”. Assim, a elaboração artística por meio de doação de sangue “era uma tentativa de mostrar que ninguém é diferente do outro” e ao “manifestar a esperança

³⁴³ Este trabalho em outras edições recebe o nome de *Na esperança que um dia ele volte a mim com mais vidas*, frase grafada por entre os atestados de doação de sangue.

³⁴⁴ Relato de Cildo Meireles em entrevista à autora em 20 de outubro de 2020.

³⁴⁵ Catálogo da exposição *Supermercado. Palácio dos Desejos* (1973) (fonte: Acervo pessoal de Rafael Ventura Fontes).

³⁴⁶ FONTES. *Em Brasília, liberdade* in *Depoimento de uma geração: 1969-1970*, 1986.

de que um dia ele volte com mais vidas”, o artista delegava a noção de circuito – artístico, poético, simbólico e político – à própria estrutura fisiológica de circulação sanguínea que, pela ação de doação e transfusão, estende-se a uma circulação interpessoal ou social, na qual a igualdade assenta-se como pedra de toque. Demarcar o início da exposição com esta obra, para Fontes, significava, de partida, estabelecer “que temos alguma coisa em comum³⁴⁷”.

O percurso continuava por meio das seis partes do trabalho *Filmevida* (1973) (partes da obra havia sido apresentadas na exposição *Indagação sobre a Natureza, o Significado e a Função da Arte* em 1973³⁴⁸). Tais partes representavam “Identidade, Individualidade, e Igualdade; Jogo da Idade Grande; primeiro contato com o Palácio dos Desejos; conceituação sobre a obra do próprio artista; Centro Universal de Computação e Corrente Interrompida”³⁴⁹. Apesar do título, não se trata de um trabalho fílmico, embora se utilize de certo pensamento cinematográfico. Segundo a matéria de jornal, a obra consiste em uma “proposta conceitual em seis partes”, culminando na última obra, *Palácio dos Desejos* e “a inauguração do Supermercado³⁵⁰”. *Palácio dos Desejos* era uma grande escultura ou instalação, tal qual a obra *Latas*, anteriormente citada, formando um enorme cubo de latas empilhadas. Diz Fontes: “aqui cada lata é um homem³⁵¹”, denunciando a dificuldade de diferenciação entre aquele que consome e aquele que é consumido na sociedade contemporânea.

As imagens de empilhamentos de latas, como nas obras *Latas* e *Supermercado*, *Palácio dos Desejos*, foram nos anos 1980 reproduzidas em colagens e serigrafia, conferindo a essa série outras significações, como uma abordagem cósmico-existencial. A obra *Serigrafia*, exibida em *Arte como questão – anos 1970* (2007), traz os seguintes dizeres anotados à mão: “Mensagem ao cosmos. O homem e seu significado”.

³⁴⁷ Catálogo da exposição *Supermercado. Palácio dos Desejos* (1973) (fonte: Acervo pessoal de Rafael Ventura Fontes).

³⁴⁸ Conforme a matéria: AYALA, Walimir. Artes, Jornal do Brasil, 25 de nov. de 1973.

³⁴⁹ *Idem* e Catálogo da exposição *Supermercado. Palácio dos Desejos* (1973) (fonte: Acervo pessoal de Rafael Ventura Fontes).

³⁵⁰ José Roberto Teixeira Leite, O Globo, Vespertino, p. 7, 25 de nov. de 1973 e AYALA, Walimir. Artes, Jornal do Brasil, 25 de nov. de 1973.

³⁵¹ Catálogo da exposição *Flutuante - Zona Instável*, RJ, 2000.

Instalação *Supermercado, Palácio dos Desejos* (1973) (fonte: catálogo da exposição *Zona Instável*, 2000) e *Serigrafia* (1981) (fonte: acervo Rafael Ventura Fontes)

Em 1976, Fontes elabora o livro de artista *Origens*. O livro, de capa azul escuro com o nome da obra grafado em dourado, apresenta na página de rosto, um outro título, como um nome oculto: SANGUE, RAÇAS & COSTUMES. Por entre folhas em branco, o livro apresenta as colagens dos atestados de doações de sangue realizadas por Fontes, vistas anteriormente, e a fotografia de um antebraço e punho cerrado que, se por um lado, emula o gesto de quem oferece as veias para o procedimento de coleta de sangue, por outro, posiciona-se criticamente ao evocar o símbolo das lutas negras. Junto da imagem fotográfica, está a frase: “Pertencemos a tribos diferentes, mas não somos inimigos”. Em sua contracapa, apresenta uma lâmina com o próprio sangue do artista, encaixada na estrutura de capa do livro. A obra faz parte da série *Supermercado, Palácio dos Desejos* (como consta na página de rosto do livro), abordando o tema da sociedade de consumo e sua consequente objetificação dos sujeitos, retratado nas variadas elaborações a partir de elementos utilitários e seriados em acumulação. As experimentações em torno de seu próprio sangue, incluindo as variadas formas de compartilhá-lo – abarcando as ações de doação sanguínea, as colagens de seus atestados com dados pessoais e, inclusive, o uso material do sangue - parecem ser a reivindicação de sua experiência única, de seu traço singular, frente às normatizações, standardizações e padronizações que tendem ao apagamento das diferenças. O sangue, como substrato de um corpo – provisoriamente – vivo, pulsante e

desejante, portanto, potente para reivindicar seu lugar no mundo, ativa-se socialmente para tomar parte dele, ou seja, para efetivar-se na participação, numa perspectiva antinômica a relações e fluxos mediados pelo consumo e pelo poder. Vale retomar o texto do *Manifesto do Corpo à Terra* (MORAIS, 1970):

(...) O sangue como elemento de comunicação de todos os homens. Como o suor. O corpo – cabeça, tronco e membros. Todos os sentidos e não apenas a visão. Um código tátil-olfactivo. Uma gramática gustativa. Uma linguagem acústica. Os demais sentidos determinam espaços circulares, por isso mesmo dinâmicos. A mão que apalpa, o corpo que anda, olfacto – imaginar. E participar (MORAIS, 1970 in TRISTÃO, 1970).

O manifesto de Frederico Moraes de 1970 e o livro de artista de Fontes de 1976 podem ser vistos alinhados ao conceito de “saber-do-corpo” de Suely Rolnik, que aponta para o efeitos corporais, “em sua condição de vivente”, produzidos pelas forças que agitam o mundo, também este percebido enquanto um “corpo vivo” (ROLNIK, 2016). Rolnik enuncia um redesenho da política do desejo ao ampliar a esfera da subjetividade “para fora do sujeito”, irrompendo-se no campo relacional, ou seja, incidindo na existência coletiva e múltipla. Ou, em múltiplas coexistências, em uma expansão de um pulso vivo, que a circulação do sangue, no livro de Fontes, também parece propor, quase como uma aposta de que assim essa pulsação (re)tornará ainda mais viva³⁵².

Por outro lado, as padronizações ressaltam o regime de diferenças e assimetrias imposto a tudo o que é considerado desviante frente às normas ideológicas e de poder. O sangue também catalisa a concentração de outras temporalidades que, ao mesmo tempo, convoca a presentificação de uma tradição genealógica, apontando para o passado, e a potencial transmissão dessa materialidade bioquímica e político-simbólica para outras gerações, direcionando-se para o futuro. Assim, a materialidade e a imagem-poética do sangue não são, na obra, um elemento neutro. Ativa-se, portanto, um fluxo de vidas e memórias, para além da dimensão individual, carregando os domínios das heranças subalternizadas e de uma ancestralidade pulsante.

³⁵² Vale ressaltar que o sangue é um dos princípios fundantes das ritualísticas das religiosidades africanas, expressas no conceito *Ejé* para a matriz yorubá, ou *NMenga*, para a matriz bantu. Tais palavras representam sangue de forma ampliada, contemplando o sangue animal, vegetal e mineral, como veículos condutores do princípio vital do axé, que ao ser constantemente avivado, alimentado e partilhado, expande-se e movimenta-se de forma transformadora.

Interessante destacar que o título grafado na capa, *Origens*, aponta para o sentido do vernáculo e das tradições, ao passo em que a página de rosto, como um subtítulo oculto do livro, parece vincular a expressão *Sangue, Raças & Costumes* à origem de uma condição contraditória e complexa, parodiando os textos explicadores das constituições dos povos. Vale lembrar que Fontes trabalhava como artefinalista das publicações da Fundação MOBREAL e que as disciplinas de Sociologia, História e Filosofia havia sido substituídas por Educação Moral e Cívica, Estudos Sociais e Organização Social e Política Brasileira³⁵³, desde 1969, durante o governo de Costa e Silva. Desde o final dos anos 1950, outro marco discursivo da cultura visual havia sido o álbum “Raças e Costumes do Mundo Inteiro”, que ganhou outra versão no mesmo ano do livro de Fontes, 1976, com o nome “Homens, Raças e Costumes”. Ambos os sistemas discursivos e de caráter pedagógico - tanto os componentes curriculares, quanto os álbuns - estruturavam-se a partir de uma visão eurocêntrica, hierarquizante e explicadora do mundo, que escamoteava as experiências plurais e outras tradições sócio-culturais e simbólicas, segundo um esquema ideológico, no qual predominavam critérios de racialização e dominação.

Páginas do livro de artista *Origens*, 1976. (fonte: acervo pessoal de Rafael Fontes Ventura)

³⁵³ Em paralelo às atividades de arte, Alfredo Fontes trabalhou, conforme relato de Daviran Magalhães, Everaldo Pinto Junior e Maria Luiza Ventura, na Fundação Mobral como arte finalista e programador visual. Em algumas das publicações e cartilhas da Fundação Mobral, é possível ver o nome de Alfredo Fontes na listagem de créditos como artista gráfico. Alguns relatos inclusive citam que Fontes lecionou artes nesta instituição. Vale lembrar que a Fundação Mobral foi a política de Estado que, em matéria de educação, substituiu o Plano Nacional de Alfabetização de Paulo Freire, no contexto da ditadura na função de educação de jovens e adultos.

Em 1978, ano do incêndio do MAM-RJ, Fontes era um dos artistas cogitados para expor no programa *Área Experimental* como atestam cartas³⁵⁴ da diretora executiva do Museu, Heloisa Lustosa. Tais cartas, conforme relata a pesquisadora Fernanda Lopes, reinteram o interesse da instituição em realizar estas exposições “em um espaço provisório, antes ocupado pelo restaurante do MAM”, ainda que o incêndio ocorrido no Museu, meses antes, tenha desestabilizado o andamento dos futuros projetos. No entanto, esta intenção não foi levada a cabo. Vale lembrar que no *projeto Área Experimental*, Cildo Meireles havia exibido *Eureka/Blindhotland* em 1975 e Luiz Alphonsus, a exposição *Coração 7/7/77* em 1977.

Ao analisarmos a produção de Fontes ao longo dos anos 1970, percebemos a delineação de certa vocação pública e política de seus trabalhos e uma ênfase na dimensão existencial e vivencial que, nos anos seguintes, irão ganhar de forma mais contundente a rua, os espaços públicos, fincando suas atividades nos espaços instaurados nos subúrbios, comprometendo-se a estender à comunidade do bairro, acionando assim uma rede de pertença.

Anos 1980 / 1990 – A rede de pertença

Em 1983, Fontes participou do projeto promovido pelo MAC USP, *Arte na Rua*³⁵⁵, em que trabalhos foram apresentados no suporte *outdoor* em duas regiões da cidade de São Paulo, as avenidas Henrique Schaumann, Sumaré e Heitor Penteado e os arredores do Shopping Morumbi. O trabalho de Fontes consistiria em uma pixação da frase “Apenas Vivo”, tensionando a lógica e poética das mensagens publicitárias e estabelecendo sua condição vital como posição radical. Para Aracy Amaral, o trabalho de Fontes apresentava um tom “existencial-poético”³⁵⁶. No entanto, por problemas de ordem técnica na colagem

³⁵⁴ A pesquisadora Fernanda Lopes, em seu livro *Área Experimental*, ressalta o trecho da carta de Heloisa Lustosa para o artista Carlos Zilio: “Em virtude do grande número de exposições que o Museu estará apresentando ao longo deste ano, inclusive as pertencentes ao projeto ‘Área Experimental’, algumas serão agrupadas em determinados períodos. Nos meses de agosto e setembro, por exemplo, estaremos apresentando, quase que simultaneamente (no foyer, no segundo e no terceiro andares), as exposições de Cildo Meireles, Barrio, José Resende, Antonio Manuel, Anna Bella Geiger, Maria do Carmo Secco, Alfredo Fontes e, como esperamos, a sua”. (LOPES, 2013, p. 93/94).

³⁵⁵ *Arte na Rua*, projeto de instalação de *outdoors* idealizado pelas artistas Ana Maria Tavares e Mônica Nador e organizado por Aracy Amaral, então diretora do MAC USP, contou com a participação de 75 artistas, representando nove estados e teve duração ao longo de 15 dias. Vale lembrar que a exposição *Artdoor*, a primeira exposição internacional de arte em *outdoors*, organizada por Paulo Bruscky (1949), havia acontecido em Recife em 1981.

³⁵⁶ AMARAL, Aracy. “Arte na rua.” *Arte em revista* (São Paulo, Brasil), no. 8 (Out, 1984): 56- 58.

das folhas, a inscrição ficou ilegível. Desaparecida a frase, restou portanto a exibição da cor da tinta spray (NADOR, 1983 in Catálogo *Arte na Rua 2*, 1984).

No ano seguinte, em 1984, Fontes participou da exposição *Intervenções no espaço urbano*³⁵⁷, realizada na *Galeria Espaço Alternativo* da Funarte e em julho de 1986, fez parte da exposição *Depoimento de uma Geração: 1969-1970* na *Galeria de Arte do Banerj*, cujo catálogo é um dos poucos materiais que dá voz a Alfredo Fontes por meio de seu depoimento intitulado “Em Brasília, liberdade”. Neste mesmo ano, participou do *IX Salão Nacional de Artes Plásticas Centro-Oeste*, em Brasília, com a instalação *Isto aqui é um saco de gatos*, um enorme saco fechado de onde era possível ouvir sons gravados de miados³⁵⁸, numa referência ao contexto político da capital do país nos anos 80, distante vinte anos da época em que viveu na cidade. O projeto *Flutuante - Zona Instável* (2000), que marca a inauguração do espaço Cavalariças no Parque Lage, com exposição de Luiz Alphonso, Cildo Meireles e Alfredo Fontes exibiu algumas de suas obras. Em seu catálogo, além da obra *Supermercado, Palácio dos Desejos* (1973) e *Isto aqui é um saco de gatos* (1986), consta também a obra *Por que trabalhar?*, em que placas e filipetas inscritas com esta frase foram distribuídas aos passantes e coladas em postes, pontos de ônibus e orelhões ao longo da Cinelândia, local em que historicamente se dão as manifestações políticas e sociais na cidade do Rio de Janeiro³⁵⁹. São citadas ainda as obras *Na esperança de que um dia ele volte a mim com mais vidas* ou *ANHÊGA II* (1971) e *Pertencemos a tribos diferentes, mas não somos inimigos*, ambas integrantes do livro de artista *Origens*³⁶⁰ (1976), anteriormente analisado. Este livro também integrou as exposições *Caminhos do Contemporâneo: 1952/2002*³⁶¹ (2002, RJ) e *Arte como questão - anos 70*³⁶² (2007, SP) e entre 2007 e 2008, as arapucas de madeira apresentadas na manifestação *Do corpo à terra* (1970) fizeram parte da exposição *Neovanguardas* realizada no Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte³⁶³.

³⁵⁷ A exposição, de caráter documental, teve curadoria de Chico Chaves e apresentação de Wilson Coutinho, e estendeu-se às fachadas e calçadas da sede da Funarte com indicações de algumas experiências de intervenções urbanas na história da arte brasileira, passando pelas experiências de Flávio de Carvalho em São Paulo, *Apocalipópótese* e *Domingos da Criação* no Rio de Janeiro, *Do Corpo à Terra* em Belo Horizonte e *Artdoor* em Recife.

³⁵⁸ *Zona Instável*, 2000, Catálogo.

³⁵⁹ O trabalho se dava como uma pesquisa sociológica, por meio da qual o artista buscava fazer um levantamento sobre as diversas respostas advindas da pergunta “por que trabalhar?”.

³⁶⁰ Obra também exibida na exposição *Arte como questão – anos 70* e *Caminhos do Contemporâneo 1952 - 2002*.

³⁶¹ Exposição com curadoria de Lauro Cavalcanti, realizada no Paço Imperial do Rio de Janeiro.

³⁶² Exposição realizada no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, sob curadoria de Glória Ferreira.

³⁶³ Exposição de caráter documental e retrospectivo com curadoria de Marconi Drummond.

Percebe-se um hiato da circulação de sua produção na segunda metade dos anos 1980 até os anos 2000, quando o tema das artes dos anos 1970 volta a figurar algumas exposições. Considerando que a morte de Alfredo Fontes se deu em 1991, é importante notar que sua ausência dos circuitos institucionais de arte, durante os anos finais de 1980, corresponde justamente ao período em que o artista operou uma trajetória dissonante frente ao movimento pendular dos moradores de subúrbio – o deslocamento frequente de sua localidade até outros espaços reconhecidos como “centrais” – para fincar ali seu campo de atuação e tecer outras redes de pertencimento. Portanto, certa ausência nos circuitos institucionais traduz-se em presença nos (e na instauração dos) circuitos suburbanos.

Outros pertencimentos. *MAM - Movimento de Arte do Méier*

Desde seu retorno ao Rio de Janeiro, Fontes morou na Zona Norte da cidade, primeiramente em Madureira, e depois, no bairro de Riachuelo³⁶⁴. Com a mudança para Riachuelo e a criação de sua própria galeria, no final dos anos 1980, Fontes finca sua atuação no seu próprio bairro e adjacências, ou seja, periféricamente aos centros artísticos da cidade. A partir de então, inaugurando uma nova dinâmica de atuação, Fontes escapa ao dualismo entre centro e periferia, extraíndo do território do subúrbio outros pertencimentos.

Um dos relatos desse processo é o livro *Vida de Artista* (2009), compêndio autobiográfico do artista carioca Daviran Magalhães (1953). O próprio artista escreveu, produziu, publicou e se responsabiliza pela venda, cuja divulgação e distribuição se dão pela internet. Na tática de produzir sua própria narrativa e memória, o livro de Daviran garante visibilidade para parte da atuação artística de certos grupos dos subúrbios cariocas nos anos 1980. E foi por meio dos trechos desse livro disponibilizados pela internet que inicialmente tive contato com a atuação de Alfredo Fontes nessa década³⁶⁵. Daviran, então morador do bairro de Engenho de Dentro, era integrante do *Grupo ZN*, coletivo de arte formado “por artistas de vários estilos e idades, dos 14 aos 75 anos”, residentes na Zona Norte do Rio de Janeiro. O Grupo, formado por mais de 50 integrantes, em contraste com a ausência de espaços de cultura e arte nos subúrbios cariocas, e consciente da impossibilidade de acesso

³⁶⁴ “No Rio, fui morar em Madureira, onde mantinha um ateliê. Por isso fiquei por lá, um pouco isolado do grupo. Sentia-me à vontade em Madureira”, FONTES in *Depoimento de uma geração – 1969/1970* (1986).

³⁶⁵ Após contato com o autor, através de rede de mídias sociais, seu filho me enviou por correio uma edição do livro. E em fevereiro de 2018, fui a seu atelier em Maricá/ RJ para uma entrevista. Algumas das imagens utilizadas neste trabalho fazem parte do arquivo pessoal de Daviran.

às oportunidades da Zona Sul, promovia exposições e feiras em espaços cotidianos e de uso público, como praças, calçadas, escolas e lojas dos bairros da Zona Norte e Baixada Fluminense. Pelas manhãs de sábado, reuniam-se no *Restaurante Pinheirão* no Baixo Méier para discutir as ações e as atividades na intenção de movimentar a vida cultural dos bairros suburbanos. A última exposição do Grupo se deu no Arquivo Público da Cidade (MAGALHÃES, p.176, 2009).

Passagens do livro narram o encontro do *Grupo ZN* com Alfredo Fontes em meados dos anos 1980. Fontes é reconhecido como “o artista contemporâneo do subúrbio”, “experiente”, “amigo de artistas e críticos”, “tendo participado de exposições em Brasília, Rio de Janeiro e da Bienal de São Paulo”, de modo que acabava exercendo certa influência junto aos artistas do coletivo em direção a linguagens mais livres de arte, fora dos cânones tradicionais. Ainda que os jovens artistas vissem com fascínio e admiração a experiência de Fontes, este, conforme relatos, recusava “seguidores” ou qualquer tipo de relação assimétrica. Juntos, jovens artistas do *Grupo ZN* e Alfredo Fontes criaram o *MAM – Movimento de Arte do Méier*³⁶⁶ nos idos de 1987. Pela narrativa de Daviran Magalhães, o *MAM* era encabeçado por ele, Amorim Jr, Ubiratan Lima e Alfredo Fontes³⁶⁷ e especialmente criava intervenções artísticas pela cidade. Daviran, que nesse momento trabalhava na redação de um jornal, esforçava-se em comunicar à imprensa, produzindo narrativas e garantindo que cada ação do grupo fosse devidamente noticiada, criando certa memória, registros e documentação da atuação do grupo, como as matérias publicadas no suplemento de domingo do *Jornal do Brasil* e no suplemento *Jornais de Bairro – Méier ou Baixada*, de *O Globo*.

³⁶⁶ Importante notar que se as narrativas estão sempre em disputa, vale ressaltar a estratégia, irônica e desviante, do uso da sigla da relevante instituição de arte do Centro/Zona Sul.

³⁶⁷ Esta mesma formação é citada pela matéria do jornal *O Globo*: “Movimento pretende levar arte pelas ruas do bairro”. *O Globo*. *Jornal de bairro. Méier*, 27 de maio de 1987. Daviran Magalhães desenvolveu uma extensa série de cunho psicogeográfico, coletando e imprimindo imagens de bueiros de diversas cidades. Amorim Junior, funcionário do BNDS, tinha como campo de estudo, as pesquisas em relação a materiais e técnicas artísticas. Ubiratan Lima, estudante da UFRJ e professor do SENAC, tinha como principal temática para suas pinturas a cultura negra (MAGALHÃES, 2013).

Página do suplemento de domingo do Jornal do Brasil sobre o Grupo ZN e MAM; o artista Alfredo Fontes e uma de suas esculturas de lata, na matéria intitulada *O que pinta no subúrbio. Uma galeria de arte vanguardista reacende do outro lado do túnel o debate sobre a criação que o mercado teima em marginalizar*. Fonte: Jornal do Brasil, 23 de out de 1988.

Implicados com o modo de vida suburbano, o MAM acabava promovendo um agenciamento comunitário, trazendo a produção e circulação artística para a escala da vizinhança. Entre suas propostas, estavam a criação de uma galeria de arte nas estações desativadas de Todos os Santos e Silva Freire, nos bairros em torno do Méier³⁶⁸ e a pintura das grades de estações ferroviárias, produzindo um efeito cinético para quem observasse de dentro do trem em movimento³⁶⁹. Matérias de jornal citam, entre outros “agitos”, a exposição no *Imperator*, o tradicional cinema do Méier³⁷⁰. Uma das atuações do MAM, segundo relato de Daviran, foi a obra *Desarme-se* de Alfredo Fontes. A obra ativava um agenciamento político, social, educativo e cultural, a partir de trocas com as crianças do bairro: as crianças trocavam armas de brinquedo por desenhos feitos pelo artista (MAGALHÃES, 2013, p.178). A ideia de circulação que estava implícita – numa poética coletiva, porém, do acaso e do anonimato – na obra *Na esperança de que um dia ele volte a mim com mais vidas*, discutida anteriormente, reverbera neste momento encontrando e incluindo os atores do bairro. A intenção de Fontes era que as armas de brinquedo ficassem

³⁶⁸ O Globo, 24 de maio de 1989.

³⁶⁹ O Globo, 27 de maio de 1987.

³⁷⁰ *O que pinta no subúrbio. Uma galeria de arte vanguardista reacende do outro lado do túnel o debate sobre a criação que o mercado teima em marginalizar*. Jornal do Brasil, 23 de out de 1988. O cinema que foi inaugurado em 1954, como o maior cinema da América Latina, entrou em decadência no fim dos anos 1980 com a expansão dos cinemas de shopping. O estabelecimento fechou, reabrindo anos mais tarde como casa de espetáculos.

estocadas, na estação desativada de Todos os Santos, como um trabalho de alerta à violência urbana imposta às crianças³⁷¹. Daviran também relata as pinturas murais feitas pelo grupo no Largo das Neves, em Santa Teresa, bairro em que também atuaram com oficinas em celebrações locais³⁷².

Ligação Suburbana

As exposições do MAM, no final dos anos 1980, se davam em uma galeria que era a própria residência e atelier de Fontes no bairro do Riachuelo. Ficava na Rua Marechal Bittencourt³⁷³ n.09, na parte sem saída, limite com a linha de trem, onde havia uma passagem de pedestres para a Estação Riachuelo. A galeria era um grande galpão, sempre de portas abertas, com espaço de exposição e produção para Fontes e outros artistas, à frente, e sua casa, ao fundo³⁷⁴. Essa se tornou a preocupação de Fontes: borrar os limites entre um espaço especializado de arte e os espaços compartilhados e comuns ao bairro. Era uma concepção em que a galeria se estendia das portas para fora, assim como das portas para dentro da casa. Sobre esse princípio, relatando sobre sua obra *Casa sem casa*³⁷⁵ (2003), realizada na Bienal de Istambul, Cildo Meireles diz:

Esse trabalho tem relação com Alfredo Fontes, um grande amigo meu, irmão mesmo. Num determinado momento da vida, ele quis que não houvesse fronteira entre a rua, a galeria e a casa. (A porta da casa dele era mantida sempre aberta). Ele queria que essa casa, no bairro do

³⁷¹ VIGO, Marcela. Fortes pinceladas da arte suburbana. O Globo, Jornais dos bairros, Méier, 24 de maio de 1989.

³⁷² Sobre a atuação desses artistas no bairro de Santa Teresa, a edição de 11 de maio de 1987 do Jornal dos Sports, narra a festa de Dia das Mães no Largo das Neves, como um agenciamento cultural comunitário, promovido pela Associação e Amigos de Santa Teresa, Casa de Cultura São Saruê e revista Bonde. No evento, Alfredo Fontes participou da programação de pinturas juntamente com o Grupo MAM, e outros artistas.

³⁷³ Curioso notar que o nome da rua homenageia o Ministro de Guerra, Marechal Carlos Machado Bittencourt (1840-1897), responsável por operar o ataque bélico contra os moradores do Arraial de Canudos, na conhecida Guerra de Canudos.

³⁷⁴ Relato de Teresinha Vilela, em entrevista à autora no dia 17/02/2020, Cabedelo/PB e Rafael Fontes, entrevista no dia 07/10/2020.

³⁷⁵ A obra *Homeless home* ou *Casa sem casa* habita a própria encruzilhada, a partir da desconstrução da ideia de casa. Seu projeto descreve a ocupação de quatro imóveis situados nas esquinas formadas pelo cruzamento de duas ruas. A “unidade casa” seria restituída conectando os quatro cômodos (sala, banheiro, cozinha e quarto), cada um pertencente a um imóvel (WISNIK, MATTOS, 2018). O projeto, tal qual foi concebido, nunca foi realizado. Na Bienal de Istambul em 2003, o projeto foi adaptado, e nesta edição, construiu-se novos cômodos numa área vazia de cruzamento. Os cômodos permaneceram de livre acesso para quem quisesse utilizá-los durante a exposição. Para Cildo, seu interesse através da obra “fundamentalmente era a interpenetração, escancaradamente explícita e quase teatral, entre rua e casa, e o exacerbado e dramático entranhado das dimensões pública e privada” (MEIRELES, 2009).

Riachuelo, na Zona Norte do Rio de Janeiro, fosse ao mesmo tempo, casa, atelier e galeria³⁷⁶.

A matéria de jornal *Riachuelo ganha galeria de arte e área de lazer*³⁷⁷, em agosto de 1988, relata o início da empreitada deste espaço de arte, na ocasião em que o trecho da rua sem saída estava sendo pavimentado, limitando o acesso unicamente para pedestres. Nascia assim a ideia de Fontes para o “Beco dos Artistas”, como ele denominava esse canto do bairro, onde, em meio a bancos, mesinhas de xadrez, gamão e outros jogos e a sociabilidade dos pequenos comércios, botequins, salão de bilhar e jogo do bicho, espalhariam-se obras de arte³⁷⁸. Interessante ressaltar que, segundo a matéria de jornal, a ideia de criar sua própria galeria se deu depois de Fontes passar o ano de 1987 procurando, sem sucesso, lugares para expor suas obras. A casa-atelier do artista transformaria-se assim em galeria, estendendo-se para a rua em um espaço livre e aberto para manifestações artísticas em suas variadas formas³⁷⁹. Comenta Fontes:

Eu sou um artista do subúrbio. Nasci em Madureira e estudei por muito tempo no Visconde de Cairu. Só me afastei daqui quando fui para Brasília com 14 anos. Fiquei meses tentando alugar o prédio que era uma igreja abandonada e vejo agora que valeu a pena. O lugar é perfeito, mostra bem a vida do subúrbio, o trem passando, o jogo do bicho, as lojas pequenas...³⁸⁰

Por esta fala de Fontes é possível identificar sua postura de firmar e afirmar sua atuação nos espaços do subúrbio. A pesquisadora de arte Teresinha Vilela testemunhou o início da galeria. Vilela estagiava no Sesc Tijuca, durante o final de seu curso de graduação

³⁷⁶ *Nowhere is my home/ No where is my home/ Now here is my home*: uma entrevista de Cildo Meireles a Carmen Maia in Musas. Revista Brasileira de Museus e Museologia, n04, Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Museus, 2009, p.79-85.

³⁷⁷ Jornal O Globo, Jornais do Bairro, Méier, 31 de agosto de 1988.

³⁷⁸ Algumas benfeitorias foram realizadas na rua sem saídas, pelo investimento do dono do ponto do jogo do bicho da região. Depoimento de Everaldo da Silva Junior, em entrevista à autora no dia 27 de abril de 2020, por email.

³⁷⁹ A matéria de jornal narra sobre as obras de Fontes expostas ao longo da rua, na ocasião da abertura da Galeria (exposição *Esculturas*, 1988), como o trabalho *Torre de Pizza*, formado pelo empilhamento de engradados de plástico que eram então empregados para armazenar sacos de leite nos supermercados. Em uma experimentação similar à obra *Latas*, em que o artista se valia de elementos seriados advindo da indústria do consumo.

³⁸⁰ *Riachuelo ganha galeria de arte e área de lazer*. Jornal O Globo, Jornais do Bairro, Méier, 31 de agosto de 1988.

em Artes na UERJ. Ao longo do seu trajeto diário de ônibus, entre os bairros do Maracanã, onde estudava, e Cachambi, onde morava, Vilela passava pela avenida 24 de Maio e, durante esse percurso, tomou conhecimento sobre a galeria de Fontes. Com a preocupação de estimular o acesso da população local aos espaços de arte, a então estudante propôs um projeto de divulgação da galeria, aos moldes do que acontecia no Sesc, como trabalho de conclusão de curso. Rememora Vilela que Fontes, à luz de sua natureza agregadora, estava com frequência pelas ruas, conversando com as pessoas da vizinhança e sempre foi muito receptivo com a atividade da estudante. Vilela, até o momento de nossa entrevista, desconhecia que Fontes fazia parte do rol dos artistas conceituais dos anos 1970, integrantes de importantes exposições nesse contexto e segundo ela, em nenhum momento, ele comentou sobre sua experiência em outros espaços, eventos ou instituições de arte. Vilela ainda comenta sobre certo estranhamento por parte de seus professores, pelo interesse da estudante em desenvolver, como exercício de conclusão de curso, um projeto acerca de uma “galeria de bairro”³⁸¹.

A coluna do crítico de arte Walmir Ayala de novembro de 1988, cujo subtítulo é *Ligação Suburbana*, notícia sobre o movimento instaurado por um grupo de pintores, liderado por Alfredo Fontes no subúrbio carioca com o intuito de “resgatar a discriminação que a Zona Norte vem sofrendo por parte do mercado de arte e da própria crítica”³⁸² (sic). O crítico denuncia o fato de que a condição para alguém ser considerado artista, no contexto carioca, seria a oportunidade de ocupar os espaços de galerias da Zona Sul, restritos às faixas entre Leblon e Copacabana³⁸³. E que, por sua vez, a Zona Norte demonstrava que a arte era questionada e produzida “nos recantos mais afastados do centro oficial da meca artística”³⁸⁴. Denotando, portanto, certa consciência política da reversão do lugar da arte ao situa-la nos bairros periféricos.

A matéria de Ayala anuncia que no dia 10 de novembro de 1988 ocorreria o primeiro evento da *Ligação Suburbana*, com uma “nova visão para confronto com o já testado e conhecido elenco dos suportes do que se convencionou considerar a arte vigente do Rio de Janeiro”³⁸⁵. Esse evento, a exposição *Ligação Suburbana*, provavelmente foi a inauguração “oficial” da galeria no bairro de Riachuelo, também relatada no livro de Daviran. A partir de

³⁸¹ Depoimento de Teresinha Vilela em entrevista à autora, dia 17 de fevereiro de 2020, Cabedelo/PB.

³⁸² Walmir Ayala, *Jornal do Commercio*, 07 de novembro de 1988.

³⁸³ Processo que nos remete à necessidade de possuir passaporte para adentrar o Plano Piloto, enredada nas narrativas do filme *Branco sai, preto fica* (2004) de Adirley Queirós, visto no Capítulo 2.

³⁸⁴ Walmir Ayala, *Jornal do Commercio*, 07 de novembro de 1988.

³⁸⁵ *Idem*.

então, o nome da galeria confunde-se com o nome dessa exposição em muitas circunstâncias. Encontramos anúncios de jornais que fazem referências à galeria como *Galeria Ligação Suburbana*, *Galeria Alfredo Fontes*, *Atelier do Artista*, *Galeria do Artista* ou *Galeria de Arte Alfredo Fontes*. Interessante observar que a expressão “ligação suburbana” é comumente evocada para tratar dos fluxos das linhas de trem ou de avenidas como a avenida Brasil ou avenida das Bandeiras, que liga o centro da cidade do Rio de Janeiro com os bairros ditos suburbanos.

Daviran Magalhães demonstra como essa exposição na casa-galeria de Fontes despertou certas expectativas nos artistas locais, vista como a grande oportunidade de mostrar aos críticos de arte a produção do subúrbio. Na ocasião, Fontes organizou palestras e para tanto, trouxe sua rede de artistas e críticos “do outro lado do túnel” para a Zona Norte. Participaram das palestras Ligia Canongia, Frederico Moraes, Wilson Coutinho, Antônio Manuel, Luiz Alphonsus, Cildo Meireles, entre outros³⁸⁶. Tanto a iniciativa quanto os trabalhos expostos, tiveram boa recepção, segundo Daviran. Para Teresinha Vilela, que pelo seu trabalho no Sesc, tinha o hábito de frequentar *vernissages*, a inauguração da exposição *Ligação Suburbana* teve a mesma agitação das galerias da Zona Sul: casa cheia e muito movimento. Relata ela que não havia qualquer diferenciação entre um público de arte, inclusive, com a participação de figuras notórias e as pessoas da esfera local.

O Grupo MAM - Alemão, Daviran, Ubiratan, Ricardo, Amorim Jr e Alfredo Fontes - reunido em frente ao vagão de trem da Estação Riachuelo. Cartão postal de divulgação da exposição *Ligação Suburbana*. (Fonte: arquivo pessoal Daviran Magalhães).

³⁸⁶ Conforme depoimento de Cildo Meireles, em entrevista à autora e relato de Daviran Magalhães (MAGALHÃES, 2009).

O Grupo MAM - Amorim Jr, Daviran, Ricardo, Alfredo Fontes, Alemão e Ubiratan - reunido em frente à Estação Riachuelo. Cartão postal de divulgação da exposição *Ligação Suburbana*. (Fonte: arquivo pessoal Rafael Fontes).

Em dezembro do mesmo ano, a Galeria apresentou a exposição *William Ferreira e suas Escolas de Samba*. Ferreira, que na ocasião tinha apenas 18 anos, era artista, compositor e letrista do bairro Engenho de Dentro e produzia desfiles imaginários de escolas de samba em miniaturas, produzindo os temas, indumentárias, fantasias e carros alegóricos com materiais como penas de galinha, gase, isopor, papel prateado de bombom ou cigarro³⁸⁷. A exposição contou com a presença do crítico Walmir Ayala, que publicou nota no *Jornal do Commercio*. Na ocasião, diz Ayala:

quando inaugurou (a Galeria de Fontes) eu prognostiquei que ele iria revelar talentos espantosos, e o de William Ferreira é um deles, pela novidade, pela energia criadora, pela simplicidade que se transforma em requinte. As melhores galerias na Zona Sul, neste momento, não têm para nos oferecer um prato melhor. São os da Zona Norte que vêm³⁸⁸.

Interessante notar que essa abertura aos jovens artistas, para Fontes, fazia parte de uma postura radical de abrigar produções que dificilmente encontrariam espaços de exibição, conforme relato da matéria “Um ateliê movimenta o Riachuelo” de setembro de 1988³⁸⁹. Essa prática se dava sem qualquer burocracia: matérias de jornais anunciam que os

³⁸⁷ AYALA, Walmir. *Jornal do Commercio*, 11 e 12 de dezembro de 1988.

³⁸⁸ *Idem*

³⁸⁹ Um ateliê movimenta o Riachuelo. *Jornal O Globo, Jornais de Bairro, Méier*, 28 de setembro de 1988.

interessados poderiam entregar seus trabalhos a Fontes e marcar a data da exposição³⁹⁰. E comunicam ainda a mensagem de Fontes: “o suburbano tem que parar de ser bobo e ter vergonha de mostrar sua arte. Ele tem que perceber que a cultura do subúrbio é rica e deve ser valorizada³⁹¹”. Importante ressaltar que, relatada em algumas matérias de jornais, principalmente nos jornais de bairro, a experiência artística de Fontes na Zona Norte no final dos anos 1980 está ausente das historiografias de arte. Para além de sua produção nesse momento, podemos considerar a própria casa-galeria como sua experiência de arte integral, implicando-se em poéticas de agenciamento, de coletividade e de radicalidade, alavancadas à expressão “arte é tudo, tudo é arte”. Mas sobretudo pelo seu posicionamento crítico de produzir uma outra concepção de circuito, ou um curto-circuito, de artes, engajando-se em um projeto de visibilidade da experiência artística suburbana e que pudesse renovar especialmente os olhares “de dentro”. Em suas palavras: “esse povão que mora no Riachuelo não tem contato com nada que tenha a ver com arte e eu sempre quis acabar com esse preconceito de que tudo que é bom vem da Zona Sul³⁹²”.

Por variados relatos, Fontes foi considerado “louco” e “desviante” por todos os lados, o que, de certa forma, indica que, em múltiplas perspectivas, o artista ocupava uma posição dissonante. Ou seja, recebeu críticas daqueles que não consideravam o Beco do Artista “a vizinhança com que um *marchand* da Zona Sul sonharia”, de outros artistas que identificavam sua proposta como um sonho quimérico e de parte dos moradores das redondezas, resistentes a suas experimentações. Em resposta, Fontes defendia sua posição, ponderando: “vai levar um tempo até que as pessoas entendam³⁹³”.

Vicente meu chapa, te resta uma rua em Del Castilho

Em 1990, o *Grupo ZN* e *MAM* já estavam desfeitos, mas se ativaram pela última vez no bairro Del Castilho. O artista Amorim Junior era então morador do bairro, e em visita a seu atelier, os demais artistas perceberam que muitas das ruas de Del Castilho, ruas

³⁹⁰ Uma galeria à disposição dos pintores. Jornal O Globo, Jornais de Bairro, Baixada, 02 de dezembro de 1990.

³⁹¹ *Idem*. No mesmo ano de 1990, Menon de Souza, artista que participou da exposição coletiva na Galeria de Fontes, relata sobre a carência de espaços de arte tanto para os artistas mostrarem seus trabalhos quanto para os moradores frequentarem e pontua: Por isso, acho louvável o trabalho que Alfredo Fontes está desenvolvendo lá na sua galeria, dando prioridade aos artistas menos conhecido da Zona Norte. Manon de Souza expõe na Galeria Alfredo Fontes, Jornal O Globo, Jornais do Bairro, Méier, 02 de dezembro de 1990

³⁹² *O que pinta no subúrbio. Uma galeria de arte vanguardista reacende do outro lado do túnel o debate sobre a criação que o mercado teima em marginalizar*. Jornal do Brasil, 23 de out de 1988.

³⁹³ *Idem*.

residenciais, típicas do subúrbio carioca, recebiam nomes dos grandes mestres da pintura. Havia a rua Van Gogh, Gauguin, Toulouse Lautrec, Cézanne, Modigliani, Degas, Sisley, etc. 1990 era o ano de centenário da morte de Van Gogh e os grupos resolveram elaborar uma ação coletiva para demarcar a data. A ação integrava o bairro de Del Castilho ao sistema mundial de homenagens ao pintor holandês e, ao mesmo tempo, transformava a rua Van Gogh num espaço expositivo a céu aberto, onde artistas locais, a partir de linguagens e materiais também locais e urbanos, referenciavam a trajetória do pintor.

O Grupo MAM. (Fonte: Jornais de Bairro, O Globo).

Alfredo Fontes produziu um cartaz, com os dizeres “cem anos sem Vincent Van Gogh” (com a grafia alterada do nome do artista) e criou, junto de Wilson Ferreira, um samba enredo sobre o pintor, chamado Overdroga. Ferreira criou o desfile de uma Escola de Samba em miniatura, formada por pequenos bonecos fantasiados e carros alegóricos, que narravam a vida do artista, permitindo que, tal como ocorre nos carnavais de sambódromo, a escola de samba, mesmo que imaginária, pudesse exercer um papel pedagógico e construtor de narrativas³⁹⁴. Amorim Junior aguardou o vento propício para empinar pipas azuis e amarelas com desenho de pássaros pretos, evocando a pintura *Os corvos*. Aparecida Azevedo adornou as calçadas com girassóis de papel crepom, criando um caminho até uma de suas telas, pousada em uma mureta, referenciando as séries florais de Van Gogh. Daviran Magalhães pintou o retrato do artista e o afixou, juntamente com um texto biográfico ao lado da placa com o nome da rua, ampliando o caráter informativo das sinalizações urbanas. O poeta Zé Cordeiro apresentou o poema *Cem anos sem Van Gogh* (abaixo). Tratou-se, assim, de uma insurreição de saberes e fazeres locais que, ao contrastarem-se com as

³⁹⁴ Fontes, segundo relatos de jornais, intencionava levar samba enredo e desfile para a próxima edição da Bienal.

formas hegemônicas de manifestação de arte, davam notícias de que em uma rua de Del Castilho, Van Gogh encontrava acolhida³⁹⁵. Para além de um sentido de comunidade, o grupo reinstaurava o sistema de arte - da criação à exibição - atrelando estratégias pedagógicas e suas próprias formas de divulgação, numa “perspectiva de dentro”, fazendo valer a ativação de seu local de experiência.

Cem anos sem Van Gogh

Zé Cordeiro

Vicent seus quadros agora são vendáveis
Dão até para transformar
Os barracos da “favela do guarda”
Não é incrível?
Você também foi impressionista
Se impressionaria com isto?
Fosse isto cem anos atrás
Não haveria
Lóbulo mutilado
Tiro no peito
Morte nos braços
Vicente meu chapa
Aquela casa amarela
Penúltima morada
Foi bombardeada
Mas te resta uma rua
Na América do Sul
Num canto periférico do Brasil
Onde as pessoas são simples
Como o campo de milho plantado
Por suas missionárias mãos
Ah! Não se preocupe com a loucura
Nós o entendemos
Vem correndo
Há uma noite estrelada
Uma ponte em Del Castilho
Que por baixo passa o trem
E alguém que se lembra de Sien.

³⁹⁵ Participaram, entre outros, Alexandre Rangel Reis, Da Penha, Ubiratan Lima, Everaldo Silva, Cristana Reis, totalizando cerca de vinte artistas (Artistas homenageiam Van Gogh, Jornal do Bairro, Méier, 4 de julho, 1990).

Matérias de jornais sobre o evento. Cartaz de Alfredo Fontes e a intervenção de Daviran Magalhães.

Uma semente no Beco

Outra experiência de agenciamento comunitário permeia o livro infantil *A Semente* (1990) de Jussara Generoso Magalhães e Everaldo da Silva Junior, que conta a história de uma amendoeira - uma das árvores mais vistas nas paisagens fluminenses - plantada e protegida por Alfredo Fontes, em frente a sua galeria, como um retrato da (sobre)vivência (sub)urbana.

Em 1988, com a ideia de ocupar artisticamente a rua sem saídas – o Beco dos Artistas – Alfredo Fontes plantou sete amendoeiras nas proximidades de sua casa-galeria. No entanto, dois anos mais tarde, o contexto da tradicional rua de paralelepípedos já não era mais o mesmo. A presença de um supermercado ao lado da galeria implicou no constante fluxo de caminhões para descarregar mercadorias. Das sete árvores, por conta das transformações da sociabilidade do local, das condições pouco propícias e do vandalismo, restou apenas uma. Plantada em frente a sua casa, foi transplantada para outra calçada para resistir às manobras dos caminhões. A árvore e o cuidado de Fontes acabaram por mobilizar toda a comunidade, conforme relata a matéria publicada em 1990, no *Jornal do Brasil*: faziam a guarda da árvore sobrevivente, de manhã, os anotadores do jogo do bicho, que se organizavam à sua sombra e à tarde, era a vez dos aposentados que ocupavam as duas – restantes – mesinhas de cimento, também elas sobreviventes dos prejuízos produzidos pelos caminhões e testemunhas de tempos mais aprazíveis. Os caminhões de supermercado eram realmente um estorvo ao cotidiano da rua: prejudicavam as árvores, ocupavam espaço, danificavam bancos e mesas das calçadas, atrapalhavam a circulação de pedestres, além de poluírem o local, conforme narrativa do jornal. Frente a impossibilidade de impedi-los, os

moradores ao menos tentaram organizar um horário para o fluxo das cargas e descargas dos caminhões³⁹⁶.

Na matéria, Alfredo Fontes é contextualizado como “artista plástico”, “artista criativo”, “que transforma dezenas de latas em belas esculturas”, “que pagou o parto da filha com a venda de suas obras³⁹⁷” e que “organizava exposições, festas e outros eventos em sua galeria”. O livro *A Semente*, que foi distribuído gratuitamente para “os moradores, entidades culturais e órgãos do governo” e teve seu lançamento realizado numa festa de rua, com forte participação popular³⁹⁸, é uma das expressões da mobilização comunitária do contexto da Zona Norte, mais especificamente, da Rua Bittencourt no Riachuelo. Para Fontes, a luta pela sobrevivência da amendoeira ativou a consciência dos moradores, frente à ocupação e ao uso dos espaços da rua, de modo que a defesa da árvore significou a metáfora de um processo muito mais amplo. Ou, em uma expressão de Guilherme Vaz, “afloramentos de realidades maiores³⁹⁹”. A experiência incentivou a ideia inicial de Fontes de reivindicação do reconhecimento do Beco dos Artistas, resgatando a essência dos tempos de outrora, para possibilitar que pintores, escultores, desenhistas, sambistas, cantores e músicos se reunissem tranquilamente num estado de constante criação. Para tanto, diz Fontes: “minha ideia é elevar o piso do final da rua, junto ao muro da estação do Riachuelo. Esse piso seria o palco. Nos fins de semana, a rua encheria de gente para ver os artistas atuando⁴⁰⁰”.

³⁹⁶ Alfredo Fontes e o grande supermercado representavam visões divergentes sobre usos de espaços públicos. De certa forma, essa tensão instaurada no Beco alimentou um imaginário sobre a sociedade de consumo presente em várias das obras de Fontes, como visto neste trabalho. Por outro lado, a vizinhança com o supermercado alimentou também materialmente sua produção: Cildo Meireles relata que vários dos objetos seriados utilizados por Fontes em suas instalações, eram pegos durante a madrugada, na calçada diante do supermercado, como costumeiramente eram armazenados os produtos para entrega. Cildo Meireles em entrevista à autora.

³⁹⁷ Este episódio é também relatado em matérias de O Globo, demarcando certa radicalidade na relação arte e vida experienciada por Fontes. Alfredo declara: “Foi uma vitória para mim como artista, pois troquei arte por vida” (Alfredo paga com arte parto da mulher. O Globo, Jornais de Bairro, Méier, 12 de abril de 1989) e “Vivo de arte, respiro arte e para um movimento de arte dar certo, todos os artistas deveriam dedicar-se integralmente a suas obras. (...) Eu sou uma pessoa que vivo só para as minhas obras. Ser artista para mim não é uma segunda opção” (VIGO, Marcela. Fortes pinceladas da arte suburbana. O Globo, Jornais dos bairros, Méier, 24 de maio de 1989).

³⁹⁸ O evento foi promovido com as crianças e artistas do bairro no dia da árvore, segundo depoimento de Everaldo da Silva Junior, em entrevista à autora no dia 27 de abril de 2020, por email.

³⁹⁹ CARON, Jean-Pierre Cardoso. A Era do Incomum na arte. Conversas com Guilherme Vaz. In *Revista Claves*, n.9, João Pessoa: UFPB, 2003.

⁴⁰⁰ CHAVES, Sandra. A amendoeira que virou livro. *Jornal do Brasil*, edição do dia 25 de nov de 1990.

Fotografia de Alfredo Fontes na rua Marechal Bittencourt, mostrando o livro *A Semente*. (Fonte: Jornal do Brasil)

Ao celebrar as potencialidades de seu território, fazendo realçar o contexto suburbano, referindo-se, em suas palavras, ao trem passando perto, ao pequeno comércio, ao povão, à pipa, à pelada de rua e ao jogo do bicho, comenta o artista: “o subúrbio é cromado!”⁴⁰¹. Esta frase reflete o projeto que Fontes estava concebendo que, para Cildo Meireles, seria a síntese de sua visão e experiência de subúrbio: Fontes estava recolhendo variados objetos luminosos, refletivos e brilhantes que encontrava em suas andanças, para produzir uma instalação suburbana como um grande aparato cintilante. Para Fontes, “o suburbano é como um cromado, gosta de espelhos, brilhos, bijuterias, porque fantasia tudo”. A instalação, que estava em concepção mas não foi realizada, traduz a conduta de efabulação e encantamento do artista em Riachuelo, em meio à opacidade de seu próprio território, evocando o repertório de brilhos e reflexos ativado pelos fluxos e experiências da vida suburbana. Nada mais contrastante às paredes brancas da arquitetura moderna de Brasília e suas frequentes representações esvaziadas de pessoas, portanto, protegidas por certa pureza artificial⁴⁰². Ao longo da rua Marechal Bittencourt, estavam a padaria tradicional, bares e lojas típicas de entorno de estações de trem ou metrô. No entanto, ao trazer os índices de suburbanidade, Fontes não estava elencando seus aspectos funcionais, mas o que está para além das funções, incluindo a capacidade de construir atrações,

⁴⁰¹ Alfredo cria a linguagem do subúrbio, *O Globo*, Jornais de Bairro, Méier, 24 de outubro de 1990 e *A amendoieira* que virou livro. *Jornal do Brasil*, edição do dia 25 de nov de 1990.

⁴⁰² Contudo, podemos entender que os elementos brilhantes e refletivos trazidos por Fontes e a construída pureza da arquitetura moderna constituem-se como dois universos simbólicos – e divergentes – do artifício.

imantações, situações imprevisíveis e improvisadas e sobretudo, formas de encantamento do cotidiano, ou seja, aquilo que dá lugar a acontecimentos e ações disruptivas e transitórias. Portanto, ao inserir a galeria de arte neste rol de equipamentos e práticas tipicamente “de rua”, Fontes não só produz uma leitura geográfica e social deste trecho do bairro, mas amplia e carrega sua atmosfera psicogeográfica⁴⁰³, como confabularam os situacionistas na Paris dos anos 50 e - como sempre se deu nas terras de cá - especialmente, nos subúrbios. Como diz o historiador Luiz Antonio Simas:

O território é o espaço funcional. O terreiro é o espaço encantado. A Marquês de Sapucaí é um inóspito território cortando o Catumbi sob sol escaldante. A Marquês de Sapucaí é um terreiro quando a primeira escola de samba dobra o cotovelo para entrar na avenida e ritualiza/encanta o espaço. O viaduto de Madureira é um território que liga o bairro e viabiliza o atravessar dos carros por cima dele. O viaduto de Madureira é um terreiro quando o baile começa debaixo dele para o transe dos corpos charmosos. O estádio de futebol é um território de cimento e silêncio e é terreiro quando o girajogo começa. A esquina é território que viabiliza a cidade como ponto de passagem e é terreiro quando o marafo é cuspidor, o padê é arriado, o samba chega e o malandro desce. O carnaval de rua é um grande ritual de transgressão de território em terreiro. A praça é território que vira terreiro quando o menino joga bola, o velho abre o carteado, o cachorro late, o churrasquinho arde, a cerveja gela, o maluco grita, a vovó faz alongamento, a feira é armada, o apaixonado assobia. A arte de disputar a cidade é aquela que torna ainda possível a vida: nas frestas e fendas do poder, encantar o mundo. O contrário da vida, afinal, não é a morte: é o desencanto. O contrário da morte não é a vida: é o encantamento. SIMAS, 2020

Interessante notar que a ação comunitária em torno da casa-galeria de Fontes, as intervenções como a homenagem a Van Gogh em Del Castilho e o livro infanto-juvenil A

⁴⁰³ A psicogeografia, conceito desenvolvido pelos artistas da Internacional Situacionista, pode ser entendida como método investigativo ou estudo experiencial das leis do meio ambiente geográfico e seus efeitos específicos sobre as emoções e comportamentos individuais ou grupais. Essa práxis criada pelos artistas situacionistas abarcam também a deriva e a construção de situações como desenhos poéticos e políticos de experimentar o espaço, de forma desprogramada. Para saber mais ver, JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2003 e VIANNA, M.F.C. *Cidades em contraste. Brasília e Nova Babilônia nos anos 1950/60*. Dissertação de mestrado.

Semente são expressões de reivindicação do direito ao lazer, à cultura e à arte no e do subúrbio carioca, o que não é outra coisa do que o próprio direito à cidade e à cidadania, portanto, um dos direitos fundamentais. Espaços recriados por práticas comunitárias e cotidianas capazes de subverter sua condição de carência inerente aos “espaços opacos”⁴⁰⁴ e fundar um espaço outro, permeado por novas relações, subvertendo relações de poder ao assentar-se em uma rede de solidariedade e de vivências que, *ao fim e ao cabo*, instaura formas de apropriação e ressignificação que, via Foucault, podemos entender como heterotópicas. Ou, como define Luiz Antônio Simas, “uma cultura de síncope”, ao trazer da cadência e do fundamento dos batuques do samba, de base africana, a ideia do disruptivo criativo que se manifesta nas brechas deixadas pela lógica normativa⁴⁰⁵. Faz-se possível assim a sobrevivência dos “donos da rua”, em um novo giro daqueles que de fato vivem o lugar, a despeito de seus aspectos estritamente funcionais e utilitários.

Essa forma de arte como um modo de vida, em que “arte é tudo, tudo é arte”, estendendo-a para a vivência urbana, recria a relação com o ambiente cotidiano e reporta tudo o que é corriqueiro, como a árvore, a praça, a rua, o supermercado, o jogo do bicho, o trem, a caixa de madeira, o engradado de plástico, a lata de metal a uma dimensão de representatividade, a partir da qual é possível construir processos de reconhecimento e familiaridade, onde justamente a história alijou e apartou as pessoas dos territórios físicos e simbólicos de arte. Esse enriquecimento da relação com o território, construtor de identidades e sociabilidades, vem na esteira das concepções de Milton Santos, por onde assenta-se a ideia de que esse território alargado é também o lugar de ampliação da vida⁴⁰⁶. A atuação de Fontes não deixa de ser, portanto, a reivindicação ao direito à memória da cultura suburbana, impregnada de seu próprio fazer/viver artístico, contra toda concepção de “espaço sacralizado”, especializado e hegemônico. É a valorização da cultura de rua e seus saberes que, valendo-se de sua condição à margem, reivindica para si o

⁴⁰⁴ Para Milton Santos, os territórios luminosos referem-se aos territórios carregados de densidades técnicas, tecnológicas e informacionais, e por isso, apresentam-se atraentes às atividades econômicas, financeiras e organizacionais. Em contraste, os territórios opacos são aqueles desprovidos e carentes de tais elementos.

⁴⁰⁵ Simas traz da síncope, o fundamento rítmico do samba, a análise sobre a cultura periférica, não-canônica, que subverte as normatizações: “a síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada” (SIMAS, *Culturas de Síncope*, 2016). Para Luis Claudio Motta Lima e Maria Celeste Ferreira, ao acionar a Cultura de Síncope, Simas dá a ver que a originalidade do subúrbio é justamente ocupar, com criatividade inventiva e de resistência, os vazios deixados pela falta de ação do Estado (LIMA; FERREIRA, *Entre o sagrado e o profano: matriz de Irajá e Cine Vaz Lobo in Diálogos suburbanos*, 2019).

⁴⁰⁶ “O território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas. O território tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho; o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida” (SANTOS, 1999, p.7).

reconhecimento da dimensão artística e criadora, dispensando a validação dos que estão “do outro lado do túnel”, “de fora” ou “à beira-mar⁴⁰⁷”. Um processo através do qual faz possível tomar posse de seu tempo e espaço, da escritura de suas próprias narrativas e, ao ampliar as perspectivas e pontos de vista, participar do campo alargado de construção de memória coletiva e de disputa das versões de imaginário da cidade. Sobretudo, faz cintilar o exercício cotidiano, e em escala local, de formas de utopias (ou heterotopias). Segundo Maria Célia Paoli,

a construção de um outro horizonte historiográfico (...) pressupõe que a tarefa principal a ser contemplada em uma política de preservação e produção de patrimônio coletivo que repouse no reconhecimento do direito ao passado enquanto dimensão básica da cidadania, é resgatar estas ações e mesmo suas utopias não realizadas, fazendo-as emergir ao lado da memória do poder e em contestação ao seu triunfalismo. Aposta, portanto, na existência de memórias coletivas que, mesmo heterogêneas, são fortes referências de grupo mesmo quando tenham um fraco nexos com a história instituída. É exatamente aí que se encontra um dos maiores desafios: fazer com que experiências silenciadas, suprimidas ou privatizadas da população se reencontrem com a dimensão histórica. Por esta via, pode-se constituir uma política de preservação (e uma historiografia) que deverá ter em mente o quanto o poder desorganizou a posse de um sentido das participações coletivas, destruindo a possibilidade de um espaço público diferenciado (PAOLI, 1992).

Após a morte do artista, em 1991, Cildo Meireles o homenageia através da obra/instalação *Fontes* (1992/2008). A instalação, apresentada pela primeira vez na IX Documenta de Kassel (1992), é composta por relógios fixados na parede e “metros de capinteiro” - a régua de peças articuladas de madeira utilizada na carpintaria e construção civil - pendurados como cortinas. Completam o ambiente, milhares de algarismos numéricos pretos espalhados ao chão. No entanto, estes instrumentos de precisão, no trabalho de

⁴⁰⁷ Daqueles que, por sua vez, replicam a lógica de padrões europeus ou norteamericanos. Sobre a constituição histórica e sociológica da cidade do Rio de Janeiro, segue um comentário do historiador Luiz Antônio Simas: “O Rio de Janeiro é uma cidade que foi oficialmente fundada para expulsar o francês, que um dia resolveu que tinha que ser França, para negar que era profundamente africana”. Africana e indígena. Simas simboliza a investida vitoriosa dos portugueses contra os Tupinambá, que aliaram-se aos franceses. A fundação da cidade do Rio confunde-se com a necessidade de garantir a dominação portuguesa no território “carioca”. No entanto, no século XX, a política higienista que remodelou o centro da cidade delineou o imaginário urbano francês como projeto civilizatório. Luiz Antônio Simas: procissão de santo e festa de caboclo. Portal IG, 20/01/2016.

Meireles, ganham caráter de desprogramação por não obedecerem a convenções de unidades universais de espaço e de tempo. Extrai-se assim de cada objeto medidor, sua poética desfuncional e não padronizada, como desvios dos marcos convencionalizados. Nas palavras de Paulo Herkenhoff, “números em colápsos: dos relógios em pânico e metros antimetrológicos⁴⁰⁸”. Talvez, a obra esteja delineando o artista Fontes como um diagrama feito por instrumentos fantásticos, ou calibrados por forças que não encontram cabimento na lógica convencional. Ressalta Herkenhoff que, por conta do título da obra referir-se a um nome próprio (*Fontes*, em homenagem à Alfredo Fontes), este não teria sua grafia traduzida, o que equivaleria a *Fountains* - ainda que o paralelo com a famosa obra de Duchamp (*Fountain*, 1917) se faça presente, tanto pelo desvio do objeto comum quanto pela dimensão semântica na relação criada entre palavra e objeto.

Em relação a ativação do espaço de encantamento e de imantação pela presença da Galeria Alfredo Fontes na Rua Marechal Bittencourt, após a morte do artista, segundo as palavras de Cildo Meireles: “quando ele morreu, isso acabou, houve uma briga com a Polícia Federal em torno da questão dessa rua, e se ela era de pedestres ou não⁴⁰⁹”. O espaço onde antes funcionava sua casa-galeria, segundo a pesquisadora Teresinha Vilela, nos idos dos anos 2010, estava ocupado por um depósito de supermercado e por uma igreja neopentecostal⁴¹⁰ e atualmente, é um depósito de material de construção. Nada mais antinômico à experiência de Fontes. A árvore amendoeira permanece frondosa, onde produz o único espaço sombreado do local, que guarda e enraíza, como testemunho e vestígio, o sonho do Beco do Artista.

⁴⁰⁸ HERKENHOFF, Paulo. Cildo Meireles, ou sobre o esquecimento do Brasil in Cildo Meireles, Geografia do Brasil (catálogo de exposição). Artviva produção cultural: Rio de Janeiro, 2001.

⁴⁰⁹ Nowhere is my home/ No where is my home/ Now here is my home: uma entrevista de Cildo Meireles a Carmen Maia in Musas. Revista Brasileira de Museus e Museologia, n04, Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Museus, 2009, p.79-85.

⁴¹⁰ A pesquisadora Teresinha Vilela retornou ao local da galeria de Fontes, nos anos em que se dedicou a sua pesquisa de mestrado na UFPB, entre 2010 e 2012. Trechos de sua dissertação e artigos fazem referência ao projeto de divulgação da galeria que ela realizou em 1988.

Imagens do livro *A Semente* (1990). (Fonte: Acervo pessoal Rafael Ventura Fontes)

A OESTE.

“Uma Maneira de Ver, Uma Forma de Formar⁴¹¹”

De certa forma, podemos entender o deslocamento empreendido pelos quatro artistas, ao deixar Brasília naquele contexto impactado pelo regime ditatorial, como experiências de exílio. Apartados das experiências efervescentes da Cidade Nova, constituiu-se uma espécie de exílio em seu próprio país, vivenciado de forma diferenciada por cada um deles e produzindo, por sua vez, outros deslocamentos específicos. Tais deslocamentos - espaciais, vivenciais e simbólicos - repercutiram também em deslocamentos conceituais e de perspectivas. A busca por um Brasil – ou Brasis – não-hegemônico foi sendo delineada por suas práticas artísticas, muitas vezes realizadas por meio de expedições, trânsitos, percursos e viagens, desdobrando nas derivas de Alphonsus pelas regiões boêmias cariocas, na instauração de um circuito suburbano de artes por Fontes, nas geografias inventivas de Cildo Meireles e nas vivências de Vaz junto dos sertanejos e indígenas, por exemplo.

Vale considerar que os deslocamentos e as migrações são a marca constitutiva da formação de Brasília e que, portanto, a situação inaugural vivenciada e compartilhada pelos quatro jovens artistas na Cidade Nova é fruto de variadas partilhas e coexistências. Se aquele território inicial foi conformado pela presença de uma diversidade de Outros, a busca pelas alteridades persistiu em suas práticas artísticas nos anos seguintes, derivada por outras travessias. Essas errâncias incidem-se também como método criativo, repercutindo em exercícios críticos que, de certa maneira, impõem outras “maneiras de ver”, outras “formas de formar”, redesenhando sentidos e outras ordenações constelares dos pensamentos e das narrativas.

Nesse sentido, ilumina-se a conceituação de “Oeste” de Guilherme Vaz, referindo-se ao Oeste sul-americano, e sua articulação com a expressão “a Oeste de Tordesilhas” da obra

⁴¹¹ Referência à expressão utilizada por Guilherme Vaz para ponderar que certas experimentações artísticas carregam uma “filosofia” própria que, ao próprio autor, apresenta-se como “revelação” e aprendizado, ao trazer à cena das formas artísticas, ordenamentos mais complexos e anteriores. Para o artista, esse processo pode ser considerado uma marca brasileira impressa em algumas experimentações artísticas: “É preciso observar também que essa “Revelação em Progresso”, muito mais que a “Obra em Progresso”, talvez faça parte de todo artista nascido no Brasil, porque três civilizações se movem no seu pensamento e, portanto, o artista nascido no Brasil deve desistir de ser um “erudito unívoco europeu” e se tornar ou aceitar ser “um erudito da América”, coisa que lhe é natural. Desta forma ele vai “não ser o que ele não pode ser”, por querer não ser o que ele é, tentando ser outro, evitando duas categorias principais da existência comum, o provincianismo e o constrangimento. Nesse sentido, estas três civilizações estão presentes também, e não só aqui (na música), como no cinema do Bressane também. Isso não significa escalas, ritmos, cores e formas, mas uma MANEIRA de ver, uma forma de formar, vazia de escalas mas plena de gestos únicos, distintos, a maneira de “editar” um filme”. (VAZ in CARON, J-P. A Era do Incomum na Arte – Conversas com Guilherme Vaz, Revista Claves 9, João Pessoa: UFPB, 2013 e site Matéria (<http://materialmaterial.blogspot.com.br/2013/06/a-era-do-incomum-na-arte-conversas-com.html>)).

de Cildo Meireles, na busca por universos não-ocidentais – ou pelo “*nosso ocidental*” – como contraponto aos paradigmas hegemônicos europeus. A ideia de Oeste apresenta-se como mais uma versão dos territórios desconhecidos e ignotos, contudo, impregnados de conhecimentos originários, de histórias esquecidas e outras estruturas do sentir e pensar, portanto, revelando-se como espaços fronteiros aptos a alargar nossos horizontes ideativos.

Constelações e Geografias em mutação

Cruzeiro do Sul refere-se a duas obras de mesmo nome, criadas por Cildo Meireles, independentes entre si e igualmente comprometidas com os universos cosmogônicos não-ocidentais. Uma delas, *Cruzeiro do Sul* (1970), refere-se a um texto-manifesto, obra que foi escolhida pelo artista para representá-lo no catálogo da exposição *Information* (MoMA, 1970). No texto, o artista inicia dizendo que sua presença na paradigmática exposição não é uma defesa a uma carreira, nem a uma nacionalidade. Sua escrita é antes uma fala “sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama Cruzeiro do Sul⁴¹²”. Remetendo à constelação *Crux*, somente visível a partir do Hemisfério Sul, portanto, convocando uma presença não identificada para a dita “centralidade” do Norte. Para Matos, ao reivindicar essa região a partir do céu que a recobre, juntamente com a referência “a oeste de Tordesilhas”, Meireles está trazendo a “questão primordial de origem” e convocando “a construção de uma outra perspectiva e lugar de fala – no caso, o lugar do indígena⁴¹³”. É notável que a presença da constelação Cruzeiro do Sul é prenhe em narrativas brasileiras oficiais: a constelação, que atuou como um sistema de orientação para as navegações do Renascimento, está presente nas insígnias oficiais do Brasil, como a Bandeira, o Hino, as Armas e Selos nacionais. Sua forma evocada de cruz reflete-se no traçado da capital federal. No entanto, não é o caminho das narrativas oficiais que o texto de Meireles percorre. Interessante ressaltar que tais estrelas, em outras ordenações constelares, estão presentes nas mitologias indígenas, do norte a sul do país. As estrelas

⁴¹² Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul* in HERKENHOFF; CAMERON; MOSQUERA, 2000. O texto inicia-se do seguinte modo: “I am here, in this exhibition, to defend neither a career nor any nationality” (*Information*, Nova York, The Museum of Modern Art, 1970, p.85). Importante ressaltar o paralelo com a declaração de Helio Oiticica, no mesmo catálogo: “I am not here representing Brazil”, demarcando um posicionamento de recusa a uma ideia de nação e nacional que, embora pertinente à produção de ambos os artistas, neste momento, soma-se à crítica ao regime ditatorial que o país vivia desde 1964.

⁴¹³ FARKAS, Solange e MATOS, Diego. Quando o Cruzeiro do Sul fala. 2015. Acesso pelo link: < <http://site.videobrasil.org.br/news/1907288> > e MATOS, Diego Moreira. Cildo Meireles. Espaço, modos de usar. Tese de doutoramento. FAU-USP: São Paulo, 2014.

reconhecidas como Cruzeiro do Sul (*Curuxu*) compõem a Constelação indígena da Ema (*Wiranu*)⁴¹⁴, configurando a forma dessa ave sul-americana e constituindo um sistema constelar sazonal, indicativo da estação climática de inverno para os povos do sul e do início do período de seca para os povos do norte do país. Delineando uma outra “forma de formar”⁴¹⁵, a constelação indígena – que, *grosso modo*, é delimitada pelas constelações convencionadas como Cruzeiro do Sul (ao redor da cabeça da ave) e Escorpião (delineando as patas) – estrutura-se na narrativa mítica acerca de uma ema (a maior ave do continente americano) que paira no céu, buscando eternamente devorar os dois ovos/estrelas que ficam próximos a seu bico. As estrelas do Cruzeiro do Sul seriam as que justamente suportam e seguram a cabeça da ave que, se estivesse livre, beberia toda a água do mundo⁴¹⁶.

Voltando à obra de Meireles, ao apresentar a região do *Cruzeiro do Sul*, escreve o artista:

(...)

Seus primitivos habitantes jamais a dividiram. Porém vieram outros, e a dividiram com uma finalidade. A divisão continua até hoje.

Acredito que cada região tenha sua linha divisória, imaginária ou não. Essa a que me refiro chama-se Tordesilhas. A parte leste, vocês mais ou menos conhecem; por postais, fotos, descrições e livros.

Mas eu gostaria de falar do outro lado desta fronteira, com a cabeça sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra, o contrário dos arranha-céus, as raízes, dentro da terra, de todas as constelações. O lado selvagem. A selva na sua cabeça, sem brilho da inteligência ou do raciocínio. Dessa gente, e da cabeça dessa gente, esses que buscaram ou

⁴¹⁴ A depender da etnia dos povos indígenas, a constelação do Cruzeiro do Sul recebe o nome de Curaça, Curusu, Pata de Ema, Garça, entre outros. (AFONSO, 2014).

⁴¹⁵ Germano Afonso aponta que as constelações indígenas, de modo geral, foram constituídas pela articulação de estrelas (como as constelações ocidentais) e ainda pela percepção das manchas claras e manchas escuras (nebulosas) entre elas (AFONSO, 2009).

⁴¹⁶ AFONSO, Germano B. Mitos e Estações no Céu Tupi-Guarani. *Scientific American Brasil* (Edição Especial: Etnoastronomia), v. 14, p. 46-55, 2006. Afonso identifica similaridades entre o sistema astronômico do povo Tupinambá do Maranhão, levantado em 1612 pelo missionário capuchinho francês Claude d’Abbeville, publicado no livro *Histoire de la mission de pères capucins en l’Isle de Maragnan et terres circonvoisines* (1614) e o sistema atualmente utilizado pelos povos guaranis do Sul do Brasil, ainda que separados pela língua, espaço físico e tempo. O etnoastrônomo constata ainda que a Constelação da Ema é identificada por outros povos da América do Sul, assim como, por aborígenas australianos (AFONSO, 2006).

foram obrigados a enterrar suas cabeças na terra e na lama. Na selva. Portanto suas cabeças dentro de suas próprias cabeças⁴¹⁷.

Meireles ilumina a região austral e a oeste que, como contraponto ao leste – que “mais ou menos” todos “conhecem, por postais, fotos, descrições e livros”, é o território desconhecido, ignoto e para o qual, para se fazer contato com seus conhecimentos e valores, demanda-se outros processos de decifração, indo ao encontro de outras simbologias, da intuição e da convocação da memória ancestral. Uma “região” primordial “sem posse de gramáticas e coleções de velhos vegetais”, nas palavras de Oswald de Andrade. De onde não se sabia o que era “urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil⁴¹⁸”.

(...)

Os precursores. Mas quem ousou intuir a oeste de Tordesilhas senão seus próprios habitantes? Azar para os hippies e suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus plásticos, seus cultos eunucos e suas inteligências históricas. Azar para o leste. Azar para os omissos: tomaram sem querer o lado dos fracos. Pior para eles. Porque a selva se alastrará e crescerá até cobrir suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus sexos ociosos, seus edifícios, suas estradas, seus earth-works, nihil-works, water-works, conceptual works and so on, o leste de Tordesilhas e todo e qualquer leste de qualquer região. A selva continuará se alastrando sobre o leste e sobre os omissos até que todos que esqueceram e desaprenderam como respirar oxigênio morram, infeccionados de saúde. Cama de gato⁴¹⁹.

Alavancando outra dicotomia que atualiza a parêntese sertão/mar, Meireles postula que “a selva se alastrará e crescerá até cobrir suas praias esterilizadas”. De limites imaginários – para além de Tordesilhas e abaixo do Equador – a selva remete a uma localidade simbólica, o lado selvagem, tal qual a imagem de sertão. Fazendo as vezes de

⁴¹⁷ Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul* in HERKENHOFF; CAMERON; MOSQUERA, 2000.

⁴¹⁸ Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, 1928.

⁴¹⁹ Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul* in HERKENHOFF; CAMERON; MOSQUERA, 2000.

sertão, a selva canta suas histórias esquecidas. Tarefa com que, para Meireles, a arte pode colaborar.

(...)

quero algum dia que cada trabalho seja visto não como um objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, como recordações e evocações de conquistas reais e visíveis. E que quando ouvirem a História desse oeste estejam ouvindo lendas e fábulas e alegorias fantásticas. Porque o povo cuja História são lendas e fábulas é um povo feliz⁴²⁰.

Meireles, como Krenak, nos lembra que as gentes e suas histórias são a sedimentação de um existir mais alongado, por onde as narrativas possam constituir-se em memória coletiva. E que para tanto, o enriquecimento de nossa memória demanda a experiência de ouvirmos “a História desse oeste”, o que nos evoca a dimensão pedagógica do ato de narrar histórias para os povos originários e tradicionais, assim como a potencialidade da oralidade em restituir elos de ancestralidade. A memória, para Meireles, “lida com a maior de todas as realidades, talvez a única, que é o tempo”. Para ele, “é a única possibilidade material de prova temporal, porque é o que sobrevive ao atrito permanente⁴²¹”.

Considerando a sobrevivência da memória, evocamos a outra obra *Cruzeiro do Sul* (1969/1970), uma escultura minúscula, em formato de cubo medindo 9 milímetros de lado, feita de duas espécies de madeira, o Pinho e o Carvalho. Ao combinar as duas madeiras, em um mesmo objeto, Meireles está evocando o saber indígena de produção de fogo. Essa tecnologia tupi de confecção do fogo ocorre pelo contato em fricção entre a madeira macia do Pinho com a dura madeira do Carvalho, provocando, com a aparição do fogo, a manifestação de uma divindade. A obra consiste no pequeno cubo pousado ao chão no centro de uma sala expositiva vazia, de no mínimo 200 m², incorporando portanto sua espacialidade imanente que é a do próprio fogo em expansão e seu alastramento, convocados em potência pela presença conjunta dos universos simbólicos e míticos das madeiras sagradas. Capacidade espiritual que, salvaguardada pelas árvores-deusas, foi desbancada pelo artifício do fósforo e do, ainda mais artificial, isqueiro. Essa dessacralização

⁴²⁰ Meireles in Cildo Meireles, *Geografia do Brasil*, 2001.

⁴²¹ *Idem*.

(do conhecimento) do fogo corresponde em certa medida, para Meireles, à redução imposta pelos catequizadores jesuítas do enredo cosmogônico dos povos Tupis, como efeito do poder opressor da cultura branca. Meireles diz:

Cruzeiro do Sul foi pensado inicialmente para funcionar como espécie de busca de atenção, através da questão da escala, para um problema mais importante: a excessiva simplificação operada pelos agentes catequizadores, basicamente os jesuítas, em relação à cosmogonia dos índios Tupis. A cultura “branca” reduziu uma divindade indígena ao deus do trovão, quando, na verdade, seu culto era muito complexo, poético e concreto, o que acontecia pela mediação do carvalho e do pinho. Através do atrito dessas duas madeiras, essa divindade manifestaria sua presença⁴²².

Cruzeiro do Sul, 1969/1970. (Fonte: Pat Kilgore/Itaucultural)

Para Meireles, portanto, o gesto produtor do fogo ritualizava os mitos indígenas, vivificados ao longo de gerações. “Essa cosmogonia é recorrente em quase todas as civilizações da América do Sul, nós somos filhos do fogo, do sol⁴²³”, diz Meireles. Ou ainda, dos *solos ardentes*, como remete uma das obras de Guilherme Vaz⁴²⁴. A ideia-imagem do fogo em potencial alastramento, aludida na pequenina escultura, evoca também o sentido

⁴²² Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul* in HERKENHOFF; CAMERON; MOSQUERA, 2000.

⁴²³ Meireles in Cildo Meireles, *Geografia do Brasil*, 2001.

⁴²⁴ Referência à série fotografia (1999) composta por 16 imagens de uma criança do povo Gavião-Ikolen, de Rondônia, diante de uma pilha de carvão vegetal e do filme *Brasil, solos ardentes* (2005) de Evandro Salles e André Carvalhera, com trilha sonora de Guilherme Vaz.

contido na expressão “a selva se alastrará e crescerá até cobrir suas praias esterilizadas⁴²⁵”, repercutindo o tom utópico/religioso da imagem-ideia de uma selva que estenderia-se e recobriria todo território, assim como, do sertão que transformaria-se em mar.

No mesmo ano de 1969, Cildo Meireles inicia a série *Arte Física*, com a qual elaborou projetos que demandavam uma esforçada, contudo, sutil intervenção física no espaço geográfico, encontrando neste sua dimensão inventiva, simbólica e efabuladora⁴²⁶. Com esses projetos, entre os quais *Arte Física: Caixas de Brasília*, visto no Capítulo 2, entre outros⁴²⁷, Meireles perturbava a ideia de marcos oficiais, como fronteiras e limites físicos do território nacional. Em *Mutações geográficas: fronteira vertical*, a ideia primordial era fazer uma intervenção no Pico da Bandeira (2.891m), que havia sido convencionado o ponto mais alto do Brasil, localizado na divisa entre Minas Gerais e Espírito Santo. A intervenção consistiria em diminuir um centímetro do topo do pico e acrescentar um diamante de dois centímetros, o que resultaria em um centímetro a mais na contagem total, ou seja, na elevação da altitude máxima do Brasil. O aumento do índice quantitativo seria resultado justamente do acréscimo, em seu topo, do elemento mais atávico e originário, oculto nas profundezas da terra.

Na ocasião, a obra não passou de projeto pela dificuldade de realização. Uma série de expedições oficiais na região amazônica a partir dos anos 1960 identificou, localizou e mensurou o maciço montanhoso do Pico da Neblina (2.995m⁴²⁸), descobrindo ser lá no estado do Amazonas o ponto culminante do Brasil. O maciço do Pico da Neblina estende-se até a Venezuela, porém seu cume está em território brasileiro, fazendo parte da Serra do Imeri. Está localizado numa reserva de comunidades do povo Yanomami, onde está delimitada a reserva natural “Parque Nacional do Pico da Neblina⁴²⁹”, tendo como biomas as matas de terra firme, igapós e florestas. A esta diversidade de florestas e matas, é identificado o conceito Yanomami de *urihi* - a terra-floresta - que resplandece como entidade viva encarnada em espaço cosmopolítico, por onde os indígenas e florestas

⁴²⁵ Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul* in HERKENHOFF; CAMERON; MOSQUERA, 2000.

⁴²⁶ HERKENHOFF, Paulo. Cildo Meireles, ou sobre o esquecimento do Brasil in Cildo Meireles, *Geografia do Brasil*, 2001.

⁴²⁷ Como *Arte Física: Cordões/30 Km de linha estendidos*, 1969, *Mutações Geográficas: Fronteira Rio/São Paulo*, 1969 e *Arte Física: marcos Tordesilhas*, 1969.

⁴²⁸ Em 1962, com a demarcação da fronteira entre Brasil e Venezuela, identificou-se o pertencimento ao território brasileiro e em 1965, a primeira ascensão e aferição oficial da altitude confirmou o ponto culminante. A última medição de precisão foi realizada em 2015.

⁴²⁹ O Parque Nacional do Pico da Neblina, PARNA, foi criado em 1979 pelo Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal, IBDF, órgão ambiental que antecedeu e deu origem à instauração do IBAMA, Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis.

partilham a existência com outras subjetividades, seres invisíveis, mágicos e sobrenaturais, os *xapori/ xapiri/ xapiripë*⁴³⁰. A morada dos *xapori*, na visão dos Yanomami, são as serras e as montanhas. O Pico da Neblina para o povo Yanomami é considerado ainda mais sagrado, morada dos espíritos ancestrais, “de todos os pajés de todo mundo”⁴³¹. Chamado de *Yaripo* (montanha do vento⁴³²), a montanha-casa dos espíritos é um monumento ancestral. Sobre ela, Xavier, um dos moradores da comunidade indígena relata: “Esse daí já é o central, é igual Brasília! Brasília não é central? *Yaripo* também é central, é um *xapono* grande”⁴³³. *Xapono* significa comunidade indígena ou mesmo casa coletiva, estrutura comunitária que se dá por laços de parentesco ou relações de solidariedade. Ao fazer a relação de *Yaripo* com Brasília, Xavier resgata a potência adormecida de uma Brasília Original – como um outro ideal de comum – com possibilidades de tornar-se referência e centralidade, de caráter radial para o restante de seu domínio, a partir do abrigo de experiência coletivas e coexistências.

A obra de Meireles foi enfim realizada em 2015, em parceria com o fotógrafo Edouard Fraipont (1972), por ocasião do 34º *Panorama da Arte Brasileira*⁴³⁴. A ideia de empregar um diamante na realização da obra foi substituída pela utilização da formação rochosa proveniente do magma, o quimberlito. Para efetivar a expedição, inclusive com a permissão de intervir em seu espaço sagrado, *Yaripo*, a comunidade Yanomami foi integrada à ação. A exibição da obra foi então composta pelo projeto em papel milimetrado, criado em 1969 e atualizado em 1998, uma maquete, fotografias e o vídeo da intervenção. E ainda, compõe a obra, a contação da história de *Yaripo*, feita por representantes das comunidades

⁴³⁰ Segundo Davi Kopenawa, “os xapiripë, imagens dos seres primordiais, são espíritos auxiliares dos xamãs yanomami”. (...) “O que vocês chamam “natureza” é, em nossa língua, *urihi a*, a terra-floresta e sua imagem *utupë* vista pelos xamãs: *urihinari a*. É porque existe essa imagem que as árvores são vivas. O que chamamos *urihinari a* é o espírito da floresta, das suas árvores: *huu tihiripë*, das suas folhas: *yaa hanaripë*, e dos seus cipós: *t h oth oxiripë*. Esses espíritos são muito numerosos e brincam no seu chão. Nós os chamamos também *urihi a*, “natureza”, da mesma maneira que os espíritos animais *yaroripë* e mesmo os das abelhas, das tartarugas e dos caracóis. O poder de fertilidade da floresta, *në rope a*, também é “natureza” para nós: ele foi criado com a floresta, é sua riqueza”. KOPENAWA in ALBERT; MILLIKEN, 2009.

⁴³¹ Relato de Xavier, morador da comunidade indígena Ariabú, in GOULART, 2019. No livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, Davi Kopenawa discorre sobre as moradas dos *xapori/xapiri*: “Os *xapiri*, apesar de serem sem número, habitam todos no topo dos morros e das montanhas. É sua morada. Não pensem que a floresta é vazia. Embora os brancos não os vejam, vivem nela multidões de espíritos, tantos quantos animais de caça. Por isso suas casas são tão grandes. Tampouco pensem que as montanhas estão postas na floresta à toa, sem nenhuma razão. São casas de espíritos; casas de ancestrais. [...] É do topo delas que os *xapiri* descem para as terras baixas, por onde andam e se alimentam, como os animais que caçamos. É também de lá que eles vêm a nós quando bebemos *yōkoana* para chama-los e fazê-los dançar” (KOPENAWA; ALBERT, 2015: 118).

⁴³² GOULART, Leon Terceiro. Os Yanomami e o Projeto Yaripo: sobre florestas e ontologias, 2019.

⁴³³ Relato de Xavier, morador da comunidade indígena Ariabú, in GOULART, 2019.

⁴³⁴ 34º *Panorama da Arte Brasileira Da pedra Da terra Daqui* (2015), com curadoria de Aracy Amaral e Paulo Myada

indígenas da região. Fazem parte da mitologia de *Yaripo*, as entidades *Poxorinama*, mulher indígena que desapareceu no meio de um vento e transformou-se na esposa dos espíritos *Ayamoyoma* e Guardiã de *Yaripo* e *Yoyoma*, “uma mulher pajé que vivia no mundo dos espíritos⁴³⁵”. A base de *Yaripo* é considerada o cemitério dos antepassados, por incorporar espiritualmente a energia ritual dos mortos na própria montanha. É de *Poxorinama*, o grito que se escuta antes dos fortes temporais e foi da boca de *Yoyoma* que saiu o nome de *Yaripo*.

⁴³⁵ Segundo Salomão, morador da comunidade indígena Ariabú, in GOULART, 2019.

Mutações geográficas: Fronteira Vertical, 1969/2015. (Fonte: Art|Basel)

Vale considerar que o procedimento de extração material do topo do Pico da Neblina e a inserção, no local, de uma rocha ígnea, carregada de sentido telúrico e atávico, provocando a alteração da medida do marco oficial nacional, reverte o sistema de valores da razão instrumental e tecnicista para valores simbólicos. Limites e fronteiras são assim “deslocados”, fazendo aparecer outros “marcos”. De certa maneira, a obra *Mutações Geográficas: fronteira vertical*, para além de intervenção física, apresenta-se como manifesto narrativo, celebrando outras versões e temporalidades de nossas histórias.

As três obras de Meireles sinalizam, ao mesmo tempo, para o oeste geográfico e para o oeste conceitual do pensamento artístico, ampliando sobremaneira as ideias de Brasil e brasilidade e, ao trilhar suas diversas possibilidades e complexidades, abarcam a questão indígena⁴³⁶ e suas formas de conhecimento. Retomando a frase contida no texto *Cruzeiro do Sul*, através da qual o artista expressa que não defende – ou representa – uma nacionalidade, cumpre ressaltar que, para Herkenhoff, “Cildo Meireles tem clareza da complexidade das instâncias em que incide a guerra das culturas – o processo colonial, o colonialismo interno, os sistemas de dominação e o logocentrismo”, conduzindo suas obras como uma espécie de errância não-homogeneizadora, por onde ideias, breves ensaios, pensamentos e dúvidas sobre o processo de constituição do sujeito saltam e inquietam as

⁴³⁶ A questão indígena é estruturante na formação de Meireles, cujos familiares foram importantes indigenistas, como seu pai Cildo Meireles, o tio Francisco Meireles e o primo Apoena Meireles. Vale ressaltar a inclusão do texto de Sergio Meirelles “Com a palavra o sertanista” na terceira edição da Revista Malasartes em 1976 (Malasartes, Rio de Janeiro, n.3, abril-junho 1976, p.16-19).

tentativas de escritas lineares, oficiais e racionais⁴³⁷. Interessante ressaltar que, como aponta Diego Matos, nas cidades do Rio de Janeiro, de Brasília e nos “trânsitos por lugares mais remotos do país”, “a trama fundadora da transformação espacial” das obras de Cildo se tornará exposta, colocando-o como pensador, por vias próprias e muitas vezes, fabulares, “desse território de dimensões continentais e distâncias culturais abissais entre a cultura interiorana e rural e o imediatismo do frenético crescimento urbano⁴³⁸”.

Em busca do Oeste

Esse “rumo ao Oeste” ou a “busca por um certo Oeste” encontra rebatimento na própria trajetória e nas experimentações de Guilherme Vaz. Importante pontuar que o que é denominado como Oeste por Vaz corresponde geograficamente ao Oeste sul-americano: o mundo andino, ameríndio, amazônico, pantaneiro⁴³⁹. E simbolicamente, ao encontro de outra “maneira de ver”, outra “forma de formar⁴⁴⁰”, em suas palavras, que o levou inclusive a suas experimentações em música. Vale retomar a citação de Vaz apresentada no Capítulo 2, em que postula que Brasília, ao distanciar-se da zona costeira, foi fundamental para tornar possível o encontro com outras estruturas do sentir e pensar: “essa capital de altitude a mil metros do mar é de crítica importância para o Brasil, acostumado a se remexer nos pântanos e mangues conceituais e ideativos do litoral. É uma mudança radical de ideação e organização do pensamento” (VAZ, *Correio Braziliense*, 07/05/2018).

Vaz, que construiu sua formação artística no campo musical, teve neste caminho, entre outras, como já vimos, as referências de Rogério Duprat, Cláudio Santoro e Damiano Cozzela na UnB e Walter Smetak na UFBA e foi através da linguagem musical que ele se aproximou das artes contemporâneas, especialmente da arte conceitual. Para Luiz Camillo Osório, “parte de sua operação conceitual teve a ver com sua vontade de extrair de dentro do *pathos* musical uma estrutura originária de nosso sentir-pensar-inventar-estar no mundo

⁴³⁷ HERKENHOFF, Paulo. Cildo Meireles, ou sobre o esquecimento do Brasil in Cildo Meireles, *Geografia do Brasil*, 2001, p. 10.

⁴³⁸ MATOS, Diego Moreira. Cildo Meireles. Espaço, modos de usar. Tese de doutoramento. FAU-USP: São Paulo, 2014.

⁴³⁹ VAZ in CARON, Jean-Pierre Cardoso. A Era do Incomum na arte. Conversas com Guilherme Vaz. In *Revista Claves*, n.9, João Pessoa: UFPB, 2013.

⁴⁴⁰ *Idem*.

– daí seu flerte constante com a antropologia⁴⁴¹”. Se na UnB, as experimentações entre a música de vanguarda e a tradição popular estiveram em seu horizonte, em Salvador, a parceria conceitual de Vaz com Walter Smetak frutificou no interesse por estudos antropológicos e no olhar para a música fundamentado em sua dimensão filosófica e sociológica. A partir da convivência com Smetak na Bahia, Vaz ampliou ainda mais sua forma de entendimento da música, para além da técnica, aproximando do microtonalismo, do não temperamento da escala musical, do improviso, da invenção de instrumentos, das práticas coletivas em música e das hibridizações das linguagens artísticas, como apontam tanto Manata como Scarassatti.

Walter Smetak, suíço naturalizado brasileiro, nutriu um forte interesse pela ideia de Brasil profundo, alavancado especialmente por uma viagem a Goiás, que o inclinou aos estudos etno-antropológicos, por meio da pesquisa sobre instrumentos e seus simbolismos, numa tentativa de encontrar os lastros ancestrais nas experimentações contemporâneas⁴⁴². Por essa abordagem, Vaz identificava em Smetak o mais autêntico do pensamento contemporâneo em artes, ao fazer ecoar o arcaico ao longo de seus inventos e experimentações. As inovações propostas por Smetak nas técnicas de luteria fizeram com que os instrumentos inventados por ele – mais de cento e setenta⁴⁴³ – as “plásticas-sonoras”, como ele nomeou, evocassem um Gabinete de Curiosidades de seres imaginários musicais, reunindo diferentes tradições e repertórios técnicos. Empregando inclusive os mais simplórios elementos do cotidiano, como o cabo de vassoura e a cabaça⁴⁴⁴.

Por meio dessas pesquisas, nos anos 1970, Smetak concebeu um projeto imaginário, de radicalidade utópica que integrava espaços pedagógicos com as bases do pensamento e produção musical, que iniciou-se a partir da ideia de um “instrumento-laboratório” - o *Projeto Ovo* - nunca realizado. A ideia deste instrumento de 22 metros de altura era recriar numa escala espacial o ambiente de uma caixa de ressonância. Esse instrumento-ambiental

⁴⁴¹ OSÓRIO, Luiz Camillo. A visualidade do som: Vaz e Taylor. Acesso em <https://www.premiopipa.com/2018/04/nossa-homenagem-a-guilherme-vaz-e-cecil-taylor/>

⁴⁴² SCARASSATTI, Marco. Walter Smetak: o alquimista dos sons. São Paulo: Sesc SP; Perspectiva, 2008, p.51

⁴⁴³ Segundo a Associação Amigos de Walter Smetak (SCARASSATTI, p24, 2008).

⁴⁴⁴ As experimentações em torno da cabaça, cabo de vassoura e cascas de coco – elementos de forte presença em nossa ancestralidade, tanto indígena quanto africana – juntamente com as cordas de violão, levaram Smetak a criar uma linhagem de instrumentos (os *Choris*), a partir de um protótipo de monocórdio ao qual denominou *Mundo* (SCARASSATTI, 2008, SMETAK, 1974). De técnica simples, a cabaça trazia dois furos, simbolizando o hemisfério norte e o hemisfério sul. Impossível não associar essa referência técnica com os instrumentos ancestrais de berimbau e a carga simbólica da cabaça nos mitos de criação de mundo da cultura Yorubá, em que o universo é representado por uma cabaça, integrando *Orun* (o mundo espiritual) e *Aiyé* (o mundo concreto). Para Smetak, as pesquisas sonoras em torno da cabaça ampliava as referências regionais para criar múltiplas conexões entre os instrumentos hindus, africanos e indígenas.

apresentaria água em seu interior e seria inteiramente vedado, para que o som circulasse e, no entanto, não se dissipasse sua reverberação, tornando assim sem defasagem a relação entre instrumento musical e ambiente acústico (SMETAK, 1975; SCARASSATTI, 2001). A este espaço sonoro, Smetak vinculou a ideia de um novo modelo de universidade – radical – para uma formação holística. Seria uma universidade “livre e auto-suficiente”, onde os alunos teriam aulas de matemática, física nuclear, agricultura alternativa, cerâmica, luteria, literatura, história, eubiose, profilaxia de doenças, cinema, teatro, fotografia, som, artes plásticas, entre outros cursos⁴⁴⁵. Este espaço estaria integrado a outros espaços, como o *Projeto Ovo*, conectados como em um sistema planetário, trazendo proximidades com a cidade “da deriva contínua”, *Nova Babilônia* de Constant Nieuwenhuys (1957-1974) ou *A Cidade do Homem Nu* (1930), destinada a uma humanidade “livre dos tabus escolásticos” de Flávio de Carvalho (1899-1973)⁴⁴⁶. Fazia parte deste projeto, a criação do Instituto de Pesquisas Acústicas Internacionais – IPAI – que se configuraria como uma associação global. Smetak vislumbrava a possibilidade dos países discutirem pacificamente as pesquisas científicas pela perspectiva sonora. Considerando essa delineação utópica pelas vias do som, vale lembrar que o contexto é, como aponta Scarassatti, de corrida armamentista e de Guerra Fria. Após diversas tentativas, a empreitada não recebeu apoio institucional, educativo e nem artístico.

Por certo, a estadia de Vaz em Salvador, onde integrou o Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974), juntamente com Ernst Widmer, entre outros, recalibrou suas práticas e reflexões no campo perceptivo, inventivo e musical, além de fazê-lo sobrepor tempos e espaços identitários, o que não deixa de ter relações com certa história das oficialidades brasileiras e suas cidades-capital⁴⁴⁷. Sobre isso, diz Vaz:

Foi muito estranho sair de Brasília e ir para a primeira capital do Brasil. Eu fiz um recuo na história e esse recuo é mais forte ainda, porque você recua para o tempo dos casarões de Antônio Vieira. Aí você tem a

⁴⁴⁵ SCARASSATTI, Marco. Retorno ao Futuro: Smetak e suas Plásticas Sonoras. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001, p. 50.

⁴⁴⁶ Para mais informações sobre *Nova Babilônia* e *A Cidade do Homem Nu*, ver VIANNA, M.F.C, Cidades em contraste. Brasília e Nova Babilônia nos anos 1950/60. Dissertação de mestrado. São Paulo: PGEHA/USP, 2011.

⁴⁴⁷ Para Vaz, a Bahia é a marca de um território de resistência cultural, “sobretudo contra a centralização” e para tanto, vê como bases históricas e metafóricas, a experiência de Canudos, que sustenta “a eclosão de uma resistência à centralização “imperial” do século XX”, representada no campo da música pelo Grupo de Compositores da Bahia e do cinema por Glauber Rocha (VAZ, Depoimento publicado no livro “Declaração de Princípios dos Compositores da Bahia” em depoimentos, edição realizada pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007 in MANATA, 2016).

dimensão medieval do tempo em que o Brasil começou. Os paradoxos são muito grandes⁴⁴⁸.

Para Vaz, Brasília e Salvador remetem a universos contrastantes em termos históricos, temporais e culturais, o que acarretava em diferentes lastros para os processos artísticos: “um modernista e vazio de mundo simbólico, dos potenciais do domínio da arte, portanto. O outro, regadamente simbólico, plenamente possuído por todas as potencialidades do mundo da arte, da invenção, da criação⁴⁴⁹”.

Das experimentações musicais, Vaz adentra o campo das artes e implica-se numa perspectiva socialmente engajada, reveladora de certo posicionamento crítico frente aos circuitos convencionais e institucionalizados das artes. Sobre suas experimentações musicais, diz Vaz na apresentação do concerto *4 peças (e dois tiques)* realizado em 1975 no MAM-RJ, já enunciando certo deslocamento conceitual:

Como não vi ninguém fazendo o tipo de música que queria (...) eu mesmo tive que, por meio de muitos caminhos, procurá-la. Inventá-la. Isso me levou a conhecer de perto a música primitiva (no momento estou interessado em música indígena), a trabalhar com Rogério Duprat, Cláudio Santoro e Ernst Widmer em música contemporânea, a inventar junto com W. Smetak novos instrumentos que produzem timbres impossíveis de serem produzidos pelos instrumentos comuns, a criar música que eu realizava com meu corpo, sem som (uma dança em estado bruto), a descobrir que música não é alguma coisa que só acontece no nível das orelhas, que tudo pode se tornar música, se para minha criação, minha poética, em algum momento isso for necessário⁴⁵⁰.

Este Concerto marca a saída de Guilherme Vaz do Rio de Janeiro, em meio a certa frustração em relação à formalização das artes (Vaz refere-se a constatação de que a Arte Conceitual estava tornando-se deveras formalista). Numa espécie de exílio em seu próprio país, o artista parte para uma vivência antropológica ao longo de vinte anos pelos estados de

⁴⁴⁸ SCAROSSATTI, Marco. Walter Smetak: o alquimista dos sons. 2008, p. 51; MANATA, Franz, 2016, p.18. Pontuamos que, entre esses paradoxos, está a própria ideia de um “começo” do Brasil.

⁴⁴⁹ VAZ, Guilherme. Sobre o Grupo de Compositores da Bahia, 2006.

⁴⁵⁰ *4 peças (e 2 dois tiques)*. Apresentação publicada no programa da série de concertos realizada por Guilherme Vaz no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre setembro e outubro de 1975.

Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Rondônia e Amazonas. O “risco” e o “desbravamento” que o Oeste heterotópico representava, em contraste a um Leste civilizado e formatado, davam indícios para Vaz de uma “experiência de intensidade e da duração⁴⁵¹” e do encontro com uma “humanidade nova⁴⁵²”, permeada por outras maneiras de vivenciar o tempo e o espaço, frutos das partilhas com os sertanejos e os indígenas⁴⁵³. Essas vivências desdobraram-se em produções coletivas, em outras conceitualizações, em práticas sociais e de reinvenção de formas de institucionalização da cultura e da arte. O olhar para o Oeste aparece no discurso e prática de Vaz como uma estratégia descolonizante, no entanto, ao se interessar pelo Oeste, Vaz identifica em si certo “espírito sertanista”, do fundo e profundo Brasil, de uma forma um tanto controversa visto que algumas vezes enuncia tal espírito sertanista como um “espírito bandeirante”. Vaz afirma que o que o levou à Brasília, ainda mais longe do litoral que Minas Gerais, foi o “verdadeiro espírito bandeirante, anterior ao espírito moderno⁴⁵⁴”, a despeito da experiência de dominação, exploração, violência e brutalidade exercida pelo movimento de Bandeiras no século XVI/XVII, especialmente contra os indígenas e quilombolas. De fato, primordialmente, o termo sertanista coincidia com o termo bandeirante, sendo distanciados no século XX quando o primeiro foi associado a figuras como Marechal Rondon, Euclides da Cunha, entre outros. No entanto, ao bandeirantismo foi conferida certa aura mítica, tendo em vista a acepção de uma versão heróica e aguerrida para a tradição paulista, garantidora de uma narrativa de poder e hegemonia à nova elite proveniente da cultura do café. Como pontua Paulo Tavares, essa “identidade paulista”, forjada na escravização e morte, ainda hoje permanece sendo cultuada e “celebrada em filiação com esse processo genocida por esculturas e nomes de ruas, estradas, praças e avenidas⁴⁵⁵”. Em tempos recentes, certa reparação histórica é reivindicada por atos simbólicos, nos espaços públicos urbanos, pontuados por marcos oficiais, operadores de um “colonialismo memorializado”, nas palavras de Tavares, e do contínuo apagamento de massacres e genocídio que, destacamos, nunca cessaram de ocorrer.

⁴⁵¹ VAZ, Guilherme. Arte Sonora: podcast #01—Guilherme Vaz ; VAZ, Guilherme. Apresentação. In: JAYME, Joaquim; VAZ, Guilherme. Sinfonia das águas goianas, 2001.

⁴⁵² CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma-penada. Revista Trópico, s/d.

⁴⁵³ Cumpre ressaltar que a questão indígena vista pela perspectiva da arte estava em voga em tempos contemporâneos ao deslocamento de Vaz, destacamos o texto *Com a palavra o sertanista*, de Sergio Meirelles na terceira edição da revista Malasartes (1976), a proposta, não realizada, de Mário Pedrosa para a exposição Alegria de viver, Alegria de criar (1977/1978) a ser sediada no MAM/RJ e o livro de desenhos indígenas *Mitopoemas Yãnomam* (1978), publicado por Claudia Andujar, Carlo Zacquini e Emilie Chamie.

⁴⁵⁴ VAZ, Guilherme in MANATA, *O Vento sem mestre*, 2016.

⁴⁵⁵ TAVARES, Paulo. A capital colonial. Revista Zoom, 2020. Acesso <https://revistazum.com.br/ensaios/a-capital-colonial>

Cumpramos ressaltar que a imagem do bandeirante como um herói desbravador foi utilizada por Juscelino Kubistcheck para fundar Brasília, como uma empreitada rumo ao centro desocupado do país, decalcando a imagem do presidente como um “bandeirante da modernidade”, fartamente construída a partir de cinejornais⁴⁵⁶, apesar de, posteriormente, operar um desvio simbólico, associando-o à figura do pioneiro, em alinhamento à tradição colonial do Estados Unidos, como expresso em seu livro *Por que construí Brasília* (1975).

Cartaz para a eleição de 1960. (Foto: Peter Scheier)

Em 2001, Paulo Herkenhoff, ao postular que Cildo Meireles seria uma espécie de “contra-bandeirante”, pela sua conduta de reconsideração crítica da história, pontua:

Afinal, só num país como o Brasil, a figura do bandeirante permanece heróica imutavelmente sem avaliação crítica e sem desconstrução de seu

⁴⁵⁶ Tatiana Hora analisa as imagens dos cinejornais como construtores dos mitos de fundação da Cidade Nova, entre eles o mito do bandeirante: “Exemplo disso, em *Brasília nº10* (1958), de José Silva, vemos uma barraca improvisada no cerrado e ouvimos o narrador contar que “igual bandeirantes, eles armaram suas barracas e puseram mãos à obra, começando do nada, mas possuídos de fé e esperança inabaláveis” (LIMA, Tatiana, 2019). Entre os diversos cinejornais que recorrem a este mito, destacamos também o filme *O Bandeirante* (1957), de Jean Manzon.

ethos e da manobra histórica a que corresponde. Afinal, qual a diferença entre outras formas de opressão e as bandeiras, nos seus ataques aos quilombos, espaços de resistência dos africanos fugidos da escravidão, rescavizando milhares de negros? Qual a diferença entre a atuação dos garimpos nas terras dos Yanomami, por exemplo, e o desbaratamento pelos bandeirantes das missões jesuíticas e outras reduções indígenas, senão formas diferentes de genocídio? (HERKENHOFF, 2001).

O vínculo ao Bandeirantismo, portanto, corresponde a uma estratégia de conquista e expansão, que carrega processos de apagamento e aniquilamento do que há de mais vital e inerente para as áreas que se buscam alcançar. Ainda que Vaz lance mão desse imaginário, é importante ressaltar que a pulsão que o artista convoca nesta metáfora é aquela que, para ele, faria contraponto a certo espírito moderno, comprometido com o projeto ocidental modernizador. Ou, mais especificamente, o artista aponta para uma direção em que os vetores de deslocamentos e os projetos de conquista/dominação pudessem estar disassociados. Em sua concepção, Vaz indica a busca pelo Oeste como o exercício de alargar o território ideológico e conceitual das práticas artísticas hegemônicas ao adentrar campos desconhecidos, recorrendo para tanto à outra sorte de polaridades: os universos simbólicos de Oeste e de Leste, ainda que pareça, em certo sentido, aplanar e reduzir a reflexão, como efeito do pensamento dual. Em entrevista a Franz Manata e Saulo Linhares, Vaz categoriza dois tipos de artistas e práticas de arte, que são divergentes, embora complementares: os que miram o Leste e se interessam pelas civilizações ocidentais – “os que vão para Paris, Roma, etc” – e os que rumam ao Oeste, interessando-se pelo desbravamento da América e pelo mundo indígena. Propõe-se um deslocamento físico e simbólico como contra-narrativas de um mundo ocidental, racional, moderno e capitalista. Para ele, o olhar para o Oeste é o que faz ir francamente ao encontro das raízes e vozes atávicas, longe da “civilização copista litorânea”, e não comprometendo-se com certas instâncias do modernismo e modernização, ou ao menos, implicando em expor suas contradições, exemplificada na seguinte citação:

Se você seguir o espírito moderno, você foge correndo feito uma galinha molhada. Se você seguir o espírito moderno, você não dorme dois dias numa fazenda do Brasil⁴⁵⁷.

⁴⁵⁷ VAZ, 2015 *apud* MANATA, *O Vento sem mestre*, 2016.

Para tanto, Vaz parece desconsiderar as experiências de Lucio Costa e seu resgate de uma tradição vernacular, ou mesmo as viagens modernistas dos anos 1920, as Missões de Pesquisas Folclóricas por entre Pernambuco, Paraíba, Piauí, Ceará, Maranhão e Pará em 1938, promovida por Mário de Andrade, ou ainda as expedições de Flávio de Carvalho à Amazônia em 1956, que também postularam sobre as relações entre os saberes tradicionais da cultura popular, descentralizados diante do contexto de modernização. Ou então, Vaz as considera como empreitadas etnográficas que não aprofundaram-se na radicalidade da experiência e abertura com o Outro. Ressaltamos que tanto Lúcio Costa quanto Mário de Andrade ocuparam papel central no campo institucional e estiveram às voltas da criação de políticas de patrimônio⁴⁵⁸, em grande medida, ditando o que deveria ser preservado e o que poderia ser destruído à luz do vínculo com certa narrativa da identidade nacional moderna. Talvez seja exatamente nesse contraponto, que insere-se o pensamento de Vaz. Para o músico, seu encontro disruptivo com uma “nova humanidade”, representada por “povos brasileiros pré-históricos⁴⁵⁹”, em suas palavras, fez emergir para ele sintaxes artísticas, éticas e estéticas, as quais Vaz considera que foram historicamente renunciadas, distantes dos valores ocidentais de progresso.

Um Brasil *esférico e circular*

Nesse processo, Vaz identifica e elege uma notação formal oriunda dos rincões. Ao debruçar-se sobre uma ordenação geométrica nata, Vaz reconhece no elemento curva, uma linhagem vernacular, ancestral e originária, advinda especialmente da cultura indígena. A curva e as estruturas circulares e em roda também apresentam-se como princípios éticos e estéticos pregnantes para a diversidade dos povos africanos⁴⁶⁰. Nesse sentido, Vaz estabelece as premissas inerentes a esse elemento estruturador:

Podemos ordenar o mundo com uma geometria muito mais avançada,
que assuma curvas. A curva é geométrica. E você já viu coisa mais

⁴⁵⁸ Lucio Costa e Mário de Andrade foram protagonistas para o desenvolvimento das políticas de preservação e documentação implementadas pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), ao final da década de 1930.

⁴⁵⁹ CONDE, Ana Paula. Contra o som-alma penada. Revista Trópico, s.d

⁴⁶⁰ Entre os variados indícios que remetem a forma circular como princípio estético, ético, simbólico e político para a cultura africana, ressaltamos que o significado da palavra Exu (*Èsù*) em yorubá é esfera, denotando o sentido de circularidades e movimentos infinitos, permanentemente inconclusos, por não expressarem princípios ou fins.

brasileira que a curva? É uma geometria estranha, porque o cálculo dela tem um Pi, aquele número infinito. E não fecha. O Brasil é esférico e circular. A curva é organizada em um tipo diferente de ordem, sem exclusão. A curva é social e includente⁴⁶¹.

Frente ao vínculo do elemento curva como uma expressão essencialmente brasileira, é impossível não evocar a marca tão fundante da vertente da arquitetura moderna, angariada por Oscar Niemeyer e cristalizada na Cidade Nova de Brasília, instaurando novas sintaxes na linguagem internacional moderna em arquitetura⁴⁶². No entanto, a curva para Vaz parece não restringir-se a um dado formal. Ao postular que “o Brasil é esférico e circular”, Vaz está convocando o princípio de um tipo específico do pensar-sentir-intuir que, para ele, também configura-se numa “estrutura esférica” e que oferece as bases para o pensamento contemporâneo, das artes experimentais e, especialmente, da arte sonora. Importante pontuar que, filosoficamente, a geometria impõe a expressão de espacialização, portanto, a separação espacial das coisas e, consequentemente a necessidade de descrever suas relações. Nesse sentido, para Vaz, a “geometria” do pensamento modernista é cúbica, porque ao enquadrar-se em categorias e cerrar-se em faces, “fechadas em torno de uma razão imperial⁴⁶³”, dá-se na necessidade da negação de uma face para legitimar outras. Por outro lado, para Vaz, o “pensamento esférico” se organiza pela soma e sobreposição, em uma constante rearticulação de ideias e subjetividades. Em certo sentido, esse pensamento-forma afiniza-se com sua consideração sobre certa essência do Brasil que, para ele, é “insubmisso às racionalidades, por ser um tanto *gauche*⁴⁶⁴”. Para Manata, ao abrigar esse tema, Vaz busca também uma forma de confrontar a herança construtiva que, segundo o artista, dá as costas para o interior do Brasil para acomodar-se em outras genealogias e referências, obliterando, por exemplo, os desenhos sobre couro dos sertões, “totalmente brasileiros, que não têm influência de lugar nenhum⁴⁶⁵”. Por essa via, Vaz indaga: “para que trazer construtivismo russo?⁴⁶⁶”. A ideia-

⁴⁶¹ VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01—Guilherme Vaz*.

⁴⁶² “O Oscar Niemeyer foi bom nisso, o que me interessa nele não é o construtivismo, mas a curva”. VAZ, Guilherme. *Arte sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

⁴⁶³ *Idem*

⁴⁶⁴ VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01—Guilherme Vaz*, 2013; VAZ *apud* MANATA, *O Vento sem mestre*, 2016.

⁴⁶⁵ NEVES, Caio; MANATA, Franz. *Guilherme Vaz: Eu sou o que posso ser* (texto editado a partir de escritos e falas públicas de Guilherme Vaz), 2016.

⁴⁶⁶ *Idem*.

imagem ou pensamento-forma da “curva social e includente”, para Vaz, portanto, tem o pressuposto de reacomodar as tramas de tradição das linguagens brasileiras, nas quais sertanejos e indígenas são igualmente partícipes.

Durante essa vivência com os sertanejos e indígenas, Vaz empenha-se em identificar uma linguagem que naturalmente se delineia nos rincões do país, expressando-se como “uma geometria da vida⁴⁶⁷”. Em torno desse processo, o artista convida os desenhadores locais do povo *Zoró Pangyjej*, especialmente Carlos Bedurap Zoró, a imprimir novas escalas a suas produções gráficas ritualísticas. Os desenhos tradicionalmente realizados com pontas de lanças em artefatos ornamentados como os maracás, ou ainda, nas feitura de pinturas corporais são realizados conjuntamente com Vaz em grandes telas de algodão cru. A radical ampliação de escala e a mudança de suporte são para o artista processos de desvelamento de linguagens ancestrais e historicamente recusadas.

Em paralelo, evocamos aqui o livro de desenhos Yanomami, *Mitopoemas Yãnomam*, publicado por Claudia Andujar, Carlo Zacquini e Emilie Chamie em 1978. Nos anos 1970, Andujar leva aos Yanomami papeis e canetas coloridas, até então desconhecidos por eles, e pede que expressem sobre suas visões de mundo nessa materialidade outra. Ainda que a natureza dos desenhos, assim como o mundo simbólico e processos ritualísticos que os estruturam e, fundamentalmente, o deslocamento temporal⁴⁶⁸ sejam diversos entre as experiências dos Yanomami em 1970 e dos Zoró Pangyjej em 1990, a observação de Laymert Garcia dos Santos acerca dos desenhos reunidos por Andujar parece-nos pertinente para pensar o precedimento de mudança de materialidade e suporte:

(..) Além disso, eles (os grafismos indígenas) se imprimem sobre corpos e objetos, portanto, sobre volumes, não sobre superfícies bidimensionais, como a folha de papel – o que, evidentemente, muda tudo. Assim, o que vemos aqui são desenhos feitos por gente que não “sabe” desenhar, que nunca aprendeu e não estava acostumada a ver desenhos. Estes não fazem parte de seu universo ontológico e epistemológico⁴⁶⁹.

⁴⁶⁷ VAZ, Guilherme. Arte Sonora: podcast #01—Guilherme Vaz, 2013; VAZ *apud* MANATA, *O Vento sem mestre*, 2016; NEVES, Caio; MANATA, Franz. Guilherme Vaz: Eu sou o que posso ser (texto editado a partir de escritos e falas públicas de Guilherme Vaz), 2016.

⁴⁶⁸ As duas décadas que separam essas experiências, além das diferenças étnicas e geográficas conformam processos variados de aculturação.

⁴⁶⁹ Santos, Laymert Garcia. “Projeções da terra-floresta: o desenho-imagem yanomami”. In Anjos, Moacir dos (ed.). *Pertença – Cadernos SESC_Videobrasil* 8. São Paulo: SESC, 2012-2013, pp. 49-54.

Logo, seguindo a ideia de Laymert, tais desenhos respondem a encontros disruptivos e inaugurais de campos de criação. Em consonância, para Manata, a série de pintura partilhada entre Carlos Bedurap Zoró e Guilherme Vaz está no campo da apresentação e não representação (MANATA, 2016, p.46). Abaixo a série de pinturas feitas em conjunto com Carlos Bedurap Zoró, da tribo Zoró Panyjeje.

Pinturas *Sem título*, Guilherme Vaz e Carlos Bedurap Zoró, 1999. Fonte: *Uma fração do infinito*, catálogo

Para Vaz, essa “geometria à mão livre” é irmã de todas as geometrias, conferindo a essa expressão certa universalidade, contudo, especifica que essa relação se dá especialmente com as geometrias “dos locais desprezados pelos olhares temporais⁴⁷⁰”. São “ágrafas”, portanto, impossíveis de serem representadas por meio da escrita. Para Vaz, essa geografia nata é um estado de “pura linguagem”, cujo significado, desconhecido, “é apenas pressentido”, no entanto, “a sua existência abraça o universo que amamos⁴⁷¹”.

⁴⁷⁰ Ensaio *Vídeo Sonoro: Uma Fração do Infinito*. Realizado para a Revista MESA, no. 2, Espaços poéticos = linguagens éticas: Diversas práticas na América Latina, março, 2015. Este ensaio versa sobre o vídeo da performance *Uma fração do Infinito*, a qual classifica como um teatro antropológico imaginário e cinematográfico sonoro, redesenhando em Niterói/RJ a expedição realizada na cidade por Charles Darwin em 1832, através de três personagens simbólicos: O Mundo Indígena Filosófico e A Natureza, A Sociedade e O Educador. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, jan./jun. 2019.

⁴⁷¹ Ensaio *Vídeo Sonoro: Uma Fração do Infinito*. Realizado para a Revista MESA, no. 2, Espaços poéticos = linguagens éticas: Diversas práticas na América Latina, março, 2015.

As Vozes do Grande Oeste

Para Vaz, uma das formas de inteligibilidade da cosmogonia do Oeste traduz-se em termos sonoros, evocando a floresta e suas vozes plurais. Para ele, “o som da América, atual e eterna” ou “o som do grande Oeste” é catalisado no/pelo maracá⁴⁷². Maraca ou maracá, nome advindo do termo tupi (*mbara'ká*), como é conhecido no Brasil, é um instrumento milenar e indígena presente nos diversos países latino-americanos, composto por cabaça e sementes. Esta cosmogonia do Oeste, evocada pelo som do maracá, é assim descrita por Vaz:

Lá se encontram também seres que não leem e se salvam porque não leem, como na Amazônia, porque há somente e na maioria não livros para ler, em parte isso é verdade... São os mundos dos analfabetos; a minha avó era analfabeta, e eu estudei inglês, mas aprendo com quem não estudou nem a sua própria língua. São Francisco dizia que tudo está aberto para aqueles que pudessem ler a Natureza, como um livro⁴⁷³.

A ideia da “natureza como livro” é também identificada no texto sobre o concerto *Música em Manaos* (2004), em que o artista refere-se a “vastas e dilatadas universidades das selvas⁴⁷⁴”. Vaz aponta que suas pesquisas em torno dos maracás se deram pela convivência com o povo *Gaviao-Ikolen* em Rondônia. Para ele, o som do instrumento “limpa o ar e prepara para a música que vai ser cantada e contemplada⁴⁷⁵”. De fato, essas são funções mágicas conferidas pela consagração de pajés para que o instrumento possa ser empregado em rituais de limpeza e de cura e na marcação rítmica das cantigas sagradas. Para Vaz, o maracá⁴⁷⁶, por conta do ressoar das sementes contidas no interior da cabaça, simbolicamente, tem a prerrogativa de “plantar o som” e conectar-se ao “começo de

⁴⁷² Ensaio *Vídeo Sonoro: Uma Fração do Infinito*. Realizado para a Revista MESA, no. 2, Espaços poéticos = linguagens éticas: Diversas práticas na América Latina, março, 2015.

⁴⁷³ VAZ. O MARACA Guilherme Vaz – uma fração do infinito, curadoria Franz Manata. Pgs 287-288, EXST: Rio de Janeiro, 2016; Revista uSINA

⁴⁷⁴ Textos publicados no encarte de *Música em Manaos*, DVD lançado em 2004.

⁴⁷⁵ VAZ. O MARACA Guilherme Vaz – uma fração do infinito, curadoria Franz Manata. Pgs 287-288, EXST: Rio de Janeiro, 2016; Revista uSINA

⁴⁷⁶ O maracá é também utilizado por Vaz em sua performance *Uma fração do Infinito* (2013), como uma forma de despertar e evocar a ancestralidade da floresta.

tudo⁴⁷⁷”, como um ressoar originário. Uma de suas obras mais recentes, *Totem* (2015), é composta por centenas de maracás, simbolizando as vozes ancestrais dessa região simbólica frequentemente evocada por Vaz como “extremo ocidente do Brasil”, “a fronteira abandonada”, “os ermais do mundo”, “os perfumes do nada”, “os perfumes do abismo⁴⁷⁸”.

Totem, Guilherme Vaz, 2015. Fonte: Uma fração do infinito, catálogo

De certa forma, Vaz reconhece no maracá a materialização de um tipo específico de “civilização”, composta pela junção dos elementos naturais, pela dimensão de artefato humano e pela consagração mágica, dotando o instrumento de poderes sagrados ao evocar outras subjetividades. Vale ressaltar que em seu texto *O Deslúrio do universo* (2003), Vaz constrói uma interpretação expandida sobre o conceito de civilização que, para ele, não remete unicamente ao conjunto da vida humana. Como outras civilidades, Vaz elenca a civilização das árvores, dos minérios, dos animais:

⁴⁷⁷ VAZ. O MARACA Guilherme Vaz – uma fração do infinito, curadoria Franz Manata. Pgs 287-288, EXST: Rio de Janeiro, 2016; Revista uSINA

⁴⁷⁸ Textos publicados no encarte de Música em Manaos, DVD lançado em 2004.

Portanto, estamos propondo o deslítico do universo. Denominamos falso e artificial o litígio anterior não servindo à diversidade mas ao contrário à homoinstancialidade hegemônica. (...) Queremos propor também não somente a história do homem mas também dos falcões, a do gavião-real do Amazonas, a dos cervos indianos, a do leopardo branco do Himalaia, a da baleia-azul, a do puma dos Andes, entre muitas outras (a fauna dos ... como sempre). (...) Estamos dizendo em todos os sentidos que todos os seres vivos possuem linguagem e mesmo os minerais a possuem. O que isso significa para a arte? Por que é importante essa posição para a arte praticada pelo homem atual e anterior?⁴⁷⁹

Esses questionamentos, derivados das vivências com os indígenas e especialmente das pesquisas em torno de seus instrumentos musicais, implicavam em uma descentralização da supremacia do homem eurocentrado. E dessa forma, levaram-no a reconhecer outra possibilidade de experiência artística, tramada em uma relação simbólica com o tempo, com a experiência e com a atribuição de valor, o que Vaz concebe como poéticas de dilatação do presente. Poéticas estas que darão sentido a sua própria produção fronteiriça entre a música, a arte sonora e a arte conceitual, até então em grande parte excluída ou criticada, por conta de sua imaterialidade e por não alinhar-se diretamente a uma determinada forma de exibição. Enuncia-se assim o processo de encontro de si e a ampliação do entendimento de sua própria produção, pelo deslocamento rumo ao encontro com Outros. As pesquisas que se desenvolveram em torno dos instrumentos musicais indígenas, além dos maracás, abarcaram também os instrumentos *Gwyran* dos Zoró-Pangyjej e *Iritiraam* dos Gaviao-Ikolen.

Fui ensinado que os instrumentos tradicionais valem quanto mais antigos, mais valiosos e se medem esses pelo valor econômico do tempo de uso. Por exemplo: o *Stradivarius* ou o *Guarnieri* são instrumentos de grande valor, e não duvido. Entretanto, para os índios, o instrumento é uma potência, uma forma que "está no ar" e que deve ser refeita a cada novo concerto. O fagote indígena de palheta dupla, o *Gwyran*, dura por exemplo três dias, apenas três dias. Ele deve ser reconstruído a cada nova cerimônia. Seu valor é filosófico, conceitual e não econômico. Por outro lado, estamos acostumados a colocar as artes visuais em qualquer

⁴⁷⁹ VAZ, Guilherme. O deslítico do universo (2003)

contexto ou museu ou galeria e qualificá-la pelo preço ao mesmo tempo divulgando e assumindo isso⁴⁸⁰.

Gwyan é um instrumento musical do povo Zoró-Pangyjej, que Vaz classifica como flauta ou fagote. A durabilidade do *Gwyan* está condicionada por sua materialidade: “depois as tabocas (gomos do bambu) secavam e o instrumento acabava”. Essa existência provisória e carregada de significação e simbolismo evoca a própria noção de experiência e oferece para a Vaz uma via de rearranjo sobre os processos de atribuição de valor das obras de arte, com repercussão nos circuitos e coleções artísticos, o que, para o artista, de forma alargada, aponta para outros paradigmas do existir e habitar a Terra:

Eu também queria saber se o homem conseguiria viver sem a propriedade privada, e pude perceber com os índios com os quais vivi que, ao contrário disso, o homem só pode sobreviver sem a propriedade privada. Completamente. Somente sem ela o homem permanecerá vivo na face da Terra⁴⁸¹.

O *Iritiraam*, espécie de arco de boca formado por uma corda esticada entre as extremidades de um arco de madeira, é classificado por Vaz como “violino paleolítico”. Em 1998, Guilherme Vaz concebeu o concerto *Música em Manaos*, com regência e composição do artista e participação de tocadores de *Iritiraam* e de uma orquestra filarmônica bielorrussa, no Teatro Amazonas. Os tocadores *Gaviao-Ikolen* fabricaram os instrumentos, escolheram as canções, ensaiaram e deslocaram-se por mais de 1.200 km para Manaus, cidade que Vaz refere-se como *semi-capital* do Amazonas, pois para ele a *verdadeira capital* seria Itacoatiara. O concerto foi filmado pelo cineasta documentarista Sergio Bernardes e exibido na exposição *Uma fração do Infinito* (2016/2017).

Perseguindo a possibilidade de dar ancoragem a essas experiências, Vaz, além das concepções musicais⁴⁸², elaborou uma série de escritos, desempenhou a função de gestor

⁴⁸⁰ LOPES, Severino, MACIEL, Nahima. Entrevista: compositor Guilherme Vaz afirma que o cuidado com os monumentos em Brasília precisa ser complementado pelas arquiteturas do pensamento. Correio Braziliense, ago de 2009.

⁴⁸¹ Textos publicados no encarte de *Música em Manaos*, DVD lançado em 2004.

⁴⁸² Após as vivências de Oeste, Vaz produziu onze CDs entre 2000 e 2006 : *Sinfonia das águas goianas*, *Sinfonia da terra*, *Sinfonia do fogo*, *Sinfonia dos ares*, *O homem correndo na savana*, *A noite original*, *Povos dos ares*, *O anjo sobre o verde*, *La virgen*, *Desvio desconhecido* e *O vento sem mestre*. Importante ressaltar que, para Vaz, seu

cultural e incorporou em suas reflexões de crítica e de outras notações de arte as vivências com os sertanejos e indígenas. Institucionalmente, Vaz tentou demarcar esse “outro central” para as artes em 1997, fundando e presidindo a Fundação Cultural Ji-Paraná⁴⁸³ em Rondônia. Vaz identifica nessa região de fronteiras entre Brasil e Bolívia, e de proximidade ao Peru, a potencialidade de tornar-se um pólo cultural, científico e intelectual “do Oeste” – em rota geopolítica para o Pacífico – podendo responder às confluências de linguagens e saberes, não-limitantes às ordenações de Estados-nações. Para Vaz, o reconhecimento da importância dessa região se alinhava à tradição daqueles que olharam para o Brasil “Ocidental”, apesar de, ao elencar os nomes pertencentes a essa tradição, contemplar majoritariamente os “de fora”⁴⁸⁴.

Em 2011, Vaz escreve o ensaio, *Nós somos o coioite*⁴⁸⁵, como um texto-resposta à paradigmática performance do artista alemão Joseph Beuys, *I love America and America Loves Me* (1974). A ação de Beuys compreendeu a viagem do artista da Alemanha para os Estados Unidos, seu deslocamento por uma maca e ambulância – sem tocar os pés em solo americano – completamente envolto por cobertores de feltro, até uma galeria em Nova Iorque, onde passou três dias compartilhando o espaço solitário de uma sala apenas com um coioite, animal simbólico da ancestralidade americana. A obra recebeu uma densa fortuna crítica e constitui-se como uma referência histórica para as poéticas da performance e da arte conceitual. No ensaio, Vaz reivindica uma posição na referida obra, ao estabelecer que “nós somos o coioite”⁴⁸⁶ e que a performance só se completaria, se também fosse realizado o percurso inverso, ou seja, se um coioite, enrolado em cobertores, fosse transportado para a

interesse e vivência com o universo indígena reverberou em novos campos de linguagem para sua própria produção, como é possível verificar em uma passagem de sua entrevista para Xico Chaves em 1999: “(...) A linguagem que não é descoberta no susto não é linguagem. Uma descoberta que não provoca o sentimento de vertigem, o sentido de perda referencial, não pode ser importante. É uma descoberta leviana. Então, no momento, eu estou muito envolvido com os índios, não só com as músicas dos índios, mas com toda a maneira deles pensarem o mundo porque isso apareceu num susto dentro do meu trabalho. O ruído também apareceu assim” (VAZ in CYNTRÃO; CHAVES, 1999).

⁴⁸³ Instituição que tinha sob sua jurisdição uma biblioteca pública, uma orquestra filarmônica, uma banda municipal e o Teatro Marco Zero (MANATA, 2016, p.47).

⁴⁸⁴ A fronteira ocidental do Brasil foi permanentemente desocupada e desassistida ao longo da história brasileira. Somente com trabalhos de pioneiros como Rondon, Pimenta Bueno, Valdez, Euclides da Cunha, Teixeira Soares, Paz Soldan e muitos outros, incluindo os milhares de brasileiros sacrificados na construção da Estrada de ferro Madeira Mamoré – foi a sociedade desse país alertada para a ocupação física e cultural da fronteira ocidental que aponta para o Pacífico. (trecho do ofício da nomeação de Guilherme Vaz para a presidência da Fundação Cultural Ji-Paraná, 1997)

⁴⁸⁵ *Nós somos o coioite* (2011), publicado em edição concebida por Ana Vaz para a conferência sobre ciências sociais no Théâtre des Amandiers, Nanterre, França em 2013.

⁴⁸⁶ “Nós somos o coioite”, todos nós da América, sul e norte. Os filmes de Glauber Rocha, Bressane, os romances de Guimarães Rosa, Euclides, Mário Palmério, todos eles são “coioites”, o mestiço, o mulato, o índio, todos são. O “Prepared Piano”, de John Cage, também é um coioite, assim como o texto “Walden”, do extraordinário filósofo Thoreau. Todos eles são “coioites”, seres humanos da América: a legítima noção de “improvisação” na dança, na música e na arte” (VAZ, 2011).

Europa, convivendo por dias, em uma galeria, com um homem nu. A “proposta de continuidade da obra”, provocada por Vaz, portanto, incluiria a perspectiva do animal, a partir de sua visão noturna e sua consequente constatação sobre a ausência de danças, de tambores e de sonhos da arte europeia. Em uma passagem desse ensaio, diz Vaz:

O pequeno coiole chamou atenção para esse aspecto e pensou: “Então é por isso que estou enrolado em cobertores, para que eu não esqueça a América, nem os tambores, nem as noites americanas, ao contrário do homem nu ao meu lado” (VAZ, 2011).

E Vaz prossegue, pontuando que o mundo do coiole “é ainda pouco conhecido”, porque pouco foi “escrito ou descrito”, enunciando, assim, o funcionamento de outra lógica, o que também o caracteriza como um território ignoto. Para Vaz, esse mundo “ainda está nascendo”, no entanto, o grande homem branco e nu, “está escrevendo obras filosóficas e óperas”, mas não dança, porque “pensa que a arte está fora dele, em um quadro, na arquitetura, na instalação.” Talvez, via Vaz, possamos considerar que o mundo do coiole apresenta-se sempre em estado de nascimento e, em certo sentido, de encantamento. Em contraponto à perspectiva do “grande homem branco e nu”, Vaz recorre à existência integral – ou radical – contudo, temporalmente provisória dos instrumentos indígenas, para declarar que “não existe um museu indígena no sentido tradicional, o que existe é um povo indígena capaz de reproduzir seu mundo simbólico (...) um modo de pensar, uma ideia transmissível. Não podemos comprar, podemos apenas aprender uma ideia⁴⁸⁷”.

Para Vaz, afirmar que “nós somos o coiole” frente à obra de Beuys, é um conceito operacional que, por uma lado, se estabelece como exercício artístico e interpretativo: “como um modo de pensar, de refletir, como uma forma de arte e de horizonte do mundo⁴⁸⁸”. E por outro, reivindica suas próprias narrativas, pontos de vista e vozes ao instituir e designar a parcialidade da perspectiva de fora.

⁴⁸⁷ *Nós somos o coiole* (2011), publicado em edição concebida por Ana Vaz para a conferência sobre ciências sociais no Théâtre des Amandiers, Nanterre, França em 2013.

⁴⁸⁸ *Idem*.

CAPÍTULO 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conceitualismo Caboclo no Despacho das Artes

Os artistas estudados neste trabalho fazem parte de uma geração protagonista, no contexto brasileiro, do processo de ampliação do campo artístico, por onde as ideias, o processo, as proposições de situações, o uso do próprio corpo ou de materiais precários e a abertura à participação tinham primazia em relação ao valor material da arte, assim como à necessidade de um produto final “bem acabado”⁴⁸⁹. Esse contexto e os deslocamentos específicos, realizados por cada um dos quatro artistas, implicaram em novas práxis, sobretudo a partir de agenciamentos e poéticas de alteridade, dando contornos a suas elaborações experimentais e conceituais. Ao longo desse processo, os artistas encontraram a necessidade de delinear novas conceituações e nomenclaturas, instaurando outras formas de notação e inteligibilidade discursiva e, portanto, estendendo-se ao campo da teoria crítica. Essas tentativas, reveladoras de certo posicionamento crítico, evidenciam-se especialmente pelo contraste com a noção da arte conceitual hegemônica, mais especificamente, de matriz anglo-saxã⁴⁹⁰.

Em entrevista a Franz Manata e Saulo Colares, Guilherme Vaz postula: “não houve arte conceitual no Brasil”. E completa, dizendo: “e isso foi a grande sorte”⁴⁹¹. De certa forma, Vaz está diferenciando suas experiências artísticas, e as de seus pares, da poética conceitual internacional, a qual considera que “é macumba para turista ver”:

⁴⁸⁹ LIPPARD, Lucy; CHANDLER, Jonh, 1968 e SMITH, Roberta, Arte conceitual. In: STANGOS, Nikos (org.). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

⁴⁹⁰ O pensamento canônico da arte conceitual, em sua matriz europeia e norte-americana, tem como principais referenciais os artistas americanos Joseph Kosuth e Sol Lewitt ou os artistas ingleses do grupo *Art&Language*. Ainda que por meio de abordagens distintas, esses artistas corresponderam a certas balizas definidoras do que seria a linguagem conceitual internacional nas historiografias hegemônicas de arte. E nesse sentido, aparece como grande ícone da linguagem conceitual a série de instalações artísticas de Kosuth, que reúne um objeto real, sua representação fotográfica e a imagem da definição textual do objeto, retirada de um dicionário, numa forte perspectiva tautológica. Faz parte dessa série, a obra *Uma e três cadeiras* (1965), composta pela exibição de uma cadeira de madeira, da fotografia dessa mesma cadeira e da ampliação fotográfica da definição de dicionário do termo “cadeira”. Importante ressaltar que, ao privilegiar o processo de elaboração da obra, outras estratégias artísticas conceituais emergem como forma de documentação, como o uso de fotografias, livros de artistas, projetos, vídeos, instruções, xerox e outros registros ou rastros. De modo geral, estes desdobramentos implicam-se numa postura crítica frente às formas de institucionalização das artes, assim como, instauram outras dinâmicas de circuito e circulação.

⁴⁹¹ VAZ, Guilherme. Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz, 2013.

é importante dizer que quando a gente cria a Unidade Experimental no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, eu, o Cildo, o Luiz Alphonsus e o Frederico Morais, a ideia não era fazer arte conceitual. *A arte conceitual tem um aspecto de macumba para turista, é uma coisa limpinha com uma palavra em cima.* A nossa intenção era outra, estava mais para *instalações humanas*. Não era uma obra que queria demonstrar um pensamento, ela queria demonstrar uma existencialidade⁴⁹².

Vaz reivindica para a produção daquela geração uma linguagem que se implica e se compromete com seu tempo e espaço, como testemunhos daquela conjuntura, engendrados na radicalidade de seu próprio campo experiencial. “As instalações humanas” referidas por Guilherme Vaz se aproximam da expressão empregada por Walter Zanini em 1972 para qualificar certa vertente da arte brasileira: “arte conceitual vivencial⁴⁹³”. Cildo Meireles, de forma similar a Vaz, coloca ressalvas para uma completa ou imediata identificação de seus trabalhos como arte conceitual:

Não me considero um artista conceitual, embora tenha muitos trabalhos que tangenciem questões conceituais e tenha participado de mostras de arte conceitual, como *Information*. Uma das razões por que é difícil para o público lidar com a arte conceitual é seu notório excesso de retórica verbal. Em geral as pessoas não estão dispostas a ir a galerias para ler explicações⁴⁹⁴.

Mais uma vez, percebe-se a diferenciação do que se produzia aqui nos anos 1970 em relação a um tipo de arte conceitual articulado à dimensão informacional, intelectual e retórica, ou nas palavras de Vaz, “uma coisa limpinha com uma palavra em cima”, ainda que Cildo veja, como componentes específicos da arte conceitual brasileira, “certa sensualidade

⁴⁹² VAZ, G. Guilherme Vaz: Entrevista a Afonso Luz e Sergio Cohn. P.19, 2013. In *Revista Nau – Cultura Pensamento*, 2, p.18-25, setembro, 2013. *Grifo da autora*.

⁴⁹³ A expressão é utilizada no artigo “Artes plásticas no seu presente passado e futuro”, publicado no jornal O Estado de S.Paulo (FREIRE, Cristina. “A arte conceitual depois da arte conceitual” in FREIRE; LONGONI, 2009, p.166).

⁴⁹⁴ Cildo Meireles, p.28 in HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo e Londres: Cosac & Naify e Phaidon Press, 1999.

e aspectos políticos⁴⁹⁵”, entrevendo assim *outro* conceitualismo. Em consonância a Meireles e em nome de linguagens capazes de ativar o público e implicar-se em suas questões mais urgentes, Alfredo Fontes, em matéria de jornal publicada em 1989⁴⁹⁶, comenta que o grupo MAM, visto no Capítulo 4, comprometia-se com a tentativa de “ressuscitar a arte conceitual com uma postura mais questionadora da relação social”, denunciando sua constatação sobre certa infertilidade dessa vertente artística, fora de uma abordagem crítica e engajada política e socialmente. No catálogo da exposição *Depoimento de uma geração – 1969/70* (1986), organizado por Frederico Moraes, Luiz Alphonsus comenta: “éramos conceituais, mas não gostávamos de ser chamados de conceituais”. E posteriormente em 2019, acrescenta: “sempre discordei quando diziam que fazíamos arte conceitual, nosso trabalho tem uma linguagem brasileira, ligada à cultura popular, que divergia da intelectualização lá de fora⁴⁹⁷”. Nota-se, na somatória desses relatos e posicionamentos, por um lado, a crítica e a recusa à adesão à certa concepção de arte conceitual, em sua vertente canônica, e por outro lado, ainda que em meio a imprecisões, o certo reconhecimento de *outras* propostas conceituais, assentadas em e oriundas de outros enfrentamentos que, em suas faces plurais e urgentes, abarcam as dimensões política, social, da cultura popular, crítica, relacional e vivencial.

Sobre essa discussão, podemos recorrer ao seminário *Conceitualismos do Sul/ Sur*⁴⁹⁸ (2008), que debateu as especificidades das poéticas conceituais realizadas nos países latino-americanos à luz das investigações e pesquisas em curso há cerca de uma década. Tais pesquisas lançaram-se a recuperar arquivos, práticas, circuitos alternativos e relatos das experiências artísticas dos anos 1960/1970, complexificando as historiografias e interpretações sobre a arte conceitual hegemônica, sobretudo pela inserção das experiências artísticas dos países da Latino América e do Leste Europeu, por onde a produção e circuito de arte foram indissociáveis do contexto político de repressão dos regimes ditatoriais (FREIRE; LANGONI, 2009). Ao longo de três dias de debates, duas questões tornaram-se fundamentalmente presentes e complementares: as políticas de elaboração de memórias, especialmente em relação a poéticas artísticas de forte imbricação com os tempos repressores, e a convocação de novas chaves interpretativas, por meio das quais, o próprio domínio dos nomes, das palavras e das categorias move-se em rearranjo.

⁴⁹⁵ Cildo Meireles, p.28 in HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo e Londres: Cosac & Naify e Phaidon Press, 1999.

⁴⁹⁶ VIGO, Marcela. Fortes pinceladas da arte suburbana. O Globo, Jornal do Bairro, Méier, 24 de maio de 1989.

⁴⁹⁷ “O Conceitual Caboclo de Luiz Alphonsus ganha retrospectiva com 50 obras no BNDS. O Globo, 14/01/2019

⁴⁹⁸ O Seminário *Conceitualismos do Sul/ Sur* (MAC/USP, 2008) desdobrou-se na publicação de mesmo nome em 2009 e reuniu pesquisadores e artistas da geração 1960/70 da América Latina.

Em relação às políticas de elaboração de memórias, vale lembrar a ação do artista uruguaio Clemente Padín que, no encerramento do evento, levantou-se e, percorrendo o auditório, com gestos bonitos e largos, como se estivesse lançando delicadas sementes por sobre a audiência, emanou repetidas vezes a frase paradigmática dos trabalhos de cunho político do artista argentino Eduardo Antonio Vigo (1928-1997): “*sembrar la memoria para que no crezca el olvido*”. Padín utilizou a linguagem como ato performativo, ao passo em que, a uma só vez, ativou e convocou sensivelmente todos os participantes em sua ação, reconhecendo ali um terreno fértil “para semear a memória”, vivificando, assim, o artista argentino, então falecido.

Sobre novas chaves interpretativas, Freire observa:

“(...) é bom lembrar de saída que os artistas brasileiros mais destacados nas poéticas conceitualistas não admitiram que suas obras fossem consideradas dentro do rótulo “arte conceitual” importado com o sucesso de Joseph Kosuth. Ou seja, não se trata aqui de importar um rótulo, que não se aplica, mas antes encontrar uma plataforma comum de intercâmbio para entender a *emergência*, ou nesse caso, a *urgência* da produção conceitual nos países periféricos” (FREIRE, Cristina. A arte conceitual depois da arte conceitual, 2009).

Portanto, a insuficiência das nomeações e a pronta recusa à adesão ao rótulo hegemônico refletem um questionamento mais aprofundado. A esta “plataforma comum de intercâmbio”, citada acima, podemos vincular tanto as práticas artísticas quanto as próprias práticas interpretativas, também elas definidoras de um campo político por onde as tensões inerentes às artes expõem-se a ponto de convocar outras formas de enunciação, de historiografias e de atribuições de valor. De modo que, partindo da efetividade das instâncias “comum” e “de intercâmbio”, as formas de enunciação possam trazer à cena as práticas à borda, questionando as assimetrias decorrentes dos discursos universalizantes.

Sobre a recusa à rotulação artística canônica, podemos evocar a série artística iniciada por Luiz Alphonsus a partir de meados dos anos 1970, por meio da qual acaba por instaurar sua versão para uma notação da arte conceitual brasileira. Essa série teve início nas práticas de percurso e imersão pela cidade e na decorrente coleção de imagens de certa crônica cotidiana do Rio de Janeiro por meio da fotografia. Ao longo dessa experiência,

Alphonsus registrou fotograficamente as oferendas a divindades e encantados de origem afro-brasileira – os populares despachos de macumba – depositados em encruzilhadas, esquinas ou aos sopés de árvores ao longo da cidade do Rio de Janeiro. Posteriormente, Luiz Alphonsus dota as fotografias com o mesmo valor de encantamento dos despachos/ofereidas ao também “oferta-las”, depositando-as ao longo da cidade e acabando assim por ressignificar e re-encantar outras encruzilhadas e outras esquinas, numa operação de forte cunho conceitual. Ao longo do tempo, essa experimentação ganhou outros desdobramentos até culminar na instalação dentro dos espaços expositivos de galerias e museus.

Ao acionar essa série nos espaços expositivos, Luiz Alphonsus, por um lado, aponta para as origens dos espaços museológicos e seus ordenamentos sacralizados, em referência aos Templos gregos consagrados às Musas, como um lugar de oferenda às filhas de *Mnemosine*, a divindade grega Memória⁴⁹⁹. E por outro lado, ao remeter a destinação dessas oferendas para o sistema divinatório oriundo de nossa cultura mestiça, advindo da diversidade de povos ancestrais africanos e tramado como práticas de resistências, Alphonsus reivindica que os espaços expositivos sejam assentamentos de elaborações artísticas libertas dos parâmetros e das categorizações “de fora”. A série, portanto, ao contrário da expressão de Guilherme Vaz para referir-se ao conceitualismo canônico – “macumba para turista” –, bebe das águas da poética ritualística das umbandas, candomblés e encantarias para efetivar-se como o próprio feitiço. “Um ebó epistemológico⁵⁰⁰” nos espaços institucionais ou, como o próprio nome da obra indica, um *despacho das artes*.

A instalação *Paisagens cariocas, Conceitual Caboclo, Ambiental enigmático, o Despacho das artes* (1975/2019) consiste numa faixa branca de tecido que pende de um canto do espaço expositivo, como uma estrutura de dossel e estende-se ao chão, demarcando um recorte espacial e reproduzindo um caminho. Vale lembrar que a faixa branca, de tecido, de plástico ou pintada, é um elemento recorrente da poética de Alphonsus, empregado para desestabilizar e complexificar os ordenamentos espaciais. Na faixa, estão pintadas à mão as expressões “paisagens cariocas”, “conceitual caboclo”, “ambiental enigmático” e “despacho das artes”, como uma sequência de palavras encantatórias. Para Daniela Name, as expressões grafadas na faixa são como “um manifesto

⁴⁹⁹ Lembremos que, como filhas e guardiãs da memória, as vozes cantantes das Musas recusam o esquecimento.

⁵⁰⁰ Conceito cunhado por Luiz Rufino em seus estudos acerca de uma *Pedagogia das Encruzilhadas* (2018) – projeto e tática política, ética, poética e educativa – para reivindicar um procedimento de encantamento nos campos epistêmicos e epistemológicos, tradicionalmente “desencantados” pelas lógicas normativas e universalizantes, consonantes a certo regime de colonialidade persistente em tempos atuais.

enviesado” que reporta à própria produção de Alphonsus, convocando, entre outras obras, a série *Bares Cariocas*, *Negativo positivo*, *Encontro em um ponto* e *Dedicado à paisagem de nosso planeta* (NAME, 2019). No entanto, faz-se interessante considerar que tais expressões – que nomeiam a obra – reinterpretem as categorias da arte contemporânea, desautorizando as célebres “land art”, “arte conceitual” e “arte ambiental”. Ao reunir outros significadores – “carioca”, “caboclo”, “enigmático” e “despacho” – Luiz Alphonsus recorre à dimensão performativa dos enunciados e instaura as próprias rotulações como campo em disputa.

Série *Paisagens cariocas*, *Conceitual Caboclo*, *Ambiental enigmático*, *o Despacho das Artes* (1975/2019)

Quatro garrafas de vidro de cor âmbar, as típicas garrafas comuns de cerveja, sem rótulos, estão dispostas por sobre o tecido branco, interligadas em cruzamento por meio de uma amarração. Velas acesas eventualmente são colocadas nas garrafas, ativando neste espaço a encruzilhada e suas múltiplas possibilidades – entre elas, a de implicar a própria instituição, ou seja, colocando os “museus na encruzilhada”⁵⁰¹. Ao reconhecer os espaços expositivos, como instrumentos óticos ordenadores e produtores de imaginários, evoca-se, para além da condição de impasse, o anúncio de novos caminhos.

⁵⁰¹ Título de um dos artigos do crítico de arte Francisco Bittencourt, publicado em 1975.

Trabalhos fotográficos pintados sobre linho, instalação *Paisagens cariocas, Conceitual Caboclo, Ambiental enigmático, o Despacho das Artes* (1975/2019). Fonte: publicação *Máquina de Voar*, 2011.

Obras *Índia e Mato ou a Negra* (1975) e *As balas que restaram de meu último assalto* (1975)

Compõem ainda a instalação, trabalhos fotográficos pintados sobre linho: imagem dos próprios objetos expostos e de corpos pretos na mata e no morro. Nesta parte fotográfica da instalação, percebe-se a inserção de versões de duas outras obras de Alphonssus: as séries de trabalhos fotográficos *Índia e Mato ou a Negra*⁵⁰² e *As balas que restaram de meu último assalto*, ambas de 1975. As séries de fotografias foram recebendo, ao longo do tempo, novas versões a partir da aplicação de desenhos sobre o papel fotográfico. A inserção das versões desses trabalhos na instalação, retratando o fragmento de um corpo nu feminino e preto e um homem preto de costas, segurando um revólver com

⁵⁰² O trabalho *Índia e Mato ou a Negra* (fotografia e desenho sobre papel fotográfico) é, segundo depoimento de Luiz Alphonssus, uma citação à obra *A Negra* (1923) de Tarsila do Amaral. Percebe-se, pela nomeação do trabalho, um descompasso entre um pensamento excessivamente genérico e indeterminado, por meio do qual não se identifica se o emprego da conjunção “ou” refere-se a inclusão de dois significados ou a imprecisão entre eles.

uma mão e, com a outra, as munições, diante da bela paisagem da cidade do Rio de Janeiro, expõe suas contradições por certo caráter exotizante e esteriotipado das fotografias. Corpos sem faces, sujeitos diluídos e tornados alegorias deflagram o fato de que enfrentar o “assombro” ou o “carrego colonial”, nas expressões de Rufino, é um caminho longo e em construção diante de nossa herança escravagista, cujas marcas incidentes no campo do imaginário - ou mesmo no inconsciente também colonizado⁵⁰³ - não são “despachadas” facilmente, livres de revelar a própria violência que lhes foi imposta.

“Carrego colonial”, conceito desenvolvido por Luiz Rufino a partir do pensamento de Aimé Césaire (1913-2008) e Frantz Fanon (1925-1961) e, também, dos pesquisadores latino-americanos do chamado Giro Decolonial⁵⁰⁴, refere-se à incidência dos aparatos repressivos – pela continuidade – do Estado Colonial⁵⁰⁵ na dimensão material, assim como na dimensão sensível, produzindo desencanto, desesperanças, desigualdades, desarranjo profundo das práticas de memória e dos saberes ancestrais. São os lastros “dos efeitos dominantes em relação à diversidade de formas de ser/saber”, cujas referências são “submetidas a uma condição de permanente descrédito, subalternidade e cuja possibilidade de enunciação é interdita” (RUFINO, 2018 e 2019; SIMAS; RUFINO, 2019). Ao recorrer ao termo “carrego”, natural das culturas de terreiros, encantarias e benzeções, o autor estabelece que essas dimensões possam ser reencaminhadas para “bem longe daqui”, o que está enredado no próprio ato mágico de “despachar” (RUFINO, 2019; SIMAS; RUFINO, 2019) e que, para tanto, deve ser ativado, também, por meio do enfrentamento epistêmico e epistemológico.

Em relação à instalação de Alphonsus, ao propor um “despacho das artes”, recorrendo às poéticas e atos de encantamento e mandinga, é importante considerar que as religiosidades brasileiras de matriz africana, conformaram, para a cultura de terreiro e para a cultura popular, arquétipos próprios, especialmente a partir de figuras oriundas das populações subalternizadas e negligenciadas – historicamente estigmatizadas, racializadas e excluídas⁵⁰⁶. No filme em Super 8, *Rio de Janeiro* (25 min, 1974) de Luiz Alphonsus, certa justaposição de elementos sagrados, hibridizados pela cultura popular e pelas práticas

⁵⁰³ Nas vias do conceito *Inconsciente colonial-capitalístico* de Suely Rolnik. Para maiores informações, ver ROLNIK, Esferas da Insurreição, 2018.

⁵⁰⁴ Noção crítica pertinente ao movimento de renovação epistêmica e epistemológica liderado pelo *Grupo Modernidade/Colonialidade*, conformado no final dos anos 1990 por intelectuais majoritariamente latino-americanos.

⁵⁰⁵ O uso da expressão Estado Colonial explica-se pelo fato de que as mentalidades e práticas colonizadas perduram-se, resultando, entre outras implicações violentas, na negação de universos epistêmicos diversos e dissonantes.

⁵⁰⁶ Nas umbandas, macumbas, omolocôs e babaçuês, pretos, indígenas, velhos, ribeirinhas, caiçaras, sertanejos, figuras da boemia e marginália, ciganos e crianças tornam-se majestades e doutores. Versam sobre saberes esquecidos, ao longo de um “trabalho de elaboração” sedimentado por anos.

cotidianas urbanas e periféricas, é retratada numa cena paradigmática: uma câmera flutuante registra, em uma oficina de esculturas, imagens seriadas e acumuladas de santas, pombas giras, exus, cristos e guerreiros de São Jorge. Em um plano-sequência, a câmera acompanha o traslado de uma escultura de Nossa Senhora das Graças, a santa popular que pisa a cabeça de uma cobra, até o subúrbio do Rio, onde cenas de um espaço de reza e culto são entrelaçadas com imagens da noite boêmia. Esse amálgama de referências e simbologias tem rebatimento nas próprias (in)definições do termo caboclo e seus múltiplos significados que, ao reunir fatores sociais, raciais, culturais, psicológicos, econômicos, políticos e simbólicos, passam pelo tipo regional amazônico, pelo bugre, pelo caipira, pela ciência do mato, pela encantaria e, fundamentalmente, pelo signo da mestiçagem nas vias de experiências de contraponto a uma existência normatizada pelas balizas do Ocidente, historicamente construída como hierarquicamente superior. Para Rufino e Simas, nesse sentido de contraponto, caboclo é sobretudo uma “antinomia da civilidade”⁵⁰⁷. Em uma perspectiva estética e política, percorrendo os meandros e amplitude de significações do termo/categoria Caboclo, percebe-se a (in)corporação de várias instâncias de “Outros”, assim como de vários trânsitos das “Margens”.

Vale ressaltar que ao longo das décadas de 1970/ 1980, Alphonsus acompanhou as pesquisas de campo da antropóloga Yvonne Maggie sobre Terreiros Traçados, especialmente na Zona Norte e Baixada Fluminense, produzindo um amplo acervo fotográfico. Faz parte deste acervo, as fotografias integrantes das pesquisas de Yvonne Maggie, Márcia Contins e Patrícia Monte-Mór, sobre artigos religiosos de matriz africana apreendidos entre o fim do século XIX e meados do século XX e mantidos como acervo do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro⁵⁰⁸. As fotografias de Alphonsus documentaram visualmente esse processo de criminalização, fornecendo vestígios para pesquisas históricas, inclusive porque algumas dessas peças foram deterioradas pelo precário armazenamento ou destruídas pelo incêndio na instituição. Portanto, por um lado, a cena do filme *Rio de Janeiro* aponta para o amálgama de referências culturais nas vias do hibridismo, costumeiramente identificado como elemento positivo e característico de uma sociedade miscigenada, por outro, o levantamento histórico-fotográfico de Alphonsus expõe a outra face desse processo contraditório, que esforçou-se em manter culturas e corpos pretos e indígenas “em seu devido lugar”. Vale ressaltar que, apenas em setembro de 2020, os artefatos religiosos

⁵⁰⁷ SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. Flecha no tempo, 2019.

⁵⁰⁸ Tal acervo foi arrolado como Coleção Magia Negra, conforme registro no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do antigo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) em 1938.

foram transferidos para o Museu da República, como materialidade artística, cultural e histórica, deixando portanto de estarem vinculados à categoria “evidências de crime”.

Para Daniela Name, ao justapor os termos *conceitual* e *caboclo* em sua instalação de arte, Luiz Alphonsus tenta dar conta e abrigar a importância dos elementos da cultura popular nas variadas formas de criação da arte brasileira dos anos 1970, deflagrando uma poética conceitual, atravessada por hibridismos, polifonia, improvisos e afeto⁵⁰⁹. O Conceitual Caboclo, portanto, pode ser visto como procedimento operativo, produtor de práticas e condutas artísticas, fundamentalmente, distantes da ideia “de uma coisa limpinha com uma palavra em cima” e de todo tipo de imaginários puros. Mas sobretudo, essa perspectiva oferece-nos novas vias de interpelação e interpretação das poéticas conceituais brasileiras, frente às quais um modelo hegemônico europeu não dá conta de abarcar.

Assim, retomamos aqui nossas análises do Capítulo 2, acerca do filme *Branco Sai Preto Fica* de Adirley Queirós para tecer um paralelo. Podemos entender que, no filme, a bomba – e sua polifonia de texturas sonoras periféricas, também misturadas e amalgamadas – em explosão contra a cidade de Brasília, extrapola o sentido de simulacro de um ataque concreto. Ao dar-se na instância da imagem – da cidade desenhada à mão e à lápis – o filme enuncia que seu alcance explosivo efetivo é o campo do imaginário, intencionando assim que este seja a dimensão a ser enfrentada, ou ao menos que, em consonância com sua natureza dinâmica e flutuante, esteja em constante reconstrução e rearranjo, dando corpo a outras imagens e outras narrativas. Já o “ebó arriado” por Alphonsus, e também o soar das maracás por Vaz, a memória do saber do fogo de Meireles e – mais radicalmente – as portas abertas no beco sem saídas de Fontes nos comunicam, por encantamento, que o “carrego colonial” e suas implicações violentas, causadoras de lacunas e esquecimentos programados devem ser constantemente despachados em todas as instâncias do campo artístico, sejam elas a de criação, de circulação, a institucional, da teoria crítica, a historiográfica, a educativa e das pesquisas acadêmicas. Assim, a ampliação do espaço simbólico aludida pela dimensão política da encruzilhada, as múltiplas significações do termo caboclo e o próprio procedimento poético de amálgama escapam do pensamento dual, encontrando outros cruzamentos, entrelaçamentos e mediações, que reverberam nas dimensões interpretativas, produtoras de conhecimento e valor, para reivindicar que, no inconcluso e inacabado desses campos sem fechos, nosso Conceitualismo haverá de ser Caboclo.

⁵⁰⁹ “Conceitual Caboclo tentar dar conta da aproximação que o artista e seus pares vão fazer dos elementos da cultura popular para criar os objetos turbulentos, vídeos, intervenções e performances que permeiam a arte brasileira dos anos 1970. Conceitual, mas mestiço e polifônico, brasileiro; projeto, mas sempre híbrido e apoiado na gambiarra e mediado pelo coração, como no título da exposição de Luiz Alphonsus no MAM” (NAME, 2019).

“Jogando garrafas ao mar”

Ao longo deste trabalho, perpassamos as memórias, conceitos e obras de Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz, Cildo Meireles e Alfredo Fontes como pesquisa de certo estado de criação, vivido no contexto inaugural da Cidade Nova, ou seja, o que estamos denominando, via Guilherme Vaz, por Brasília Original. Sobre esse contexto inicial, Aline Figueiredo, em seu livro *Artes Plásticas no Centro-Oeste*, diz:

foi um tempo de condições extremamente favoráveis à grande disposição da intelectualidade nacional para uma ação transformadora de nosso processo social, político, cultural. A euforia justificava-se: um espaço que deveria ser preenchido rapidamente (e em todos os níveis) e com propostas altamente inovadoras, consentidas pelo próprio Estado (FIGUEIREDO, 1979, p16).

No entanto, a existência de tal contexto inventivo não se restringe às narrativas largamente consolidadas relativas ao voluntarismo estatal e ao empreendimento urbanístico e arquitetônico e, portanto, para ampliar o escopo das interpretações, solicita-se encontrar outras versões. Em certo sentido, aquele estado efervescente foi possibilitado por intensas partilhas e pelo espírito de colaboração e criatividade, característicos do empenho coletivo em terrenos ainda abertos à construção. E também pelo contato com as culturas do centro do país e das gentes vindas dos quatro cantos do Brasil, em múltiplas migrações, ocasionando o ambiente propício para criar a atmosfera de um processo de efetiva transformação que – ainda que tenha existido por um breve período antes de sua interrupção – ressoa em outras situações.

O contexto repressor instaurado pelo Regime Ditatorial levou os quatro artistas a migrarem para o Rio de Janeiro, onde encontraram acolhimento institucional nos espaços que orbitavam o MAM RJ e ancoragem crítica pela atuação também inventiva de Frederico Moraes. Portanto, em um primeiro momento, este trabalho buscou articular dois momentos/espços da nossa história recente, vistos através das experiências desses artistas: a Brasília dos anos 1960 e o Rio de Janeiro dos anos 1970.

Os deslocamentos – espaciais e simbólicos – empreendidos por cada um desses artistas, reverberaram o constante interesse por certas dimensões da pluralidade e da

alteridade, por vias não-hegemônicas, presentes em suas práticas e em seus conceitos artísticos. Perpassando por eles, fomos identificando, entre memórias e experiências, certos universos simbólicos, tais como o Sertão e seus campos desconhecidos, o Subúrbio/periferia/cidade-satélite e suas virações cotidianas, a Floresta e seu conjunto de relações de múltiplas subjetividades. Territórios do Outro, da diferença frente à “civilização copista” tão parecida com outros nortes e outros lestes. Dessa forma, o caminho da pesquisa e escrita derivou-se em outras configurações, na busca por outras utopias, distantes das grandes narrativas oficiais. Assim, através dos quatro artistas, foram emergindo narrativas cartográficas e não-homogêneas de certos instantâneos de experiências artísticas, pedagógicas e utópicas, mobilizadas em outros acontecimentos, para além do contexto das duas cidades.

Vale ressaltar que o artista Alfredo Fontes emerge, nas tramas deste trabalho, como figura enunciativa de um processo complexo e contraditório, no qual iluminam-se os espaços de imantação, mas através do qual também são traduzidas as dinâmicas de apagamento, produzindo histórias intervalares e lacunares, o que mantém estreita relação com as próprias narrativas sobre a Cidade Nova. Certa trajetória dissonante de Alfredo Fontes manifesta-se, portanto, como paradoxo vivo, que resplandece também nas duas faces da existência de Brasília: aquela que ativa um campo inventivo, marcado pela pluralidade e partilhas, assim como a sua contraparte, deflagrada por processos de segregação – social e racial – o que pode ser identificado pela série de impedimentos vividos por Fontes ao longo de sua trajetória artística. De certa maneira, essa consideração também manifesta-se nas práticas artísticas de Guilherme Vaz junto dos sertanejos e indígenas, cujas ausências no circuito oficial demarcam *outras* presenças⁵¹⁰, que, no entanto, são raramente legitimadas.

Expandir a fortuna crítica das artes dos anos 1970 e seus desdobramentos temporais com as experiências de borda – pela perspectiva das experiências artísticas periféricas e “a Oeste” – possibilita delinear um novo arranjo de peças. Faz-se importante ressaltar que, para a atuação de Fontes, não é objetivamente a experiência pulsante da jovem Brasília que

⁵¹⁰ Sobre isso, é interessante considerar o relato de Vaz: “Agora faça uma reparação geográfica, durante todo o período em que eu estive fora do circuito oficial da arte, eu estive trabalhando. Existe uma tendência de artistas que olham para o Leste e de outros que olham para o Oeste. Pessoas que tendem para o Leste vão até Paris, Roma, etc., o leste do mundo, a civilização anterior. Pessoas que se interessam pelo desbravamento da América e do mundo indígena tendem para o Oeste. Esses dois eixos são complementares, apesar de dialéticos e distintos. Eu sou implicado a essa vertente que olha para o Oeste e que também acaba olhando para Ásia e para o Pacífico, você não encontra muitas pessoas pensando nesse ponto. É engraçado, porque esse meu hiato de produção no circuito oficial é na verdade a minha presença no Oeste e que não é contado no Leste. Como o Leste é dominante, a minha vivência com os indígenas não conta como experiência”. VAZ, Guilherme. Arte sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz. 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares.

reverbera em suas ações artísticas no subúrbio do Rio décadas depois, pois a partilha, a troca, as redes de solidariedade e proteção, as negociações e diversidades são, e sempre foram, marcas dos territórios periféricos. E ainda mais além: são, e sempre foram, operações de resistência e sobrevivência. O caminho, portanto, deve ser considerado também no sentido inverso: foram os diversos arrabaldes do Brasil, seus confins e rincões, suas periferias, o cerrado solitário, a floresta enigmática e os subúrbios cromados que tiveram campo de atuação – ainda que não tenha tido amplo alcance e que tenha perdurado em um breve período de tempo – em uma nova cidade “nova⁵¹¹”, revigorando em pluralidade e complexidade a experiência utópica.

E nesse sentido, é importante constatar o impacto de experiências educativas de vigorosos experimentalismos e invenções, como foram o CIEM, a UnB, e especialmente, o ICA, para aqueles jovens. E sobretudo para Alfredo Fontes, pois vale pontuar que, entre os integrantes do grupo, Fontes e família foram os que corresponderam, por meio da mudança para Nova Capital, a uma aposta efetivada de ascensão social e de acesso às oportunidades, logo, a vivência deles em Brasília entrelaçou-se a uma das camadas utópicas reais desse contexto, demarcando um ponto de inflexão. Nesse sentido, as estruturas experimentais do colégio de Ensino Médio e as experiências porosas entre colégio/universidade/cidade, naquele momento, funcionaram como o próprio “ebó na encruzilhada”, ampliando e potencializando as dimensões pedagógicas. E assim, constituem-se como um dos alicerces de uma Brasília Original – e radical.

Por essas questões, este trabalho, em resposta à pergunta do Capítulo 2, entende que “é tempo de revisitar Brasília”, sem que isso signifique, contudo, uma defesa à arquitetura moderna e ao empreendimento estatal, parelha que deu forma à Cidade Nova e que carregou uma série de contradições e toda ordem de violência, sobretudo, ao operariado. Tampouco a somatória dessas contradições nos faz desconsiderar o vigor desse acontecimento, de delineações fantásticas e delirantes, a partir da mobilização de uma carga considerável de esperanças e afeto. O trabalho buscou escapar da aderência ao discurso canônico da utopia moderna em suas dimensões arquiteturais, urbanísticas e estatal, assim como da crítica consensual – e também hegemônica – da cidade como marca de variados fracassos, na tentativa de encontrar outras versões nesse entremeio. Sobretudo, o que salta-nos aos olhos é o fato de que há uma camada das experiências dessa cidade que ilumina certa situação inaugural, entremeada por laboratórios efervescentes, provisórios e criativos em variadas instâncias, entre elas, um estado educativo e pedagógico amplo, permeado

⁵¹¹ E que em várias dimensões também carregava lastros periféricos frente à litorânea Velha Capital.

pelas dimensões formais e não-formais. Projetos e processos de educação radical também encontram-se latentes em outras experiências que orbitam este trabalho. É inegável que as experiências e práticas em torno da educação para invenção ampliam enormemente as possibilidades de transformação emancipatória e, na Cidade Nova, somadas ao deslocamento geográfico, político e simbólico, a Brasília Original abrigou dimensões da participação e apropriação, encadeadas num conjunto de *outras* utopias, trazendo em seu bojo – ou em *seu abissal vazio grávido* – os germes de ampliação das linguagens artísticas⁵¹². Não à toa, a imagem-ideia de Semente torna-se recorrente ao longo do texto, evocada pelas possibilidades de rememoração ou pelo “sembrar las memorias”, pela universidade semeadora de Darcy e Anísio, pela defesa de Fontes à sobrevivência da árvore/rua/subúrbio ou pelas vozes do maracá, ressoando “o começo de tudo”. Em certo sentido, é esse pulsar que, mobilizado nos anos iniciais de Brasília, buscamos revisitar e perseguir ao longo do texto⁵¹³.

Por outro lado, vemos emergir também espaços criativos subitamente interrompidos: a própria imagem da Brasília Original, da UnB e CIEM, desmantelados e o MAM-RJ, incendiado. Vários episódios exemplares do que Frederico Coelho postula como uma “perspectiva de frustração”, frente à impossibilidade de levar a diante no tempo, e perdurar-se para as futuras gerações, um empreendimento coletivo de envergadura inventiva. Algo que ganha intenso paralelo com os tempos contemporâneos. De certa maneira, a súbita e violenta interrupção convoca nossa capacidade de (re)criar diante de traumas e, ainda que a partir de corpos anestesiados, imaginar outros futuros possíveis. Para Coelho, a frustração se dá justamente pela “infinita postergação do futuro”:

Ela se abriga, de forma evidente ou alegórica, em narrativas ficcionais, memórias, escritos e demais declarações em que fica latente sua “maquinaria para o desastre”, seu princípio devorador que simultaneamente move e aniquila as múltiplas projeções no campo aberto da história nacional. (...) Mais do que as utopias, foi a possibilidade concreta do *novo* que mais produziu frustração⁵¹⁴.

⁵¹² Evocamos aqui as premissas de Guilherme Vaz, vistas ao longo da tese, sobre a importância da experiência de Brasília para as linguagens artísticas, especialmente para a música, artes visuais, conceituais e sonora.

⁵¹³ Ainda que, esse pulsar, como nos conta Guilherme Vaz sobre os instrumentos indígenas: “é uma potência. É uma forma que “está no ar” e deve ser refeita a cada novo concerto” (VAZ, Correio Braziliense, ago de 2009).

⁵¹⁴ COELHO, Fred. “O Brasil como frustração” in Revista Serrote, n. 31, 2019. Acesso: <https://www.revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fredcoelho>. Grifo da autora.

Para tanto, Coelho invoca as leituras sobre o Brasil na dimensão de um projeto de país como sintomas desse impasse, entre elas, as que delineiam um “país do futuro” (Stefan Zweig, 1941) e “condenado ao moderno” (Mário Pedrosa, 1959), articulando a imagem-ideia do *novo* como retórica, assim como, de um futuro redentor⁵¹⁵.

É como contraponto que o filme *Branco sai preto fica* apresenta-se como um interlocutor ao longo desse texto, ao tentar desestabilizar certa concatenação de tempos e ordenações de espaços. No filme, a inventividade periférica e o laboratório de memórias são os produtores dos arsenais a demolir um futuro eternamente a realizar-se. O ataque/bomba de Adirley pretende romper com as narrativas de produção de desejos/utopias projetadas à distância da concretude de sujeitos reais. Opera-se assim uma torção na centralidade da criação, reivindicando a participação preta e periférica nas construções de passado, presente e futuro, pela chave da destruição de imaginários puros. “O fim do mundo como nós o conhecemos⁵¹⁶” e formas de “*des-pensar*” são também pressupostos de Denise Ferreira da Silva, que inclui, para tanto, outras estratégias da negritude como “as revoltas menores, momentos, gestos de recusa e refúgio”, a serem inseridas no campo do sensível. Abarcando o campo da arte contemporânea, Denise Ferreira aponta como arena de resistências e combate, para além da macropolítica, também a esfera das subjetividades e imaginários. Em contrapartida, mirando o movimento possível de reconstrução, Rufino recorre a Exu e às poéticas das encruzilhadas, em sua natureza paradoxalmente múltipla e transgressora, para reivindicar políticas de “reinvenção dos seres a partir de cacos despedaçados” deste mundo em pleno desmantelo⁵¹⁷. Diversos exercícios de comprometimento com a revisão das práticas discursivas dominantes, que pretendem-se únicas e, portanto, produtoras de assimetrias. Desse modo, uma abertura para outros mecanismos de (re)construções e (re)arranjos, leva-nos a ressaltar, ao longo dessa escrita, o quão comunicante são as operações de silêncio e ausência das historiografias e teoria crítica sobre a produção de artistas pretos e indígenas. Dinâmicas que têm seu duplo nas operações de apagamento da

⁵¹⁵ ZWEIG, Stefan. Brasil, país do futuro . Tradução Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (1941) 1981 e PEDROSA, Mário. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

⁵¹⁶ SILVA, Denise Ferreira. A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a Flecha do Tempo, 2019.

⁵¹⁷ RUFINO, Pedagogia das Encruzilhadas. Exu como educação. Revista Exitus, Santarém/PA, Vol. 9, N° 4, p. 262 - 289, Out/Dez 2019.

presença preta na história oficial de Brasília, como aponta, por exemplo, as pesquisas de Paulo Tavares⁵¹⁸.

A possibilidade de identificar outros desenhos constelares - catalisada pela percepção da Constelação da Ema, para além do Cruzeiro do Sul - não deixa de estar no horizonte, como vias de reinvenção da vida em tempos atuais de situação pandêmica e de confinamento, em que políticas públicas estão em desmanche enquanto incêndios alastram-se pelas florestas, cerrados e pantanais, físicos e simbólicos. Para Fred Coelho,

o tempo presente é, na verdade, o grande desafio projetivo que enfrentamos. De certa forma, perdemos aos poucos o direito a futuros de países novos e precisamos viver de forma radical o agora. Ironicamente, talvez essa seja a oportunidade de o Brasil deixar de ser uma frustração para se tornar um campo aberto de experimentações⁵¹⁹.

Dessa forma, narrar nossas histórias – “nossa capacidade de contar mais uma história”, nas palavras de Ailton Krenak – é também fazer valer as versões historicamente sufocadas e obliteradas, reconhecendo novas articulações, relações transversais e dialógicas. Condutas que a perspectiva das poéticas de encantamento e saberes ancestrais trilham há tempos. Nesse sentido, o giro de Exu, de potência transgressora e criadora, aparece por aqui e ali ao longo do texto também como interlocutor: ao presentificar a própria noção de axé - princípio vital que dá impulso a tudo o que existe ou que ainda não existe – oferece-nos outra maneira de nomear utopias. Outras utopias, por certo, em encruzilhadas imaginárias, que dêem sentido às coexistências e que possam articular invenções de cidades, escolas, universidades, ateliês improvisados, saltos ao mar, bailes periféricos, arsenais musicais, instrumentos provisórios, geografias errantes, casas-galeria e os encantamentos de ruas sem saídas⁵²⁰. Instantâneos de utopias que não se esgotam porque estão em pulsação frequente, reconfigurando imaginários e, a todo momento, prestes a irromper em algum lugar.

⁵¹⁸ Paulo Tavares, em seu ensaio *A Capital Colonial*, cita a exposição *Reintegração de posse: narrativas da presença negra na história do Distrito Federal* (2019) de curadoria de Ana Flávia Magalhães Pinto, realizada no Museu Nacional da República, abarcando, através de fotografias, o arco temporal de 1956 a 1998.

⁵¹⁹ COELHO, Fred. “O Brasil como frustração” in *Revista Serrote*, n. 31, 2019. Acesso: <https://www.revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fredcoelho>. Grifo da autora.

⁵²⁰ Vale lembrar que, nas periferias e confins, as interrupções súbitas de empreendimentos inventivos acontecem com grande frequência.

A própria ideia de uma outra capital em potência e a busca contínua por refundar um novo começo que percorrem os subterrâneos dessas narrativas, como uma pulsão criadora, remetem com mais vigor ao campo da experiência do que das oficialidades ou dos projetos, denotando a mobilidade desse elemento vivo e disruptivo. No entanto, mais do que a perseguição de um novo começo, o que nos cabe re-assentar é nossa capacidade de rememoração e a redistribuição do valor desses pulsares criativos, descentralizando e desvinculando dos lugares especializados, institucionalizados ou hierarquizados, seja pelo poder, seja pelo saber. E nesse sentido, sobretudo, cabe-nos ampliar o campo do que é trazido à memória, reconhecendo, de acordo com Luiz Rufino, que o domínio em que a concepção de morte se mostra mais eficiente é o do esquecimento⁵²¹. Nossa capacidade de “contar mais uma história” e de alargar os horizontes ideativos relaciona-se também com as práticas pedagógicas, em todas suas dimensões, sejam elas formais, oficiais ou não-formais. À luz das experiências de vanguarda no campo educacional que permeiam este trabalho, e na contramão das políticas de estado contemporâneas, tal capacidade é ativada por saberes plurais e pela poética dos encontros, através dos quais a escola possa abrir suas portas ao sertão, ao subúrbio, à floresta, aos terreiros, aos quilombos e aos quintais⁵²². Assim como, esses espaços possam reconhecer-se como escola e ocupar um lugar de protagonismo onde saber e fazer se teçam na mesma toada. Ambos movimentos capazes de estremecer as zonas de conforto e a tradicional “cultura de muros” presentes em toda sedimentação do ser-poder-saber, e assim, igualmente presentes nas universidades e nas instituições de arte.

Durante a banca de qualificação deste trabalho, Cibele Rizek refletiu sobre educação a partir da ideia de “lançar garrafas ao mar”. Algo que nos remete ao gesto do poeta Clemente Padín em 2008 e suas sementeiras de memórias e, também, pode ser evocado pelo salto inconcluso de Luiz Alphonsus em direção ao oceano, que se completa em nossa imaginação ou ao capítulo ainda não escrito de Guilherme Vaz. Imagens de apostas em notícias que potencialmente podem irromper de forma não-programada e através de deslocamentos não-mapeados. Considerando que o “sertão há de virar mar” e as florestas, “alastrarem-se até as praias”, não demora e chegarão de lá – *e com mais vidas* – as mensagens pulsantes das garrafas marítimas.

⁵²¹ O que encontra rebatimento na “perspectiva do coioite”, construída no ensaio de Vaz, *Nós somos o coioite* (2011), 2013.

⁵²² Por onde encontram-se a “base dupla”, indicada por Oswald de Andrade, em *Manifesto Pau Brasil* (1924), “a floresta e a escola”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA, Bianca Arduany. Brasília e Mário Pedrosa: reflexões sobre a crítica da cidade. 2019. Dissertação de Mestrado. UNB, Brasília, 2019.
- ABREU, Gilberto de. Parque Lage ganha galeria de arte nas Cavalariças, *Jornal do Brasil*, 22 de fevereiro de 2000, no *Jornal do Brasil*.
- Adirley Queirós: Direitos Humanos é a possibilidade de afeto entre as pessoas, 2018 < www.ponte.org >
- AFONSO, Germano B. Mitos e Estações no Céu Tupi-Guarani. *Scientific American Brasil* (Edição Especial: Etnoastronomia), v. 14, 2006, p. 46-55.
- _____. Astronomia indígena. *Anais da 61ª Reunião Anual da SBPC - Manaus, AM* Julho/2009.
- _____. O céu dos índios do Brasil. *Anais da 66ª reunião anual da SBPC - Rio Branco, AC* - julho/2014.
- ALBERT, Bruce; MILLIKEN, WILLIAM. Urihi. A terra-floresta yanomami. São Paulo: Instituto Socio-ambiental/ Paris: Institut de recherche pour le developpement, 2009.
- ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos Santos. A assinatura colonial e o dispositivo da autenticidade nos Museus. *Dossiê Etnologia e Museus, Campos* 16 (2), 2015, p. 16-43.
- Alfredo paga com arte parto da mulher. *O Globo, Jornais de Bairro, Méier*, 12 de abril de 1989.
- Alfredo cria a linguagem do subúrbio, *O Globo, Jornais de Bairro, Méier*, 24 de outubro de 1990
- ALMEIDA, Renato. História da Música Brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.
- AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. *Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro*, vol 8, n. 15, 1995, p.145-151.
- AMARAL, Aracy (Org.). Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília: Mário Pedrosa. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.
- _____. "Arte na rua." *Arte em revista* (São Paulo, Brasil), no. 8, out 1984, p. 56- 58.
- ANDRADE, Marco Antônio Pasqualini de. Uma poética ambiental. Cildo Meireles (1963-1970). (Tese de doutoramento), ECA USP, São Paulo, 2007.
- _____. Artistas brasileiros na exposição Informaton: primeiras investigações. In: *Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 31, 2011, Campinas. *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: [Com/Con] tradições na História da Arte*. Campinas, CBHA, 2011, p. 629-640.
- _____. O MoMA em transe: subversões da matéria a partir da documentação de Information, XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Santa Catarina, 2018.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo*. São Paulo: CLY, 1976, p.3-7.
- _____. Manifesto pau-brasil. In: *Do pau-brasil à Antropofagia e às utopias. Obras Completas*. Rio de Janeiro: MEC/ Civilização Brasileira, 1972, p. 3-10.
- APPIAH, Kwame Anthony. Será o Pós em Pós-Modernismo o Pós em Pós-Colonial? Acesso em <http://artafrica.lettras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714df1ec40c3.pdf>.

- ARGAN, Giulio Carlo. "Arquitetura Moderna no Brasil". In: Depoimento de uma geração. São Paulo: Cosac Naif, 2003.
- ARTHUSO, Raul Lemos. Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro. Dissertação de mestrado, ECA USP, São Paulo, 2016.
- ATLAS de Representações literárias de Regiões brasileiras. Sertões Brasileiros. Vol1. Rio de Janeiro: IBGE, 2006.
- ATLAS de Representações literárias de Regiões brasileiras. Sertões Brasileiros. Vol2. Rio de Janeiro: IBGE, 2006.
- AYALA, Walmir. Centro Universal de Computação, Jornal do Brasil, 05 de nov. de 1973.
- _____. Artes, Jornal do Brasil, 25 de nov. de 1973.
- AZAMBUJA Renata. "Notas de uma memória afetiva". In: Artes visuais entre poéticas e políticas. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.
- BASUALDO, Carlos. Tropicalia: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BARRO, Máximo. Rogério Duprat. Ecletismo Musical. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- BENJAMIN, W. Magia, arte e técnica: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985a. Obras Escolhidas, v.1.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e Imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. [1ªed.: 1985].
- BITTENCOURT, Francisco. A Geração Tranca-Ruas. Jornal do Brasil (RJ), 09 de maio de 1970.
- BIZELLO, Maria Leandra. "Imagens de convencimento: cinejornais e filmes institucionais nos anos JK". In: ArtCultura. v11, n18
- BLOMBERG, Carla. Histórias da Música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar. Projeto História nº 43. Dez, 2011.
- BOLLE, Willi. Grande sertão: cidades. Revista USP. São Paulo, nº 24, USP, dez./jan./fev. 1994/95.
- _____. A Metrópole, vista da periferia. In: Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da USP, 1994.
- BOMENY, Helena. *Aposta no futuro: o Brasil de Darcy Ribeiro*. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BRANDÃO, Gabriela Gazola. O ecúmeno e a cidade habitada, 2019. Anais XVIII ENANPUR 2019.
- BUSTAMANTE DÍAZ, Patricio G. Posible Ubicuidad Espacio-temporal de la triada Pareidolia - Apofenia - Hierofania, como probable origen de la sacralización de algunos elementos del paisaje. En Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/triada.html>. 2008.
- CABRAL, Sergio. Antônio Carlos Jobim: uma biografia, Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Cronologia do cinema em Brasília*. In: Brasília em 24 quadros, 2003, Brasília. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. Catálogo de exposição.
- CAMPOMIZZI, Clarissa Spigiorin. Do Corpo à Terra: Arte e "Guerrilha" em Belo Horizonte em 1970. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas, 2017.
- CÂMARA FILHO, Desde a Perspectiva de Brasília. Diário de Pernambuco, 31 de dez. 1967.
- CANONGIA, Lúcia. O legado dos anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. Tese de doutorado. USP, São Paulo, 2005.

- CARON, Jean-Pierre Cardoso. *A Era do Incomum na arte. Conversas com Guilherme Vaz*. In Revista Claves, n.9, João Pessoa: UFPB, 2013.
- CARVALHO, Vladimir. Cinema candango: matéria de jornal. Brasília: Cinememória, 2002.
- CASSIRER, Ernst. A filosofia das formas simbólicas. São Paulo : Martins Fontes, 2001
- CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre el colonialismo. Madrid: Ediciones Akal, 2006.
- CERTEAU, Michel de. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- Contradição permanente: uma conversa com Adirley Queirós. Revista Cinética (12/08/2015). Acesso online < <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>>
- CHAGAS, Tamara Silva Da crítica à Nova Crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Moraes. Dissertação de mestrado. Vitória: UFES, 2012
- _____, e LOPES, Almerinda da Silva. A crítica de arte como desdobramento poético. Revista Poeisis, UFF, v.13,n.18, 2012
- CHAVES, Sandra. A amendoeira que virou livro. Jornal do Brasil, edição do dia 25 de nov de 1990.
- CHAVES, Xico; CYNTRÃO, Sylvia. Da paulicéia à centopeia desvairada: as vanguardas e a MPB. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- Cildo Meireles, Geografia do Brasil (catálogo de exposição). Paulo Herkenhoff (curador). Artviva produção cultural: Rio de Janeiro, 2001.
- COCCHIARALE, Entre o Cósmico e a Cosmos Polis in Luiz Alphonsus, 2005/1974, 31 anos na Coleção Gilberto Chateaubriand (catálogo), 2005.
- COELHO, Fred. “O Brasil como frustração” in Revista Serrote, , n. 31, 2019
- Acesso: <https://www.revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fredcoelho/>
- Compositor Guilherme Vaz afirma que o cuidado com os monumentos em Brasília precisa ser complementado pelas arquiteturas do pensamento, jornal Correio Braziliense, dia 23 ago 2009.
- CONDURU, Roberto (org.). 2008. Relicário multicolor. A coleção de cultos afrobrasileiros do Museu da Polícia Civil do estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Municipal José Bonifácio/ Museu da Polícia Civil do RJ/ Instituto de Artes da UERJ
- CONY, Carlos Heitor. “O Miguel Ângelo dos Botequins”, Folha de São Paulo, 04 set de 1998.
- CORPAS, Danielle. O jagunço somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande sertão: veredas. Tese de doutorado. UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.
- COSTA, Alexandre. *Entre deuses e homens: a ambiguidade da memória*. In: BOCAYUVA, I. (Org.). A memória na Antiguidade. Rio de Janeiro: Via Verita, 2015, p. 10-25.
- COSTA, Lucio. Lucio Costa: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das artes, 1995.
- CRISTOVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e sua passagem a mito (A Divina Comédia do Sertão). Revista USP, (20), 42-53.
- CRUZ, Teresinha Rosa. Uma experiência de educação interrompida, CIEM/UnB, 1964-1971. Brasília: Editora Plano, 2001.
- Cultura Brasileira hoje: diálogos, Vol3, 2018
- CUNHA, André Araújo da Lima. Rogério Duprat, o quarto mutante: a trajetória do compositor vanguardista junto ao grupo de rock brasileiro. Dissertação de mestrado. USP/ECA, São Paulo, 2013.
- CUNHA, Euclides da. Os Sertões (1902). São Paulo: Três, 1984.

DA CUNHA, Ana Maria de Jesus Sousa. Arte-educação a Distância: uma análise da formação continuada on-line da Universidade de Brasília. Dissertação de mestrado. UnB, Brasília, 2006.

DANTO, Arthur. A transfiguração do lugar comum. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DE ALMEIDA, Maria Cecília Pedreira. *“Baderneiros”, “indisciplinados”, “subversivos”: reflexões sobre a universidade como campo*. In MARI, Marcelo; RUFINONI, Priscila Rossinetti (org.). Ditadura, modernização conservadora e universidade: debates sobre um projeto de país. Goiânia: Editora UFG, 2015.

Decifra-me ou te devora da arte, Jornal do Brasil, 31/07/1990.

Do Corpo à Terra. Um marco radical na arte brasileira. Catálogo. 2001

DUPRAT, Régis. A música no Vale do Paraíba e o resgate de um repertório. Visto em <http://www.jornalonline.com.br/2011/arquivos/historia-musicavaleadoparaiba-edicao040.pdf>.

_____. O Vale do Paraíba tange as teclas de suas tradições musicais. Visto em <http://www.jornalonline.com.br/2014/ago/historia/5804-o-vale-do-paraiba-tange-as-teclas-de-suas-tradicoes-musicais>

DUPRAT, Régis e Rogerio. Música Popular do Vale do Paraíba no século XIX para instrumentos de banda. 12 peças (valsas, modinhas, polcas, tangos, quadrilhas, cateretê e dobrado). Pesquisa, edição e transcrição. Registro fonográfico: LP Som Livre, 403.6141, 1977.

EL-KAREHM, Quando os subúrbios eram arrabaldes: um passeio pelo Rio de Janeiro e seus arredores do século XIX in 150 anos de subúrbio carioca, 2010.

Entrevista Guilherme Vaz. Correio Braziliense, 08/ 2009. http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/08/23/interna_diversao_arte,136961/entrevista-compositor-guilherme-vaz-afirma-que-o-cuidado-com-os-monumentos-em-brasilia-precisa-ser-complementado-pelas-arquiteturas-do-pensamento.shtml.

FABRIS, Annateresa. Sobre canteiros de obras, bichos, carne, pão e outras bizarrices. ArtCultura, Uberlândia, v. 19, n. 34, p. 233-239, jan.jun. 2017

FANON, Frantz. Os condenados da terra. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FARKAS, Solange e MATOS, Diego. Quando o Cruzeiro do Sul fala. 2015. Acesso pelo link: < <http://site.videobrasil.org.br/news/1907288> >

FAVARETTO, Celso Fernando. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 1992.

FERREIRA, Glória (org). Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. O rapto ideológico da categoria subúrbio - Rio de Janeiro 1858/1945. Rio de Janeiro: Editora Apicuri/Faperj/2011.

FIGUEIREDO, Aline. Artes Plásticas no Centro-Oeste. Cuiabá: Edições UFMT/ MACP, 1979.

Flutuante - Zona Instável, (catálogo) RJ, 2000.

FONTES, Alfredo. Em Brasília, liberdade in Depoimento de uma geração: 1969-1970, 1986.

FORMIGA, Tarcila Soares. A cidade como obra de arte e a crítica: utopia e projeto nos escritos de Mário Pedrosa acerca da construção de Brasília, 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, ago de 2016, João Pessoa/PB.

- FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. In: Manoel B. da Motta (org) Michel Foucault. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Coleção Ditos & Escritos III, Tradução de Inês A. D. Barbosa, Rio de Janeiro/São Paulo, Forense. Editora, 2001.
- _____. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. Arqueologia do Saber, 1969
- _____. O corpo utópico. As heterotopias. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- FRASER, Valerie. Building the new world, Studies in the Modern Architecture of Latin America, 1930-1960. Londres, Nova Iorque: Verso, 200
- FREIRE, Cristina. *O inconsciente moderno do museu contemporâneo no Brasil*. in: Colóquio Internacional História e(m) movimento, v. 1, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008
- _____. Um cosmonauta nos trópicos: Július Koller na América do Sul. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p. 48-62, set. 2017.
- Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/865>>
- _____. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- _____.; (org) Terra Brasilis. Arte Brasileira no acervo conceitual do MAC USP. São Paulo: MAC USP, 2019.
- _____.; LONGONI, Ana (org) Conceitualismos do Sul/Sur. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.
- _____. Poéticas do processo: arte conceitual no Museu. São Paulo: MAC/USP : Iluminuras, 1999. 197 p., il. p.b. color.
- FREITAS, Grace de. Brasília e o projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2007.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. As Formas do Falso. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GAÚNA, Regiane. Rogério Duprat: sonoridades múltiplas. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2001.
- GOMES, Ana Lúcia de Abreu. Brasília: de espaço a lugar, de sertão a capital (1956-1960). Tese de doutoramento. Departamento de História da Universidade de Brasília/ UnB, Brasília, 2008.
- GOMES, Mércio Pereira. Darcy Ribeiro. São Paulo: Ícone, 2000.
- GOMES, Nilma Lino. O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção dos saberes. Política & Sociedade, Florianópolis, v. 10, n. 18, p. 133-154, abr. 2011.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (2a edição).
- _____.; Uma situação colonial? São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____.; Abril em Brasília (1961). In: Crítica de Cinema no Suplemento Literário. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, pp. 341-4.
- GORELIK, Adrián. Das vanguardas à Brasília. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____.; *Sobre a impossibilidade de (pensar) Brasília*. In: Revista Serrote. Nº 10. Rio de Janeiro: IMS, 2012.
- GOROVITZ, Matheus. Brasília, uma questão de escala. São Paulo: Editora Projeto, 1985.
- GOULART, Leon Terceiro. Os Yanomami e o Projeto Yariipo: sobre florestas e ontologias, Anais da VII Reunião da Atropologia da Ciência e da Tecnologia, 2019.
- Guilherme Vaz. Uma fração do infinito. (catálogo de exposição) Franz Manata (curador). Rio de Janeiro: EXST, 2016.

GUIMARAENS, Bernardo. Poesias completas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1959.

GUIMARAENS, Domingos de Leers. Amanhã tudo isso será tinta: alianças de sangue e escrita entre os Guimarães e Guimaraens. Tese de doutorado. PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2014.

GUIMARAENS, Luiz Alphonsus de. Feras selvagens correm por entre as estrelas. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

Hakin Bey, T.A.Z: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism. Nova Iorque: Autonomedia, 1991.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

HAMBURGER, Esther Império. O cinema inventivo de Adirley Queirós. In Quebrada? Cinema, Vídeo e Lutas Sociais, São Paulo: Pró reitoria de cultura e extensão universitária, USP, 2014.

HERKENHOFF, Paulo. Cildo Meireles: Geografia do Brasil. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001

_____.; CAMERON, Dan; MOSQUERA, Gerardo. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

Hervé Fischer no MAC USP. Arte Sociológica e Conexões. Arte-sociedade-arte-vida. Cristina Freire (org.) São Paulo: MAC USP, 2012.

Hoje tem macumba no Maracanã, Jornal Luta Democrática, p.04, 19/05/1965). Acesso pelo link: < [www. http://memoria.bn.br/pdf/030678/per030678_1965_03451.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/030678/per030678_1965_03451.pdf) >

HOLSTON, James. A cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Intuição, comunhão e dádiva (conversa entre Guilherme Vaz e Luiz Guilherme Vergara). Poiésis, Niterói, v. 20, n. 33, jan./jun. 2019.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAREMTCHUK, Daria; RUFINONI, Priscila (org). Arte e política. Situações. São Paulo: Editora Alameda Casa, 2010.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

KOOLHAAS, Rem. Brasília, 2016. Acesso online < <http://revistacentro.org/index.php/koolhaaspt/> >

KOPENAWA, D. & ALBERT, B. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KUBITSCHKE, Juscelino. Por que construí Brasília. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1975.

LABRA, Daniela Hochmann. Legitimação Internacional da Arte Contemporânea Brasileira, análise de um percurso: 1940-2010. Tese de doutoramento. PPGAV-EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

LEFEBVRE, H. A produção do espaço. Traduzido por Donald Nicholson-Smith. Blackwell Publishing, 1991.

Leia fragmentos inéditos da obra deixada por Guilherme Vaz. Correio Braziliense, maio de 2018.

LERUTH, Michael F. Fred Forest's utopia. Media art and activism. Cambridge: The MIT Press, 2017.

LIERNUR, Jorge. ¡És el punto de vista, estúpido! p. 278. In: Arquitectura en teoría. Escritos 1986-2010. Buenos Aires, Nobuko, 2010, pp. 273-288.

LIMA; FERREIRA, Entre o sagrado e o profano: matriz de Irajá e Cine Vaz Lobo in Diálogos suburbanos, 2019.

- LIMA, Nísia Trindade. Missões civilizatórias da República e interpretação do Brasil. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, vol 5, p. 1, 1998.
- _____.; Um Sertão Chamado Brasil: Intelectuais e Representação Geográfica da Identidade Nacional. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ-UCAM, 1999.
- LIMA, Tatiana Hora Alves de. UTOPIAS DE BRASÍLIA NO CINEMA: O desvio contra a arquitetura e a história. Tese de doutorado, UFMG: Belo Horizonte, 2019.
- LOBO, Maria da Silveira. Brasília, da utopia à distopia. Tese de doutorado, USP: São Paulo, 2002
- LOPES, Almerinda da Silva. João Câmara. O revelador de paradoxos políticos-sociais. EDUSP: São Paulo, 1995.
- LOPES, Fernanda. Área Experimental. Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970. Prestígio Editorial: Rio de Janeiro, 2013.
- _____.; PREDEBON, Artistóteles. (Org.). Francisco Bittencourt/Arte-Dinamite. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016.
- LOPES, Severino, MACIEL, Nahima. Entrevista: compositor Guilherme Vaz afirma que o cuidado com os monumentos em Brasília precisa ser complementado pelas arquiteturas do pensamento. Correio Braziliense, ago de 2009.
- LOUZADA, Heloisa Olivi. « O museu como laboratório: Análise da exposição VI Jovem Arte Contemporânea », MIDAS [Online], 7 | 2016.
- Luiz Alphonsus 2005/1974. 31 anos na coleção Gilberto Chateaubriand. Catálogo de exposição. MAM RJ, 2005.
- Luiz Alphonsus - Máquina de Voar / Ophelia P. Arrabal. Livro de artista - Numerado 216/350, Rio de Janeiro: Stampa Gráfica, 2011.
- MADEIRA, Angélica. Itinerância dos Artistas: A Construção do Campo das Artes Visuais em Brasília 1958 – 2008. Editora UNB: Brasília, 2013.
- MACHADO, Vanessa Rosa. Dos “Parangolés” ao “Eat me: a gula ou a luxúria?” Mutações do “popular” na produção de Lina Bo Bardi, Helio Oiticica, Lygia Pape nos anos 1960 e 1970. Tese de Doutorado. IAU-USP: São Carlos, 2014.
- MAFRA, Betânia Siqueira. Alphonsus de Guimaraens Filho. Um intelectual em tempos modernos. Dissertação de mestrado. UFMG: Belo Horizonte, 2009.
- MAGALHÃES, Daviran. Vida de Artista. Rio de Janeiro, 2013.
- MAGALHÃES, Luiz Ricardo. Brasília, a utopia do centro. Dissertação de Mestrado. UFG, Goiania, 2004.
- MAGGIE, Yvonne; MONTE-MÓR, Patrícia; CONTINS, Marcia. 1979. Arte ou magia negra? Rio de Janeiro: Funarte (Mimeo.)
- MALASARTES. Números 1, 2 e 3. Rio de Janeiro. Imprinta. Set de 1975 / Junho de 1976.
- MAMMÌ, Lorenzo. (2005), "Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira", in s./a., VI Simposio internacional diálogos ibero-americanos: reenfocando visiones, problemas y posibilidades en el arte contemporáneo, Valência, Ed. Ivan Valencia/Instituto de Arte Moderna/Fundación Astroc.
- MANATA, Franz. O vento sem mestre. In Guilherme Vaz. Uma fração do infinito. (catálogo de exposição) Franz Manata (curador). Rio de Janeiro: EXST, 2016.
- _____.; O tempo como dispositivo. Concinnitas | v.21 | n.38 | Rio de Janeiro, Maio de 2020.

- MARI, Marcelo; RUFINONI, Priscila Rossinetti (org.). Ditadura, modernização conservadora e universidade: debates sobre um projeto de país. Goiânia: Editora UFG, 2015.
- _____. *Improviso na periferia do capitalismo e universidade interrompida*. In MARI, Marcelo; RUFINONI, Priscila Rossinetti (org.). Ditadura, modernização conservadora e universidade: debates sobre um projeto de país. Goiânia: Editora UFG, 2015.
- MARTINS, Alice Fátima . O ensino de artes nas Escolas Parque. In: Eva Waisros Pereira et all. (Org.). Nas asas de Brasília: memórias de uma utopia educativa (1956-1964). Brasília: Editora da UnB, 2011, p. 231-251.
- _____. *Um projeto de educação integrada para o ensino médio: o CIEM na Universidade de Brasília*. In PEREIRA, Eva Waisros; COUTINHO, Laura Maria; RODRIGUES, Maria Alexandra Militão. (orgs.) Anísio Teixeira a seu legado à educação do Distrito Federal: história e memória. Brasília: Editora UnB, 2018. pp 239 a 256.
- MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Há algo de irracional...Notas sobre a historiografia da arquitetura brasileira*. In: Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna. Parte 2.Block. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
- MARTINS, Daniela Marinho. Os filmes da minha vida: Exibição e salas de cinema em Brasília de 1960 a 1965. Dissertação de mestrado. UnB, Brasília, 2013.
- MATOS, Diego Moreira. Cildo Meireles. Espaço, modos de usar. Tese de doutoramento. FAU-USP, São Paulo, 2014.
- MATOS, Hermano. A verdade sobre a história e o pioneirismo do cine Brasília. Jornal de Brasília, Brasília, 16 março 1976.
- MATTAR, Sumaya; SUZUKI, Clarissa; PINHEIRO, Maria. A lei 11.645/08 nas artes e na educação [recurso eletrônico] : perspectivas indígenas e afro-brasileiras . SãoPaulo: ECA-USP, 2020
- MEIRELES, Cildo. *Nowhere is my home/ No where is my home/ Now here is my home. Uma entrevista de Cildo Meireles a Carmen Maia*. In: Musas, Revista Brasileira de Museus e Museologia, n4, Instituto Brasileiro de Museu, 2009.
- MENESES, Ulpiano T. *Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. In: Revista Brasileira de História, vol23, n45, 2003.
- MENDES, Ricardo. Bienal de São Paulo 1973 – Flusser como curador: uma experiência inconclusa. Ghrebh – Revista de comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, n.11, 2008.
- MÉTRAUX, Alfred. A religião dos Tupinambás. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- MILLS, C. O contrato de dominação. Meritum, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 15-70, jul./dez. 2013.
- MORAES, Antonio Carlos Robert. O sertão: um “outro” geográfico. Terra Brasilis, v. 31, n.1, p. 55-61, 2011.
- MORAIS, Frederico (org). Depoimento de uma geração, 1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986
- _____. *Contra a arte afluyente – o corpo é o motor da obra*. In: Revista de Cultura Vozes (Rio de Janeiro, Brasil). Vol. 1, n. 64 (jan./fev. 1970).
- _____. Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994). Rio de Janeiro: Ed Topbooks, 1995
- _____. Artes plásticas: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. GOGAN, Jessica. Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

- _____. Do Corpo à Terra: Um marco radical da Arte Brasileira. Belo Horizonte, Itau Cultural, 2001 (catálogo de exposição).
- _____.; Manifesto Do Corpo à Terra. In: TRISTÃO, M. Da Semana de Vanguarda (I), Estado de Minas, Belo Horizonte, 28 abr. 1970b, p. 5.
- MOREIRA, Ruy (resenha). O rapto do subúrbio. Resenha de O rapto ideológico da categoria subúrbio, de Nelson da Nóbrega Fernandes. Rio de Janeiro: Editora Apicuri/Faperj, 2011 in GEOgrafia – Revista do Programa de Pós Graduação em Geografia da UFF, (Niteroi/ Brasil) vol.14, n.27 (2012).
- MOTA, Ariana Timbó. O cinema brasiliense em uma narrativa antropológica. Tese de doutorado. UnB: Brasília, 2006.
- MUNANGA, Kabenguele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil. Identidade Nacional versus Identidade Negra. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- NAGIB, L. . Imagens do mar - visões do paraíso no cinema brasileiro de ontem e hoje. Revista USP , São Paulo, v. 52, p. 148-158, 2002.
- NAME, Daniela. Cartografia Poética (catálogo). Rio de Janeiro: BNDS, 2019.
- NEVES, Caio; MANATA, Franz. Guilherme Vaz: Eu sou o que posso ser (texto editado a partir de escritos e falas públicas de Guilherme Vaz). In Guilherme Vaz. Uma fração do infinito. (catálogo de exposição) Franz Manata (curador). Rio de Janeiro: EXST, 2016.
- NOGUEIRA, ISA. Grupo de compositores da Bahia: Implicações culturais e educacionais. Brasiliana, Revista da ABM Nº 1, ano 1, Jan. 1999, Rio de Janeiro: ABM, p. 28-35.
- NUNES, Clarice. Centro Educacional Carneiro Ribeiro: concepção e realização de uma experiência de educação integral no Brasil. Revista Em Aberto, v.22, n.80, p.121-134, abril de 2009.
- OLIVEIRA, Ricardo de. Euclides da Cunha, Os Sertões e a invenção de um Brasil profundo. Revista Brasileira de História, vol.22, n.44, São Paulo, 2002.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. A visualidade do som: Vaz e Taylor. Acesso em <https://www.premiopipa.com/2018/04/nossa-homenagem-a-guilherme-vaz-e-cecil-taylor/>
- O que pinta no subúrbio. Uma galeria de arte vanguardista reacende do outro lado do túnel o debate sobre a criação que o mercado teima em marginalizar. Jornal do Brasil, 23 de out de 1988.
- PALADINO, Luiza Mader. A opção museológica de Mário Pedrosa: Solidariedade e Imaginação Social em Museus na América Latina. Tese de doutoramento. USP, São Paulo, 2020.
- PAOLI, Maria Célia. *Memória, história e cidadania: o direito ao passado*. In: O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH, 1992, p. 25-28.
- PARUCKER, Paulo. Veneno em dose dupla: ASI e SPP, espionagem, controle e repressão na UnB, XXVIII Simpósio Nacional de História, Florianópolis, 2015.
- _____.; *A UnB na teia de segurança e informações*. In: MARI, Marcelo; RUFINONI, Priscila Rossinetti (org.). Ditadura, modernização conservadora e universidade: debates sobre um projeto de país. Goiânia: Editora UFG, 2015.
- PEDROSA, Mário (1966). Crise do condicionamento artístico. In: AMARAL, Aracy (org.). Mundo, Homem, Arte em Crise. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- _____.; Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.
- _____.; Perspectiva de Brasília, Correio da Manhã, dez. 1967.

- PEREIRA, Maria do Socorro Cunha. A democratização na gestão da escola pública em Brasília-DF: Um estudo de caso. (Monografia de especialização) Pós graduação à distância em Gestão Educacional. Palmas/TO: UFSM/RS, 2011.
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Mário de Andrade e Lúcio Costa no número inaugural da revista do Sphan. Rev. CPC, v.13, n.25 especial, p.48–79, jan./set. 2018.
- QUIJANO, Aníbal. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. Estud. av., Dez 2005, vol.19, no.55, p.9-31.
- RAFAEL, Ulisses; MAGGIE, Yvone. Sorcery objects under institutional tutelage. Magic and Power in Ethnographic collections. Vibrant v.10 n.1.
- RANCIÈRE. Jacques. O Mestre Ignorante. Lições sobre a emancipação intelectual. (1987). Autêntica: Belo Horizonte, 2002.
- REBOUÇAS, Julia Maia. EIS A ARTE: a atuação do crítico, curador e artista Frederico Moraes. Tese de doutorado. UFMG, Belo Horizonte, 2017.
- REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados (parte I – Alegria de Viver, Alegria de Criar). MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.135-151, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4303>>.
- RELATÓRIO do Plano Piloto de Brasília / elaborado pelo ArPDF, CODEPLAN, DePHA – Brasília: GDF, 1991.
- RIBEIRO, Darcy. A universidade de Brasília. Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais Rio de Janeiro
- _____.; Carta - 1961 - 1995 a Invenção da Universidade de Brasília. Falas, Reflexões, Memórias. Editora Senado Federal, Brasília: 1995.
- _____.; Diários Índios. Os Urubus-Kaapor. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- RIBEIRO, Marília Andrés. Entrevista com Frederico Moraes. A arte não pertence a ninguém. Rev. UFMG, Belo Horizonte, vol.20, n.1, p.336-351, jan-jun, 2013.
- _____.; Neovanguardas: Belo Horizonte anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- RIBEIRO, Maria Luiza Santos. História da Educação Brasileira: a organização escolar. São Paulo: Cortez Editora, 1997. 12 edição.
- RIBEIRO, Rodrigo Cunha Bertamé. Rizomas suburbanos: possíveis ressignificações do topônimo subúrbio carioca através dos afetos. UFRJ: Rio de Janeiro, 2016.
- RISÉRIO, Antônio. Avant-garde na Bahia. São Paulo: Instituto Lina e P. M. Bardi, 1995.
- RIVERA, Tania. O Averso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise. São Paulo: Cosac Naif, 2013.
- RIVITTI, Thais de Souza. A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2007.
- RODRIGUES, Georgete Medleg. Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília. Dissertação de Mestrado em História. Instituto de Ciências Humanas-UNB, Brasília, 1990.
- RODRIGUES JUNIOR, Luiz Rufino. Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas: Sobre Conhecimentos, Educações e Póscolonialismo. VIII Seminário Internacional As Redes Educativas e as Tecnologias: Movimentos Sociais e Educação, 2015.
- _____.; Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. Revista Antropolítica, nº 40, Niterói, p.54-80, 1.sem. 2016.

- _____.; Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas. 231 f. (Tese), Doutorado em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Faculdade de Educação., Rio de Janeiro, 2017
- _____.; Pedagogia das Encruzilhadas. Periferia [en linea]. 2018, 10(1), 71-88
- _____. Pedagogia das Encruzilhadas. Exu como educação. Revista Exitus, Santarém/PA, Vol. 9, N° 4, p. 262 - 289, Out/Dez 2019.
- RODRIGUES, Nelson. A derrota dos cretinos. Última Hora, 22 de abril de 1960. Acesso em < http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/pdf/22041960_2_brasilia.pdf >
- ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. In Conceitualismos do Sul/Sur, São Paulo: Annablume; USP-MAC, AECID, 2009.
- _____.; A hora da micropolítica. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- _____.; Esfera da Insurreição. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.
- ROSADO, Clairton. Brasília, Sinfonia da Alvorada. Estudo dos Procedimentos Composicionais da Obra Sinfônica de Tom Jobim. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Arte – USP, São Paulo, 2008.
- RUIZ, Giselle. Arte/Cultura em trânsito. O MAM-RJ na década de 70. Rio de Janeiro: Maud X, FAPESP, 2013.
- SANDOVAL, Liz da Costa; REZENDE, Rogério; CRUZ, Luciana S. Fonseca. Brasília contemporânea: ambiguidades e contradições da cidade vistas pelas lentes do cinema. Revista ARS, ano 18, n.39, p.201-223.
- SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Presságios e Projetos: o incêndio do MAM e os rumos da arte contemporânea. VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB V.13 nº1/janeiro-junho de 2014 [2015] Brasília
- SANTOS, Antônio Bispo do. Colonização, Quilombos: Modos e significações. INCTI/UnB: Brasília, 2015.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. Eurozine. Viena, 14 de fev. de 2008.
- _____.; Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Souza e MENEZES, Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2010.
- SANTOS, João Baptista Pereira dos. Unilabor: uma revolução na estrutura da empresa. São Paulo: Duas Cidades, 962
- SANTOS, Laymert Garcia. *Projeções da terra-floresta: o desenho-imagem yanomami*. In Anjos, Moacir dos (ed.). Pertença – Cadernos SESC_Videobrasil 8. São Paulo: SESC, 2012-2013, pp. 49-54.
- SANTOS, Milton. *Território e dinheiro*. In: Revista GEOgraphia. Niterói: programa de PósGraduação em Geografia - PPGeo - UFF/AGB, v.1, n1. p. 7 a 13, 1999.
- _____.; Por uma Geografia Nova. São Paulo: Hucitec. 1978.
- SCARASSATTI, Marco. Walter Smetak. O alquimista dos sons. São Paulo: Editora SESC SP, 2008.
- _____.; Retorno ao Futuro: Smetak e suas Plásticas Sonoras. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.
- SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.
- SILVA, Maisa Cristina; SILVA, Everson Melquiades Araujo e JUNIOR, Gilvan Pereira da Silva. Movimento Escolinha de Arte: Um olhar a partir do Curso Intensivo de Arte na Educação – CIAE (Rio de Janeiro – 1960/1981). Porto Alegre: ENPAP, 2016
- SILVA, Ernesto. História de Brasília, um sonho, uma esperança, uma realidade. Brasília: Linha Gráfica Editoria, 1999.
- SILVA, Andressa de Oliveira. Claudio Santoro: as biografias de um personagem central no campo artístico e político amazonense (1919-1989). Dissertação de Mestrado. Centro de Estudos Superiores de Parintins/ História/UEA, Amazonas, 2018.
- SILVA, Denise Ferreira: A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a Flecha do Tempo. Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.
- SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. Flecha no tempo. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. Encantamento. Sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.
- SMETAK, Walter. Smetak. Rio de Janeiro: Departamento de Serviços Criativos/Serviço de Imprensa Phonogram, 1974.
- SMITH, Roberta, Arte conceitual. In: STANGOS, Nikos (org.). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- SOARES, Maria Therezinha de Segadas. Fisionomia e estrutura do Rio de Janeiro. Revista Brasileira de Geografia, Rio de Janeiro, IBGE, ano XXVII, n3, 1965, p330-337.
- SOUZA e Silva, Tathiana Nunes. A crítica da arte e a exposição das diferenças: Os efeitos da crítica jornalística no processo social da legitimação da produção artística de João Câmara Filho. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.
- SPRICIGO, Vinicius. A exposição como medium: as bienais a partir das perspectivas teóricas abertas por Vilem Flusser. Forum Permanente, Revista n.1, V.2, Discussão Bissexta, 2013. Disponível em < <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-1/discussao-bissexta/a-exposicao-como-medium-as-bienais-a-partir-das-perspectivas-teoricas-abertas-por-vilem-flusser-1-vinicius-spricigo>>.
- SHTROMBERG, Elena. Art Systems Brazil and the 1970s. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Subúrbios Cariocas. Revista da FAU UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, vol.2.
- Supermercado. Palácio dos Desejos (catálogo), 1973.
- SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; (Org.). *Cultura brasileira hoje: diálogos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. v.3.
- TAVARES, Paulo. A capital colonial. Revista Zoom, 2020. Acesso <https://revistazum.com.br/ensaios/a-capital-colonial/>
- Um fim para “este” mundo: entrevista de Denise Ferreira da Silva na revista Texte Zur Kunst. Revista online DR. Acesso <http://revistadr.com.br/posts/um-fim-para-este-mundo-entrevista-de-denise-ferreira-da-silva-na-revista-texte-zur-kunst>. Original em TEXTE ZUR KUNST. Publicado no dia 12 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.textezurkunst.de/articles/interview-ferreira-da-silva/>

Uma galeria à disposição dos pintores. *Jornal O Globo*, Jornais de Bairro, Baixada, 02 de dezembro de 1990.

Um ateliê movimenta o Riachuelo. *Jornal O Globo*, Jornais de Bairro, Méier, 28 de setembro de 1988.

VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: podcast #01 – Guilherme Vaz*. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares. Rio de Janeiro, 2013.

_____.; Guilherme Vaz: Entrevista a Afonso Luz e Sergio Cohn. 2013. Rio de Janeiro: Nau – Cultura Pensamento, 2, p.18-25, setembro, 2013.

_____.; Contra o som alma-penada. Entrevista a Ana Paula Conde. *Revista Trópico*, s/d. Acesso <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2605,1.shl>

_____.; Entrevista com Guilherme Vaz (à Flávia Muniz Cirilo), 2009. Acesso <http://irmaosdomundo.blogspot.com/2009/02/entrevista-com-guilherme-vaz.html>

_____.; VERGARA, Luiz Guilherme. Intuição, comunhão e dádiva (conversa entre Guilherme Vaz e Luiz Guilherme Vergara). *Revista Poiesis*, v. 20, n. 33 (2019).

VAZ, Henrique C. de Lima. *Escritos de Filosofia II. Ética e Cultura*, 2004. São Paulo: Editora Loyola, 2004.

VELLOSO, João Paulo dos Reis. *A solidão do corredor de longa distância: Brasil – novo modelo de desenvolvimento, para criar a era das grandes oportunidades, rumo ao país desenvolvido*. Brasília: Ipea, 2011.

VELLOSO, Lúcia (org). *Darcy Ribeiro: Educação como prioridade*, São Paulo: Global, 2018.

VIANNA, Marina F C. *Cidades em contraste. Nova Babilônia e Brasília nos anos 1950/60*. Dissertação de mestrado. USP: São Paulo, 2011.

_____.; Filmes de artista em Super 8 e imagens de cidade nos anos 1970 – À luz dos filmes *Esplendor do Martírio* (Sérgio Péo) e *Rio de Janeiro* (Luiz Alphonsus), 2016.

VIGO, Marcela. *Fortes pinceladas da arte suburbana*. *O Globo*, Jornais dos bairros, Méier, 24 de maio de 1989.

WISNIK, Guilherme; MATOS, Diego. *Cildo: estudos, espaços, tempos*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, 2a. ed.

_____.; (org.) *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983

_____.; *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____.; *Deus e o Diabo na Terra do Sol: As Figuras da Revolução*. In: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ZANNONI, Claudio; BARROS, Maria Mirtes dos Santos. *A Voz dos Espíritos: uma abordagem sobre o maracá em sociedades indígenas do Maranhão*. *Revista Caderno de Pesquisa/UFMA*, São Luís, v. 19, n. 2, maio/ago. 2012.

ZWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro*. Tradução Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (1941) 1981.