

Contar Brasilia: imágenes de la gloria, memorias de la exclusión

Verónica Capasso * y Federico Urtubey **

Introducción

A comienzos de los '50, se produjo en Brasil una “explosión modernista” (Aguilar, 2003: 15), que se manifestó en un variado abanico de propuestas, proyectos e instituciones artístico–culturales: la fundación de nuevos museos de arte moderno, la creación de la Bienal Internacional de São Paulo y la construcción de Brasilia. En este periodo, las producciones culturales son atravesadas por un tipo de experiencia amplia, heterogénea y múltiple, las cuales son susceptibles de identificarse con

“as concepções de progresso, da possibilidade de formação de um futuro civilizado e internacionalmente articulado, nos mais diversos campos da expressão: nas ciências sociais, nas artes plásticas, na poesia, na arquitetura, no teatro, no cinema, na mídia” (Arruda: 1997, 39).

En este sentido, durante la presidencia de Juscelino Kubitschek (1956-1961) el proyecto y construcción de Brasilia se invistió como la concreción a nivel urbano del imaginario de progreso y modernización tecnológica. En pocos años, la síntesis del urbanista Lúcio Costa y el arquitecto Oscar Niemeyer se ofrecería no sólo como un exponente del urbanismo moderno, sino también como una ciudad capital suntuosa y como “metasíntesis” del proyecto Kubitschek de hacer crecer a Brasil cincuenta años en tan sólo cinco (Lins Ribeiro, 2006).

En cuanto a su diseño, la ciudad posee un eje monumental, un área abierta en el centro de Brasilia. El área verde rectangular se encuentra rodeada por dos avenidas de ocho carriles de ancho. En esta zona se encuentran muchos edificios gubernamentales y monumentos importantes de la ciudad. Además, tiene amplias avenidas que encierran edificios públicos y dos barrios, uno al norte y uno al sur, los cuales son divididos en las llamadas "supercuadras", agrupando enormes conjuntos de edificaciones. La parte central del

*Magister en Ciencias Sociales, Lic. en Sociología y Prof. en Historia del arte por la Universidad Nacional de La Plata. Posee una Diplomatura en Cultura Brasileña por la Universidad de San Andrés. Ayudante diplomada en Cultura y Sociedad (Profesorado en Portugués, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata). Becaria doctoral del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. C.e.: capasso.veronica@gmail.com

**Abogado y Prof. en Historia del arte por la Universidad Nacional de La Plata. Posee una Diplomatura en Cultura Brasileña por la Universidad de San Andrés. Adscripto graduado en Cultura y Sociedad (Profesorado en Portugués, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata). Becario doctoral del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. C.e.: ue.federico@gmail.com

complejo está formada por la Plaza de los Tres Poderes, donde se encuentran el Palacio de Planalto —sede del poder ejecutivo—, el Palacio del Congreso —sede del Congreso Nacional— y el Palacio de Justicia —sede del Supremo Tribunal Federal.

En el presente trabajo abordaremos dos producciones artísticas que se articulan como contrarelatos de la construcción mítica de Brasilia. Así, tomaremos como objeto de análisis a la película *Branco sai, preto fica* (2014) de Adirley Queirós y a la instalación de Cildo Meireles *Através* (1983-1989). Se considera que ambas aportan una perspectiva con mayores claroscuros respecto de la experiencia de habitar Brasilia, dando lugar a una serie de discursos relacionados con las existentes situaciones de exclusión social y disputa por el espacio.

Brasilia como nueva Capital Federal: sueño, libertad, utopía

La emergencia de Getulio Vargas como líder populista fue articuladora de un nuevo espacio político que orientó, entre otros cambios de peso, la transformación de Brasil de un país rural agroexportador de café a uno en la senda de la industrialización. El posterior gobierno de Juscelino Kubitschek, con sus propios rasgos, inició otro capítulo en esa dirección, y es dentro de su programa de gobierno que se impulsó en tiempo récord la construcción de la nueva capital federal, la ciudad de Brasilia, acontecimiento paradigmático de esa época.

La constitución de Brasilia como nueva Capital Federal permite entender el proceso de modernización del país sudamericano que comienza a gestarse con el ascenso de de Getulio Vargas al poder en 1930. El proyecto del Estado novo, había constituido a la industrialización como una especie de nuevo mito nacional, que influenciaría durante décadas a dirigentes políticos tanto de extracción democrática como así también tecnócratas y militares. Al suicidio de Vargas —y luego de la breve conducción de Café Filho— le sucedió la postulación a la presidencia del gobernador del estado de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek. Kubitschek asumió al poder sostenido por fuerzas nacionalistas y antigolpistas, aunque en un clima político inestable. Se ha señalado que “pocos presidentes brasileños asumieron bajo condiciones políticas tan poco auspiciosas como Juscelino Kubitschek” (Skidmore, 1975: 203). Se trató, no obstante, de un período de grandes transformaciones organizado en torno a un Programa de Metas cuya iniciativa inmediata era reactivar la economía. Kubitschek promovió al desarrollismo como el ideal de progreso brasileño, bajo la consigna de avanzar medio siglo en tan sólo cinco años.

Como señala Halperin Donghi (2011), no podía sorprender que al cabo de cinco años tal consigna no había sido efectivamente realizada, como sí puede hacerlo el constatar el fenomenal crecimiento que experimentó la economía brasilera. En este punto se ha señalado que en esta época:

“la Nación casi abruptamente (...) tomó conciencia de la necesidad de industrializarse a cualquier costo (...) La industrialización pasa a ser percibida no sólo como un proceso económico, sino como un modo de vida, como el camino a través del cual la nación lograría su independencia económica, marcaría su soberanía. El desarrollo se afirma como

ideología nacional” (Rodrigues, 1966:78, citado en Ribeiro, 2006: 19).

Del Programa de Metas de Kubitschek, la construcción de Brasilia, la nueva capital, se erigió como la “Meta Síntesis”, es decir la concreción del proyecto industrializador y modernizante. Pero al mismo tiempo establecía un enlace con aquella idea del siglo XIX ya consagrada en la primera Constitución republicana (1891) que ordenaba la transferencia de la Capital al interior del país. Esto implicaría la extensión de las fronteras del eje político-administrativo a zonas relativamente aisladas, incorporando así no sólo a la región Centro-Oeste a la economía nacional sino también un trampolín a la Amazonia a gran escala.

Como puede apreciarse, durante el período 1957-1960 –cuando se construyó la ciudad de Brasilia– se condensaron la reformulación del proyecto nacional en el esquema desarrollista de cara a la segunda mitad del siglo XX. Naturalmente, en esta empresa se vertebraron la necesidad de expandir la economía, así como la de posicionar a Brasil en el concierto de las naciones.

Pero en la planificación de la Brasilia modernista dialogaron también una serie de núcleos problemáticos como la cuestión de la desigualdad social, los álgidos debates entre modernidad y tradición y los contrastes entre centro y periferia de cara a las disímiles realidades de los diferentes estados del interior brasileño. En este punto, la pregunta de por qué quienes construyeron la ciudad –casi en su totalidad trabajadores pobres nordestinos– fueron impedidos de habitarla, implica dimensionar la conformación de un sector del mundo del trabajo, relegado a subsistir en ciudades satélites (Ribeiro, 2006). La esperada construcción de un espacio social heterogéneo cedió a la exclusividad territorial en beneficio de la pequeña burguesía y la administración federal, fundando así una contradicción respecto de lo establecido en el plan original. En relación a esto, se pueden decir dos cosas. En primer lugar, el territorio elegido para construir Brasilia no era ni un desierto ni un espacio sin memoria. En efecto, la fundación de una nueva capital en el interior del Brasil, en la región llamada Planalto Central, se inscribió en un largo proceso, en el cual aparecieron los pueblos de Sobradinho (fundado en 1832), Planaltina (1859) y Brazlandia (1933), a pocos kilómetros al norte del sitio elegido. En segundo lugar, la ciudad contó con dos importantes procesos migratorios: uno espontáneo –los obreros que la construyeron– y otro artificial –políticos, funcionarios, empleados públicos o privados y sus familias– que contribuyeron a su configuración. En relación al primer proceso, la ciudad tuvo que afrontar el rechazo de los obreros que construyeron la ciudad a abandonar los campamentos en los cuales tenían sus viviendas. De esta forma,

“muchos de estos campamentos fueron erradicados por la fuerza y sus habitantes alojados en complejos habitacionales periféricos. Pero algunos de estos campamentos consolidados subsisten todavía hoy en el centro histórico (...) Hoy los que fueron suburbios dormitorio como Taguatinga (1958) y Guará (1967), son ciudades autónomas como Ceilandia (1971) y Samambaia (1985), para solo citar las más importantes. Estas ciudades que se han ido desarrollando sin mayor

control, cuya población es de un millón trescientos mil habitantes, hoy se degradan paulatinamente. Y esta es una de las contradicciones que vive hoy Brasilia-ciudad capital: la marginalización de una parte importante de sus habitantes” (Pastrana, 2007; 10).

En suma, el “Plano Piloto” de Lucio Costa ha evolucionado relativamente poco desde su primera versión, la versión del concurso de 1957. Este diseño no ha podido tomar en consideración todos los problemas que la emergencia y la evolución de la ciudad han ido creando en su entorno. En tal sentido, han cobrado cada vez mayor densidad poblacional las denominadas “ciudades satélites”, conjuntos urbanos y semi urbanos que se situaron en las afueras del plan piloto, y en las cuales habitan unos dos millones de brasileños, en contraste con los cuatrocientos mil que moran en el espacio del trazado original.

Por último, en vinculación al esquema arquitectónico de Brasilia, diseñado por el arquitecto Lúcio Costa, diremos que su análisis nos permite interpretar un cierto tipo de adopción local de los principios del urbanismo moderno que habían sido condensados en la Carta de Atenas de 1933. En él, como en los edificios proyectados por Oscar Niemeyer, gravitó con fuerza la figura del arquitecto Le Corbusier. Esta inyección de un nuevo cosmopolitismo conectó la fundación de esta utopía urbana moderna con el desarrollo de otros fenómenos culturales que comenzaron a emerger en Brasil, como la bossa nova, la poesía concreta, en el cine de Vera Cruz, todos ellos en contacto con la ideología modernizadora (Garramúño, 2007).

PLANO ESTRUCTURAL DE BRASILIA 1957 Lucio Costa

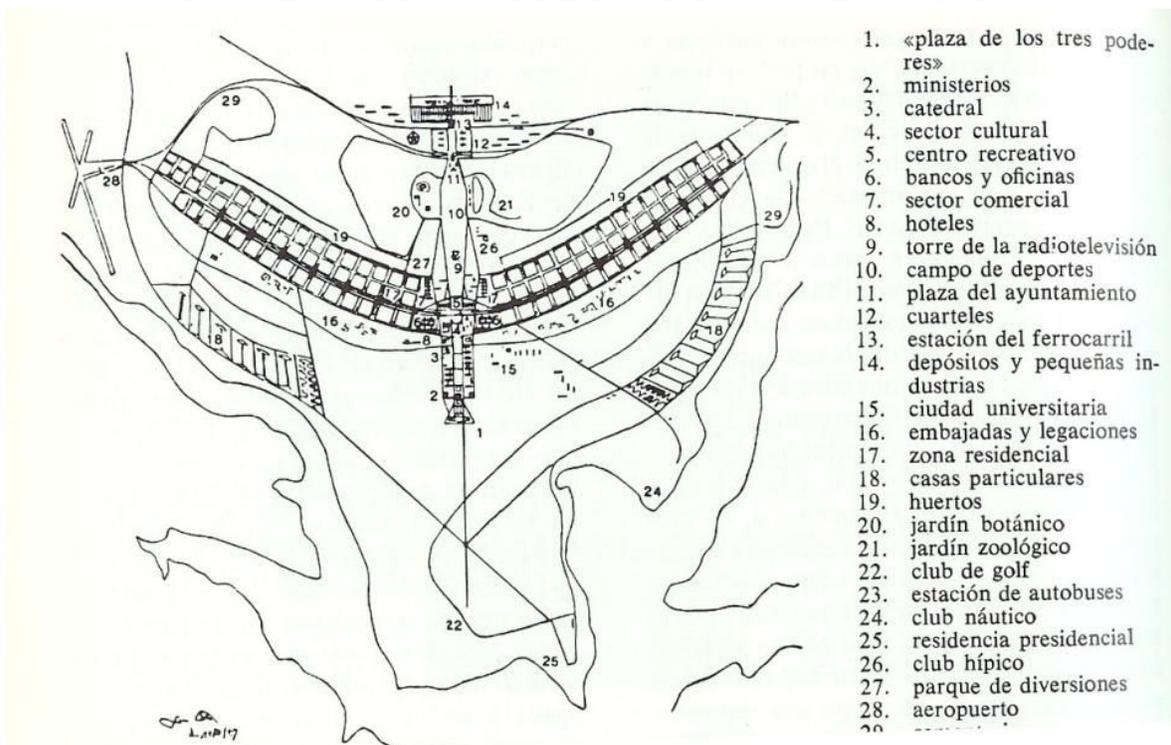


Fig. 1. Plan piloto de Brasilia, proyectado por Lúcio Costa, ganador del concurso, en 1957 para el proyecto urbanístico de la Nueva Capital.

Luego de abordar sucintamente algunas cuestiones relativas al diseño y características de Brasilia, analizaremos a continuación dos producciones artísticas que se articulan como contrarelatos de su mítica construcción: la instalación de Cildo Meireles *Através* (1983-1989) y la película *Branco sai, preto fica* (2014) de Adirley Queirós. Avanzaremos entonces, a partir de los abordajes que habilita el arte, en otros modos de experimentar el habitar Brasilia.

A través

Cildo Meireles nació en Río de Janeiro en 1948. Inició sus estudios de arte en 1963, en la Fundação Cultural do Distrito Federal, en Brasilia, orientado por el ceramista y pintor peruano Barrenechea. En 1967, se mudó a Río de Janeiro, donde estudió en la Escola Nacional de Belas-Artes. Fue uno de los fundadores de la Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro en 1969. En 1973 trabajó en escenografías teatrales y cinematográficas. En 1975, dirigió la revista de arte *Malasartes*. En 2008 obtuvo el Premio Velázquez de Artes Plásticas, concedido por el Ministerio de Cultura de España. Expuso en el Tate Modern de Londres, en el MoMA de Nueva York y el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, así como en las bienales de San Pablo y Venecia y en la Documenta de Kassel, entre otros. Actualmente vive y trabaja en Río de Janeiro.

Meireles es uno de los artistas brasileños más conocidos internacionalmente, cuyas obras son objetos e instalaciones que conducen directamente al espectador a una experiencia sensorial completa, abarcando temas como la crítica al mercado y al consumo y también a problemas generales del arte y del objeto artístico, en relación a la percepción, los problemas de comunicación, la circulación, entre otros.

Se lo cataloga como artista conceptual y como transición entre la producción neoconcreta de inicio de los años '60 (Hélio Oiticica, Lygia Clark y Lygia Pape) y la de su generación, donde aparecen las propuestas de arte conceptual, instalaciones y performances. El neoconcretismo brasileño rechazaba el racionalismo extremo de la abstracción geométrica para crear obras más sensoriales y participativas. Son estas cuestiones las que Meireles retoma en sus obras.

Sus instalaciones están insertas en lo que se denomina “conceptualismo sensualista”³, en las cuales hay un uso diverso de materiales cuestionando los límites tradicionalmente establecidos en la percepción artística, donde lo visual pierde su hegemonía en pos de incorporar otras sensaciones. La instalación como dispositivo propio del arte contemporáneo, se caracteriza por el despliegue de elementos en el espacio-tiempo, por el emplazamiento elegido y por generar una participación activa del espectador al ser la obra un espacio transitable y deviniendo el público parte de la misma. A su vez, se caracteriza por el uso de materiales y escalas diversos y por la incorporación de experiencias objetuales en las que hay formulaciones conceptuales, experimentales y/o lúdicas. La instalación trata de crear no tanto objetos, sino ambientes, entornos de vivencia estética, emotivas,

³ Con esta noción se hace referencia a conceptualismos que se focalizan en determinado uso de los materiales con la intención de generar un impacto en los sentidos, no sólo en lo visual, creando ambientes poéticos.

sensoriales, sensuales e intelectuales. Es decir, se pretende excitar todos los sentidos, la vista, el oído, el tacto, el olfato (cualidades sensoriales o perceptivas), las emociones como la sorpresa y el miedo y aquellas que pueda establecer cada espectador.

Una de las mayores preocupaciones del artista brasileño fue que el arte se relacionara con el espectador, dándole a éste un lugar central en la construcción y complementación de sentido. Es por ello que Meireles retoma y hace suya una frase del crítico de arte Mario Pedrosa, que defendía la idea de “la práctica experimental de la libertad” (Calvo, 2012), como experiencia no sólo artística sino vital. El artista empleaba cada vez más materiales precarios y efímeros, elementos de uso cotidiano y popular, siempre en función de una poética de relación e intercambio con el público y de subversión de lo tradicionalmente establecido en el campo del arte.

Particularmente, la instalación *Através* (1983-1989), conforma un laberinto de rejas y mallas, en el que el suelo está formado por cristales rotos y donde se invita al público a caminar sobre ellos, escuchándose en el recorrido, el crujido de los vidrios. Aquí, el acceso se permite y deniega a la vez: la mirada puede penetrar lo que el cuerpo no. A su vez, en el centro de la instalación se encuentra una gran pelota de celofán, “un simulacro de cristal que se puede arrugar”. Esta obra remitiría a dos cuestiones. Por un lado nace de una acción puntual asociada a lo perceptivo, porque, al tirar una cinta de celofán a la basura, Meireles oyó un ruido extraño y al mirar, vio cómo la cinta se expandía despacio. Por otro lado, Meireles alude a un contexto de la infancia en el cual, Brasilia estaba entonces en construcción (recordemos que fue inaugurada en 1960) y él y su familia vivían en las primeras casas del plan piloto, en 1958. Según el artista,

“era un mundo alucinante para un niño. Convivía con tractores y grúas. Jugaba a fútbol en el gran lago Paranoá que estaban construyendo. Las casas estaban abiertas. Luego se fueron cerrando. Brasil se llenó de barros” (en Navarro, 2009, s/p).

Ana María Guash (2005) sostiene que artistas como Meireles usan el conceptual no renunciando a la narratividad ni a la metáfora y dotando su producción de memoria individual y colectiva. Hay en esta obra una alusión a la represión policial de la época, que restringía espacios con barreras y todo tipo de obstáculos a la libertad. Convergen así, las ideas de explosión y compresión, de expansión y reclusión. Según el artista:

“cuando pisas aquel suelo, es como si te estuvieras liberando. Estás rompiendo metafóricamente cada trozo de ruina, cada prohibición u obstáculo” (en Guasch, 2012: s/p)

En este sentido, la producción del artista brasileño provoca al público, lo descoloca, lo saca de su zona de confort al proponer una experiencia artística sensorial que perturba y libera al mismo tiempo. Además, la lectura geográfica de la obra (Herkenhoff, 2001)—es decir, el recuerdo de Brasilia en los años de la infancia— y el uso de ciertos materiales remiten a la memoria del artista, aspecto que se presenta como punto de partida y elemento catalizador. En este sentido, podría decirse que

“Talvez, ambos os aspectos – geografia e memória – possam ser lidos na obra de Cildo Meireles, uma vez que estão longe de serem excludentes: uma memória que carrega em si a geografia percorrida pelo artista ou a geografia que deflagra os processos da memória”. (Alciones de Oliveira Leite, 2015:131)

De este modo, en la creación de *Através*, surge una memoria ligada a lo afectivo, a la casa materna en Brasilia. Pero también, la percepción de que, con el paso del tiempo, surgieron interdicciones, obstáculos entre casas y posiblemente en el interior de las propias casas que antes se comunicaban "libremente" y que, a partir de puertas, rejas y otras barreras ganaron corredores claustrofóbicos y estrechos, confundiendo las propias habitaciones de la casa, empañando la percepción de lo que sería el fondo y el frente de las casas. Por otro lado, se conecta con una memoria social e histórica que remite a la coyuntura política vivenciada por el artista, centrada en la dictadura militar en Brasil y sus estrategias de control y vigilancia. Todo este proceso converge en la creación de la obra, en donde el encuentro con el espectador generará una nueva experiencia. De esta forma, la obra conjuga pasado, presente y futuro incluyendo al espectador en esa vivencia rememorada, no con el objetivo de generar a priori ciertas sensaciones, sino dando cuenta en cierta forma que la trazabilidad de los cuerpos sobre las estructuras determina formas diversas de percibir las arquitecturas y los diseños, por más monumentales que estos sean. Y situar tal tesis en el esquema de Brasilia importa una apuesta por pensar el lugar de los cuerpos y la subjetividad en el corazón de los relatos que históricamente se centraron en la escenificación arquitectónica del poder de la nóvel capital.



Fig 2. Cildo Meireles, *Através*.
Tate Modern - 2008



Fig 3. Cildo Meireles, *Através*.
Instituto Inhotim

Branco sai, preto fica

Branco Sai Preto Fica es una película dirigida por el cineasta brasileño Adirley Queiroz. Nacido en Goiás en 1970 en el seno de una familia de seis hermanos, cuando él era joven sus padres decidieron trasladarse a la ciudad de Brasilia. No obstante, terminaron en Ceilândia, una de las ciudades satélite. Allí, Queiroz desarrolló su vida dedicándose enteramente al fútbol profesional, con lo cual el cine llega a su vida ya en la edad madura y de manera algo azarosa. El hecho de tener un accidente que truncó su vida de deportista lo orientó a otro tipo de tareas y empleos, y finalmente escogió la carrera de Cine en la Universidad de Brasilia. El contacto con el cine de Eisenstein, reconoce Queiroz, fue uno de los puntapiés que lo impulsaron a su interés por pintar un fresco de su propia ciudad, Ceilândia, y los contrastes de esta.

La película *Branco Sai Preto Fica* parece hacerse eco de muchas de estas cuestiones. Se trata de una trama que tiene componentes tanto de ciencia ficción como documental, con algunos momentos de humor eminentemente sarcásticos. Está ambientada en una Ceilândia cuyo espacio posee un halo de futurismo en correlato con el clima que recrea la película, en la cual la primera escena nos conduce a un DJ en una silla de ruedas, visiblemente alienado y conectado con una escena de su propio pasado que parece recordar mientras pasa música. Se trata de Maquim, uno de los protagonistas, que junto con Sartama, son dos negros víctimas de un choque con las fuerzas policiales en Brasilia en el año 1986. La película nos muestra el instante en el cual la policía entra abruptamente a una discoteca suburbana, exclamando que los blancos salgan y que los negros se queden adentro, de modo de ser objetos de una lección de represión policial. El azote de los palos, e incluso de los caballos sobre el cuerpo de Maquim, es el accionar que determina la invalidez de estos personajes, los cuales quedan dañados de por vida: uno en una silla de ruedas por culpa de una bala, el otro falto de una pierna luego de ser atropellado por la policía montada. Es a partir de sus emisiones radiales clandestinas que la continuidad de sus vidas se remontará en todo momento a este instante fatídico.

En verdad, la brutal represión que ilustra Adirley Queiroz fue de hecho un acontecimiento verídico, relativo al “baile black” del Quarentão, un espacio de sociabilidad importante para los moradores de Ceilândia, donde los códigos entre los asistentes se sintonizaban con la música y el rap como una forma de expresión para aquellos despojados de toda palabra. Tales hechos son inscriptos, en el marco de la película, en una trama de ficción científica con ribetes futuristas. Ceilândia es una ciudad vacía por donde Sartama deambula buscando una pierna ortopédica; Maquim continúa con sesiones de DJ, y el contexto es una Brasilia del futuro, a la que solo se puede ingresar con pasaporte. Sin embargo, además de estos elementos es posible recurrir a otros mecanismos que densifican la narrativa de *Branco sai Preto Fica*, como son los espacios y los objetos. De tal modo, el espacio urbano es alternado con escenas en espacios cerrados y semi rurales. Es reiterativo, en todos ellos, una soledad significativa, que emana de las grandes dimensiones en las cuales no se encuentran seres humanos ni se puede apreciar interacción alguna. Las tonalidades azules y negras fortalecen atmósferas de encierro aún en predios amplios, lo que parece replicar la

sensación de alienación en la que se encuentran los escasos personajes que impulsan la película hacia adelante.

Por otra parte, la cuestión del sonido es fundamental, ya que, a falta de diálogos continuados entre los personajes, la banda sonora adquiere un lugar central en el desarrollo de la trama. Así, nos encontramos con músicas de pertenencia ochentosa, pero que también dialogan con elementos del funk brasileño. El resultado parece reponer sociabilidades suburbanas que si bien se anclan en aquel suceso de finales de los ochenta que se erige en todo momento como una sobredeterminación del presente, también existe una conexión latente con la música que hoy se produce y circula en los márgenes de las favelas y de los barrios populares de Brasil. De la misma manera, todos los objetos que son apuntados con el lente de la cámara explotan en chirridos, sonidos, alarmas y sonidos metálicos, provocando una sensación de maquinidad, de paisaje inanimado. Como en la literatura de autores como Marcus Vinicius Faustini o Rubens Figueiredo, donde se deslizan el funk, la música evangélica, las calles que se derriten bajo el sol y personajes que comen platos de *feijão* en locales de barrio, en *Branco Sai Preto Fica* estos elementos vibran al ser emplazados en un contexto de avance de la aldea global, vertebrada entre electrodomésticos importados y luminarias propagandísticas que transforman sensiblemente tanto al paisaje urbano como a las memorias posibles de las cuales este puede ser objeto.

Existe en la película de Queiroz un enlace de la segregación y la exclusión atadas al relato fundacional de Brasilia con una mirada contemporánea. Si Brasilia representó el “puente al interior” que venía a imponer la ciudad capital sobre el desierto, Queiroz vuelve sobre la trama de los *candangos* nordestinos que quedaron afuera de la planificación de la ciudad y creían encontrar en Brasilia un nuevo comienzo. Aquí, el nuevo comienzo tiene que ver con la misión de Dimas Cravalancas, el tercer personaje que aparece, un detective que viene del futuro y que debe reunir pruebas sobre las torturas y escarnios sobre las poblaciones negras y periféricas. “Sin pruebas, no hay pasado” dice la voz que le relata la misión a Maquim. Pero Maquim sólo consigue construir un relato con los elementos y las herramientas de las cuales puede disponer desde su condición de inválido. Sus alocuciones al ritmo del rap implican un ejercicio de despliegue de la memoria, asentado en el montaje y en el inventario. Se trata, en definitiva

“De crias condições de existir apesar dos instrumentos de opressão que fazem o movimento contrário: a planificação da cidade modernista; remoções; custo alto e pouca infraestrutura de transportes; violência policial como a ocorrida no Quarentão, entre tantas outras forças, dentro e fora das políticas de Estado.” (Portugal, 2015:121)”

De tal modo, en *Branco sai Preto fica* es la indagación de la memoria la cual otorga sentido y encuadra a las relaciones que los personajes tienen con el espacio en el que están situados y que les otorga cierta disposición sobre el ambiente en el que interactúan. No sólo por los artilugios de DJ de Maquim, sino también por aquella pierna artificial de Sartana, que él recibió gratuitamente de una empresa a la cual debe reportar los avances respecto de qué tan buena es la prótesis. Sartana consigue hackear el dispositivo de rastreo que tiene la pierna artificial, lo que apunta su posibilidad de subversión aún en las condiciones precarias

en las cuales se encuentra. Algo paradójico es que todo esto acontezca en Ceilândia, que si bien parece situarse en los márgenes de cualquier control, ilustra vivamente de qué manera su condición de espacio periférico se prolonga en determinaciones sin solución de continuidad sobre la vida de los personajes que la habitan.

Finalmente, la memoria de los cuerpos lacerados y la música ochentosa parecen empujar un relato en el cual la magnificencia no es relativa a la Brasilia del “Plan Piloto”, sino a la capacidad de que quienes viven en el Brasil subterránea emerjan articulando un relato disonante. Un relato que involucra la memoria emotiva con el proyecto –¿ficcional? ¿Documental?– de hacer una lectura a contrapelo de los poderes del Estado sobre las poblaciones periféricas. Así, es rescatable que en los espacios sinuosos, los interiores y las dimensiones estrechas por donde Marquim baja con dificultad unas escaleras en su silla de ruedas, el mundo de los personajes que quedaron del lado de afuera de la historia puede continuar, tener movimiento. En tal sentido, puede decirse que:

“(…) É da matéria dessa memória que em *Branco Sai Preto Fica*, experimentamos os corpos estracalhados como corpos de memória, ou seja, na tensão direta do que resta contra o que é da ordem da reinvenção desses corpos, como biopotência. Na linha de Foucault, o corpo como matéria da memória e como superfície de modulações por técnicas disciplinares de biopolítica encontra na sua própria destruição a articulação da potência da vida” (Furtado y Araujo Lima, 2016: 9)



Fig 4. Adirley Queirós, *Branco sai, preto fica*
2014

Reflexiones finales

En este trabajo hemos abordado algunas consideraciones respecto de la idea y construcción de Brasilia en el contexto de la “explosión modernista” (Aguilar, 2003: 15) de los años ‘50 en Brasil, para proponer luego el abordaje de dos producciones artísticas que de una u otra forma, explicitan una memoria personal y/o social sobre la ciudad.

Tanto en *Através* como en *Branco sai, preto fica* se propone una articulación de pasado, presente y futuro que en algunos aspectos confronta con el futurismo y la utopía que norteó el proyecto de Brasilia. Su planificación, construcción y ocupación la definieron como una ciudad concebida como modelo, no a partir de las condiciones brasileñas existentes, sino del futuro del país. De esta forma, ambas ficciones, se contraponen a la estética descontextualizante del modernismo de Brasilia (Holston, 1993), reponiendo partes de la historia social y política de aquellos días: por un lado, la experiencia personal atravesada por el contexto de la dictadura de 1964, por otro, la participación y presencia de los pobres en ciudades mutiladas por el Estado.

En suma, si bien el planteo realizado en esta ponencia es por el momento exploratorio, es importante atender que la fuerza de estos discursos artísticos reside en aportar imágenes que

discuten los relatos canónicos de Brasilia, contribuyendo con indagaciones relacionadas al lugar de los cuerpos y de los sujetos en aquellos espacios compartimentados por la exclusión. De la misma manera, resulta posible pensar el lugar de las obras mencionadas en el coro de objetos, imágenes y elementos relacionados con las memorias de Brasilia. En tal sentido, tanto la instalación como la película se anclan en vivencias personales de sus autores, reproducen sus íntimas relaciones de infancia con los avatares de la vida en la ciudad, reponiendo un tipo de archivo que supera la idea de mera ficción o mero ejercicio estético. Se trata, en todo caso, de ficciones que intentan dar cuenta de un espacio de memoria marginal o no oficial, que por su propia naturaleza manifiesta importantes dificultades para trascender en los registros convencionales sobre los cuales es posible volver para reconstruir historias.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. (Rosario: Beatriz Viterbo).
- Alciones de Oliveira Leite, Caroline. (2015). “Camadas de espacialidades: instalação e instituição de arte em uma perspectiva crítica”. 24º Encontro da ANPAP, 22 al 26 de octubre.
- Arruda, Maria Arminda do Nascimento (1997) “Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século”, en *Tempo social* (São Paulo). Vol.9, N° 2.
- Brett, Guy. y Todolí, Vicente. (2009) “Cildo Meireles: Sobre la naturaleza de las cosas”, *Macba*, pp. 10-17. Disponible en: http://www.macba.cat/PDFs/cildo_meireles_guy_brett_cas.pdf
- Calvo, Ernesto. (2012) “Cildo Meireles: hacia una práctica experimental de la libertad”. *Imagentexto*, s/p. Disponible en: <http://imagen-texto.blogspot.com.ar/2012/01/cildo-meireles-hacia-una-practica.html>
- Catálogo de exposición “Cildo Meireles julio 2009-enero 2010 (Tate Modern de Londres, en asociación con el Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. Ciudad de México).
- Furtado, Sylvia Beatriz Bezerra y Araújo Lima Erico (2016) “Corpo, destruição e potência em Branco sai, preto fica”, en: *Matriz*, (San Pablo). Vol. 10, N° 1.
- Garramuño, F. (2007). *La experiencia opaca*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- Guasch, Ana María. (2005) “Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local”, en *Artes* (Antioquia). Vol.5, N° 9.
- Guasch, Ana María. (2012) “Un cúmulo de sensaciones”, *Salonkritik*, s/p. Disponible en: http://salonkritik.net/08-09/2009/04/un_cumulo_de_sensaciones_anna.php, 12/07/2012
- Halperin Donhi, Tulio. (2011). *Historia contemporánea de América Latina*. (Buenos Aires: Alianza Editorial).
- Herkenhoff, Paulo. (2001) *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Catálogo (Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural).

- Holston, James (1993) *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. (San Pablo: Cia. das Letras).
- Ribeiro, Gustavo Lins. (2006). *El capital de la esperanza*. (Buenos Aires: Antropofagia).
- Navarro, Núria. (2009) “Cildo Meireles: ‘El arte es una inutilidad necesaria’”, *El periódico*, s/p. Disponible en:
<http://www.elperiodico.com/es/opinion/20090227/cildo-meireles-el-arte-es-una-inutilidad-necesaria-59317>
- Pastrana, Raúl. (2007) “Brasilia: la ciudad, obra permanente, obra inconclusa”. *Arquitectura y Urbanismo*, Vol. 28, N° 3.
- Portugal, Aline. (2015) “O cinema como ferramenta de fabulação, memória e invenção. Leituras dos files Mauro em Caiena e Branco sai Preto Fica”, en: *Boletim de pesquisa nêlic*, Florianópolis, Vol. 15, N° 23.