

**FEDÉRICO U.
VERÓNICA C.**

BRASILIA: IMÁGENES DE LA GLORIA, MEMORIAS DE LA EXCLUSIÓN

Brasilia: images of glory, memories of exclusion

Verónica Capasso y Federico Urtubey

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 29/09/17

Fecha de aceptación: 11/08/17

Resumen

A comienzos de los años cincuenta, se produjo en Brasil una explosión modernista que se manifestó en un variado abanico de propuestas, proyectos e instituciones, entre ellas la construcción de Brasilia. Durante la presidencia de Kubitschek (1956-1961) su construcción se invistió como la concreción a nivel urbano del imaginario de progreso y modernización tecnológica, un proyecto de hacer crecer a Brasil cincuenta años en tan solo cinco. En el presente trabajo abordaremos producciones artísticas que se articulan como contrarelatos de la construcción mítica de Brasilia. Tomaremos como objetos de análisis la instalación de Cildo Meireles *Através* (1983-1989) y la película *Branco sai, preto fica* (2014) de Adirley Queirós. Ambas aportan una perspectiva con mayores claroscuros respecto de la experiencia de habitar Brasilia, dando lugar a una serie de discursos críticos relacionados con las existentes situaciones de exclusión social y disputa por el espacio público.

Palabras clave:

Brasilia, arte, Cildo Meireles, *Através*, Adirley Queirós, *Branco sai, preto fica*, memoria.

Abstract

In the early 1950s, a modernist explosion occurred in Brazil, which manifested in a wide range of proposals, projects and institutions, including the construction of Brasilia city. During the presidency of Kubitschek (1956-1961) its building was vested as the concreteness, on an urban level of the imagination of technological progress and modernization, a project to make Brazil move on fifty years in only five. In this paper, we will deal with artistic productions that are articulated as counterparts of Brasilia's mythical construction. We will analyze the installation of Cildo Meireles *Através* (1983-1989) and the film *Branco sai, preto fica* (2014) of Adirley Queirós. Both productions provide a different perspective regarding the experience of living in Brasilia, giving rise to critical discourses on situations of social exclusion and dispute over public space.

Key Words:

Brasilia, art, Cildo Meireles, *Através*, Adirley Queirós, *Branco sai, preto fica*, memory.

Biografía de los Autores:

Verónica Capasso (La Plata, Buenos Aires, 1986). Es Magíster en Ciencias Sociales, Lic. en Sociología y Prof. en Historia del arte por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Posee una Diplomatura en Cultura Brasileña por la Universidad de San Andrés. Ayudante diplomada en Cultura y Sociedad (Profesorado de Portugués de la UNLP). Becaria doctoral del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Ha publicado numerosos trabajos académicos en el marco de su trabajo de investigación en Sociología e Historia del arte. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3202-4106>

Federico Urtubey (La Plata, Buenos Aires, 1990). Es abogado y Prof. en Historia del arte por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Posee una Diplomatura en Cultura Brasileña por la Universidad de San Andrés. Es adscripto graduado en Cultura y Sociedad (Profesorado de Portugués de la UNLP). Becario doctoral del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Ha publicado numerosos trabajos académicos en el marco de su trabajo de investigación en Derecho e Historia del arte.

Introducción

A comienzos de los cincuenta, se produjo en Brasil una “explosión modernista” (Aguilar, 2003, p. 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 “las concepciones de progreso, de posibilidad de formación de un futuro civilizado e internacionalmente articulado, en los más diversos campos de expresión: en las ciencias sociales, en las artes plásticas, en la poesía, en la arquitectura, en el teatro, en el cine, en los medios de comunicación” (Arruda, 1997, p. 39, traducción propia).

Es durante la presidencia de Juscelino Kubitschek (1956-1961) que 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 solo como un exponente del urbanismo moderno, sino también como una ciudad capital suntuosa y como “meta-síntesis” del proyecto Kubitschek de hacer crecer a Brasil cincuenta años en tan solo cinco (Lins Ribeiro, 2006).

En el presente trabajo abordaremos dos producciones artísticas que se articulan como contrarelatos de la construcción mítica de Brasilia. Analizaremos la instalación de Cildo

Meireles *Através* (1983-1989) y la película *Branco sai, preto fica* (2014) de Adirley Queirós. Es preciso decir, en este marco, que entendemos que el arte, como otras prácticas culturales, se establece en el marco de relaciones sociales y, por lo tanto, pertenece al proceso social general (Williams, 2003). Así, las prácticas artísticas presentan particularidades en tanto pueden construir lazos y sentidos sobre el mundo, como también presentar perspectivas afirmativas o críticas sobre el orden social (Mouffe, 2009). Consideramos entonces, a partir de un análisis bibliográfico y de obra, que ambas propuestas artísticas aportan una perspectiva con mayores claroscuros respecto de la experiencia de habitar Brasilia, dando lugar a una serie de discursos críticos 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.

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, quien asumió al poder sostenido por fuerzas nacionalistas y antigolpistas, aunque en un clima político inestable. Se trató, no obstante, de un período de grandes transformaciones organizado en torno a un Programa de Metas cuya iniciativa inmediata fue 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. En este punto se ha señalado que en esta época “la industrialización pasa a ser percibida no solo 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, p. 78, citado en Ribeiro, 2006, p. 19).

Del Programa de Metas de Kubitschek, la construcción de Brasilia, la nueva capital, se erigía 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 solo 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 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. En cuanto a su diseño, la ciudad se planificó con 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 están los 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 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.

Sin embargo, 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 Ceilândia (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, p. 10).

En suma, el “Plano Piloto” de Lucio Costa ha evolucionado relativamente poco desde su primera versión, la del concurso que ganó en 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, 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, todas propuestas en contacto con la ideología modernizadora (Garramuño, 2007).

Analizaremos a continuación las dos producciones artísticas antes señaladas –*Através* y *Branco sai, preto fica*–, las cuales creemos se articulan como contrarelatos de la mítica construcción de Brasilia. Avanzaremos entonces, a partir de los abordajes que habilita el arte, para ahondar en otros modos de experimentar el habitar en esta ciudad.

Através

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. 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.

Sus instalaciones están insertas en lo que se denomina “conceptualismo sensualista”¹, en las cuales hay un uso diverso de materiales cuestionando los límites tradicionalmente establecidos en la percepción artística, donde

¹ 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 solo en lo visual, creando ambientes poéticos.

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.

Una de las mayores preocupaciones del artista brasileño fue que el arte se relacionara con el espectador, dándole a este 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 solo 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)² 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 al fútbol en el gran lago Paranoá que estaban construyendo. Las casas estaban abiertas. Luego se fueron cerrando. Brasil se llenó de barrotes (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, 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 la “geografía y la memoria pueden ser leídas en la obra de Cildo Meireles, ya que están lejos de ser excluyentes: una memoria que carga en sí la geografía recorrida por el artista tanto como aquella geografía que estalla en los procesos de memoria” (Alciones de Oliveira Leite, 2015, p. 131, traducción propia).

De este modo, en la creación de *Através*, surge una memoria ligada a lo afectivo, a la

² Esta obra forma parte de la colección del Instituto Inhotim. Ver en: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/atraves/>

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 recordada, 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 novel capital.

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, fue cuando él era joven que sus padres decidieron trasladarse a la ciudad de Brasilia. No obstante, terminaron afincándose en Ceilândia, una de las ciudades satélite. Su juventud se transformó cuando, a raíz de un grave accidente, tuvo que abandonar el deporte, el cual era su actividad principal e incluso su proyecto de vida. El cineasta finalmente escogió casi por azar 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 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.

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.

Por otra parte, la cuestión del sonido es fundamental, ya que, a falta de diálogos continuados entre los personajes, adquiere un lugar central en el desarrollo de la trama. Así, nos encontramos con músicas de los años ochenta del siglo pasado, pero que también dialogan con elementos del funk brasileño, existiendo 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.

Por otra parte, existe en la película de Queiroz una voluntad de tematizar la cuestión de la segregación y la exclusión en Brasilia, desde 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 *can-dangos* 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 solo 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 crear condiciones para existir, a pesar de los instrumentos de opresión que hacen el movimiento contrario: la planificación de la ciudad modernista; desalojos; alto costo y escasa infraestructura de transportes; violencia policial como la ocurrida en Quarentão, entre tantas otras fuerzas, desde dentro y fuera de las políticas de Estado. (Portugal, 2015, p. 121, traducción propia).

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 solo 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 de los ochenta 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 subterráneo 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 es desde “la materia de esa memoria que en *Branco Sai Preto Fica* contemplamos los cuerpos destrozados como cuerpos de memoria, es decir, la tensión directa entre lo que resta y aquello que es del orden de la reinención de esos cuerpos, como biopotencia” (Furtado y Araujo Lima, 2016, p. 9, traducción propia).

Reflexiones finales

En este trabajo hemos abordado algunas consideraciones respecto de la idea y cons-

trucción de Brasilia en el contexto de la “explosión modernista” (Aguilar, 2003, p. 15) de los años cincuenta 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 “norteo” 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. Asimismo dos grandes temas recorren las obras: por un lado el cuerpo, en tanto cuerpo cercenado y prueba de la represión en la propuesta de Queiroz y como dispositivo por medio del cual el espectador vivencia, experimenta, en la instalación de Meireles. Por otro lado, la idea de encierro, que en la película se concreta con la idea de la ciudad como límite, a la cual se puede acceder por medio de un pasaporte, mientras que en *Através* se expresa en el recorrido en forma de laberinto y obstáculos que debe atravesar quien la recorra.

En suma, si bien el planteo realizado en este artículo 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, G. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Alciones de Oliveira Leite, C. (2015). “Camadas de espacialidades: instalação e instituição de arte em uma perspectiva crítica”. 24° Encontro da ANPAP, 22 al 26 de octubre.

Arruda, M. (1997) “Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século”, en *Tempo social, São Paulo*, 9 (2), pp. 39-52.

Brett, G. y Todolí, V. (2009) “Cildo Meireles: Sobre la naturaleza de las cosas”, *Macba*, pp. 10-17. Recuperado de: http://www.macba.cat/PDFs/cildo_meireles_guy_brett_cas.pdf

Calvo, E. (2012) “Cildo Meireles: hacia una práctica experimental de la libertad”. *Imagentexto*, s/p. Recuperado de: <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.

Furtado, S. y Araújo Lima E. (2016) “Corpo, destruição e potência em Branco

sai, preto fica”, en: *Matriz, San Pablo*, 10 (1), pp. 1-18.

Garramuño, F. (2007). *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Guasch, A. M. (2005) “Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local”, en *Artes, Antioquia*, 5 (9), pp. 3-14.

----- (2012) “Un cúmulo de sensaciones”, *Salonkritik*, s/p. Recuperado de: http://salonkritik.net/08-09/2009/04/un_cumulo_de_sensaciones_anna.php

Herkenhoff, P. (2001) *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Catálogo. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural.

Holston, J. (1993) *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. San Pablo: Cia. das Letras.

Mouffe, C. (2009). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Navarro, N. (2009) “Cildo Meireles: ‘El arte es una inutilidad necesaria’”, *El periódico*, s/p. Recuperado de: <http://www.elperiodico.com/es/opinion/20090227/cildo-meireles-el-arte-es-una-inutilidad-necesaria-59317>

Pastrana, R. (2007) “Brasilia: la ciudad, obra permanente, obra inconclusa”. *Arquitectura y Urbanismo*, 28(3), pp. 8-13.

Portugal, A. (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 nelic*, Florianopolis, 15 (23), pp. 109-130.

Ribeiro Lins, G. (2006). *El capital de la esperanza*. Buenos Aires: Antropofagia.

Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.