



BR

SÍ

FANTASMA

A Taba contemporânea
e a Refavela - Nebulosas
intelectuais entre Brasil
e Nigéria a partir de
Lucio Costa (1963-1977)

LIA



BRASÍLIA FANTASMA

A Taba contemporânea e a
Refavela - Nebulosas intelectuais
entre Brasil e Nigéria a partir
de Lucio Costa (1963-1977)











Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Arquitetura
Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo

Dilton Lopes de Almeida Júnior

BRASÍLIA FANTASMA

A Taba contemporânea e a
Refavela - Nebulosas intelectuais
entre Brasil e Nigéria a partir
de Lucio Costa (1963-1977)

Salvador
2023

Dilton Lopes de Almeida Júnior

BRASÍLIA FANTASMA

A Taba contemporânea e a
Refavela - Nebulosas intelectuais
entre Brasil e Nigéria a partir
de Lucio Costa (1963-1977)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da
Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do grau de Doutor em
Arquitetura e Urbanismo. Área de Concentração: Urbanismo

Orientadora: Prof^a. Dra. Paola Berenstein Jacques

Salvador
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI)
Biblioteca da Faculdade de Arquitetura (BIB/FA)

A447

Almeida Junior, Dilton Lopes de.
Brasília fantasma [recurso eletrônico] : a taba contemporânea e a Refavela -
Nebulosas intelectuais entre Brasil e Nigéria a partir de Lucio Costa (1963-1977) /
Dilton Lopes de Almeida Junior. – Salvador, 2023.
381 p. : il.

Tese – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Programa
de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Doutorado em Arquitetura e
Urbanismo. 2023.

Orientadora: Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques.

1. Sociologia urbana - Brasília (DF) - 1963-1977. 2. Sociologia urbana - Nigéria
– 1963-1977. 3. Antropologia urbana. 4. Diáspora africana. 5. Urbanização. 6.
Costa, Lúcio, 1902-1998 - Exposições. I. Jacques, Paola Berenstein. II.
Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Arquitetura. III. Título.

CDU: 316.334.56(817.4+669.1)

Responsável técnico: Ramon Davi Santana - CRB/5-1972

Dilton Lopes de Almeida Júnior

BRASÍLIA FANTASMA

A Taba contemporânea e a
Refavela - Nebulosas intelectuais
entre Brasil e Nigéria a partir
de Lucio Costa (1963-1977)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo,
Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, como requisito para
obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Salvador, 1 de dezembro de 2023

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques - Orientadora

Universidade Federal da Bahia - PPGAU/UFBA

Profa. Dra. Margareth da Silva Pereira

Membro interno - PPGAU/UFBA

Prof. Dr. Fábio Macêdo Velame

Membro interno - PPGAU/UFBA

Prof. Dr. Guilherme Wisnik

Membro externo - PPGAU/FAU-USP

Prof. Dr. Otávio Leonídio

Membro externo - PPGARQ/PUC-Rio



Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO (PPG-AU), realizada em 01/12/2023 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM ARQUITETURA E URBANISMO no. 1, área de concentração Urbanismo, do(a) candidato(a) DILTON LOPES DE ALMEIDA JUNIOR, de matrícula 218121683, intitulada Brasília Fantasma: a taba contemporânea e a refavela - nebulosas intelectuais entre Brasil e Nigéria a partir de Lucio Costa (1963-1977). Às 09:00 do citado dia, Auditório MASTABA - FAUFBA, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Profª. Dra. PAOLA BERENSTEIN JACQUES que apresentou os outros membros da banca: Profª. MARGARETH APARECIDA CAMPOS DA SILVA PEREIRA, Prof. Dr. FABIO MACEDO VELAME, Prof. Dr. OTAVIO LEONIDIO RIBEIRO e Prof. Dr. GUILHERME TEIXEIRA WISNIK. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao examinado para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora APROVADO COM DISTINÇÃO o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Dr. OTAVIO LEONIDIO RIBEIRO

Examinador Externo à Instituição

Dr. GUILHERME TEIXEIRA WISNIK

Examinador Externo à Instituição

MARGARETH APARECIDA CAMPOS DA SILVA PEREIRA, UFBA

Examinadora Interna

Dr. FABIO MACEDO VELAME, UFBA

Examinador Interno

Dra. PAOLA BERENSTEIN JACQUES, UFBA

Presidente

À minha mãe angolana e a todos os refugiados,
estrangeiros e apátridas deste mundo.

AGRADECIMENTOS

Pedindo agô, saúdo e agradeço a todos os que estiveram presentes comigo na composição coletiva desta tese, inundada de vozes e gestos de muitas e muitos;

À Paola Berenstein Jacques, por tudo e pelo além do todo, pela generosidade em iluminar os caminhos, sem nunca nos deixar esquecer que a alegria é revolucionária; A Margareth da Silva Pereira, Fábio Velame, Otávio Leonídio e Guilherme Wisnik pela leitura, pelo o cuidado e pelas considerações tão fundamentais ao desenvolvimento deste trabalho. Agradeço a delicadeza da escuta e da troca;

À minha família presente e em memória, em especial, à minha mãe que desde sempre me fez sonhar com terras e rios que hoje afluem nesta tese; A Ramon Martins, por todos os gestos e palavras que me ensinam a reconhecer nas línguas inaudíveis do cotidiano vivo o que significa amor, sonho, carinho e comunhão; A Rafaela Izeli e Leonardo Viera, pelo acolhimento sereno e por não deixarem faltar leveza; A Ed Santana por me fazer ouvir o vento quando tudo parecia silencioso demais; A José Carlos Huapaya Espinoza, pela escuta delicada e por me mostrar calma quando nem eu sabia que navegava em mares intranquilos; A Alexandre Pajeú pelos risos e sonhos partilhados e, por chegar junto sempre! À Maria Dolores Sosín Rodriguez, Dolores, Loly, Dodô, por todos os nomes e as cores que inventamos juntos e por todas as ruas que sonhamos caminhar desde pequenos; À Lorena de Faro Valverde e a toda a família de Faro Valverde, em especial a Ludmila, por terem soprado o meu caminho intelectual; À Leyla Beraldo com quem eu aprendi que Nova York, na verdade, se chama Manhatã e quer dizer "carinho" ou "logo ali"; À Ana Cecília Andrade que de mansinho fez remanso; A Eloísa Marçola pelas lufadas de afago. A Uriel Bezerra pelas trocas. A Rafael Casales pela generosidade e pelo afeto; A Bruno Andrade pelo acompanhamento terapêutico; Aos amigos do Terreiro do Gantois - Ilé Íyá Omi Áse Ìyámase.

Aos membros do Laboratório Urbano, pela construção coletiva. Aos pesquisadores e pesquisadoras da plataforma *Cronologia do Pensamento Urbanístico* e da pesquisa inter-institucional *5 anos entre os bárbaros: cidade, canção, corpo* carinhosamente apelidada de *Desbunde*, por me formarem e por terem dado corpo, fibra e músculos a esta tese; Aos pesquisadores de iniciação científica e bolsistas da *Cronologia do Pensamento Urbanístico*, em especial a Sophia Lluís e Nathan Andrey, pelo aprendizado mútuo; A Nicholas Beloso por mediar o acesso à Fondazione La Triennale di Milano; A Adrián Gorelik, Valentina Moimas, Beatriz Colomina e Mark Wigley pelas generosas conversas que deram novos rumos a esta pesquisa;

À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado da Bahia, por ter dado condições ao desenvolvimento pleno desta investigação;

À Universidade Federal da Bahia, minha casa; Aos amigos, colegas e estudantes que fazem desta Universidade um organismo pulsante e que não arrefeceu diante dos descabros ou ameaças mais nefastas, reafirmando o seu papel de centro de pensamento vivo neste país; Ao sonhador Pasqualino Magnavita. Evoé!!



Ô, menino, o que tu tem?
Dando pulo como quem endoideceu no caminho
Mamãe, eu tô rindo à toa
Vi, de relance, a coroa do nosso Reis Malunguinho.
Siba Veloso, Juçara Marçal (*Vi de relance a coroa*, 2021)

Machado alado, asas do anjo Aganju.
Gilberto Gil (*Babá Alapalá*, 1977)

A paisagem está acesa, ela relampejou.
Luiza Lian (*Alumiô*, 2019)

Fig. 01: Punhal de Iansã, de Walmor Côrrea. Projeto "Herbário, ervas populares" de 2018.
Escultura em bronze maquiado.
Fonte: fotografia do autor.

ALMEIDA JR., Dilton Lopes. *Brasília fantasma*: a taba contemporânea e a *refavela* - nebulosas entre Brasil e Nigéria a partir de Lucio Costa (1963-1977). Orientadora: Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques. 2023. 392 f. il. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RESUMO

No entrecruzamento entre Brasil e Nigéria, buscaremos apresentar a construção de Brasília e suas imagens fantasmáticas a partir de dois projetos não executados de Lucio Costa - a saber, a exposição não realizada *L'art au Brésil: la taba contemporaine de Brasilia* para o *Petit Palais* de Paris de 1963 e a proposta urbanística não executada para a nova capital da Nigéria, Abuja, de 1976. Buscaremos constituir uma nebulosa (Pereira, 2022) de relações entre discursos, atores e instituições situados no tempo, em uma espécie de prosopografia errante e desviante. Para tanto, aproximaremos estes dois projetos inconclusos com outros dois projetos não por Lucio Costa idealizados, mas que foram executados em esforços sincrônicos aos do arquiteto-urbanista brasileiro: a exposição *Imagem Africana* realizada no Brasil em 1963 e o projeto urbanístico *FESTAC Town* da Doxiadis Associates inaugurado em Lagos, Nigéria, em 1977 para a realização do II Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana. Optamos por apresentar estes projetos realizados a partir da perspectiva de não arquitetos: a brasileira residente em Lagos, Romana da Conceição e o músico Gilberto Gil. Deste modo, no trânsito entre os dois países, os percursos profissionais e intelectuais de arquitetos e urbanistas são atravessadas por ditadores, cineastas, chanceleres, intelectuais, antropólogos, artistas, músicos, jornalistas, teatrólogos, diplomatas, ialorixás e obás. Na encruzilhada entre o progresso e a catástrofe, teria a Nigéria sonhado com uma democracia racial, assim como o Brasil, através da construção de novas capitais e transformações urbanas em levantes modernizadores? Teriam estes sonhos sucumbido? Quais futuros foram interrompidos e permanecem nos tempos como vestígios? Como poderíamos entrever os seus lampejos de contrapoder (Didi-Huberman, 2013a) ou a aparição de seus *fantasmas*? Em *Brasília Fantasma* nos lançamos ao exercício de cartografar como a democracia racial tornou-se um operador político para a arquitetura e o urbanismo no trânsito transatlântico e como o projeto colonial de segregação racista e exclusão de determinados corpos, contraditoriamente, perseverou de forma dissimulada no interior das experiências desenvolvimentistas e nacionalistas destas duas nações por mais emancipatórias que elas almejavam ser. Ensejamos ademais, reclamar, no sentido de Isabelle Stengers (2012), as experiências insurgentes e contra-coloniais que sobrevivem e perseveram nos tempos e espaços apesar de todas as violências impostas, e, ademais, reconstituir outras histórias possíveis (Hartman, 2022) a partir das experiências diaspóricas transatlânticas (Gilroy, 2002) de reencontros entre o familiar e o estranhamento na sua dimensão subjetiva dos afetos urbanos entre o Brasil e a Nigéria. Apostamos deste modo em uma narrativa descentrada e polifônica que prima pelo acúmulo, complexidade e ambivalência de tempos e espaços entrecruzados.

Palavras-chave: Diáspora, Pensamento Urbanístico; Cidades Novas; Exposições.

ALMEIDA JR., Dilton Lopes. *Phantom Brasília*: the contemporary taba and the *refavela* - nebulae between Brazil and Nigeria following Lucio Costa (1963-1977). Advisor: Prof. Dr. Paola Berenstein Jacques. 2023. 322 f. il. Thesis (Doctorate in Architecture and Urbanism), Faculty of Architecture, Federal University of Bahia, Salvador, 2023.

ABSTRACT

At the crossing point between Brazil and Nigeria, we will try to present the construction of Brasília and its phantasmatic images based on two unrealized projects by Lucio Costa - namely the unrealized exhibition "L'art au Brésil: la taba contemporaine de Brasília" for the Petit Palais in Paris in 1963 and the unrealized urban planning proposal for the new capital of Nigeria, Abuja, in 1976. We will try to create a nebula (Pereira, 2022) of relationships between discourses, actors and institutions situated in time, in a kind of wandering and deviant prosopography. To this end, we will bring these two unfinished projects together with two other projects that were not conceived by Lucio Costa, but which were carried out in synchronous efforts with those of the Brazilian architect-urbanist: the "Imagem Africana" exhibition held in Brazil in 1963 and the *FESTAC Town* urban project by Doxiadis Associates inaugurated in Lagos, Nigeria, in 1977 for the II World Festival of Black and African Arts and Culture. We have chosen to present these projects from the perspective of non-architects: Lagos-based Brazilian Romana da Conceição and musician Gilberto Gil. Therefore, in the transit between the two countries, the professional and intellectual paths of architects and urban planners are traversed by dictators, filmmakers, chancellors, intellectuals, anthropologists, artists, musicians, journalists, theatres, diplomats, yalorixás and obás. At the crossroads between progress and catastrophe, had Nigeria dreamed of a racial democracy, just like Brazil, through the construction of new capitals and urban transformations in modernizing uprisings? Have these dreams collapsed? Which futures were interrupted and remain as traces? How can we glimpse their glimpses or the appearance of their phantoms? In *Brasília Fantasma* we set out to map how racial democracy became a political operator for architecture and urbanism in transatlantic transit and how the colonial project of racist segregation and exclusion of certain bodies, contradictorily, persevered in a dissimulated way within the developmentalist and nationalist experiences of these two nations, however emancipatory they aimed to be. We also want to reclaim, in the sense of Isabelle Stengers (2012), the insurgent and counter-colonial experiences that survive and persevere in times and spaces despite all the violence imposed, and also to reconstitute other possible histories (Hartman, 2022) from the transatlantic diasporic experiences (Gilroy, 2002) of re-encounters between the familiar and the strange in their subjective dimension of urban affections between Brazil and Nigeria. In this way, we are betting on an off-centered and polyphonic narrative that emphasizes the accumulation, complexity and ambivalence of intersecting times and spaces.

Keywords: Diaspora; Urban Thought; New Cities; Exhibitions.

LISTA DE FIGURAS

- 22 **Figura 01:** Punhal de Iansã, de Walmor Côrrea. Projeto "Herbário, ervas populares" de 2018. Escultura em bronze maquiado.
- 34 **Figura 02:** Criança é fotografada em dia de inauguração de Brasília em 21 de abril de 1960. Fonte: IBGE
- 34 **Figura 03:** Cerimônia de independência da Nigéria, 01 de outubro de 1960. Fonte: Getty Images.
- 38 **Figura 04:** Fotografia da inauguração de Brasília em 21 de abril de 1960. Fonte: IBGE
- 53 **Figura 05:** Frame de A Idade da Terra. Ritual indígena comandado por uma rainha amazona intepretada por Norma Bengell. Glauber Rocha, 1980.
- 53 **Figura 06:** Frame de A Idade da Terra. Beata intepretada por Norma Bengell caminha ao lado de dançarino pelas ruas de Salvador. Glauber Rocha, 1980.
- 54 **Figura 07:** Frame de uma superquadra do plano-piloto retirado de "Brasília: contradições de uma cidade nova". 1967, de Joaquim Pedro de Andrade.
- 54 **Figura 08:** Frame de uma cidade-satélite retirado de "Brasília: contradições de uma cidade nova", 1967, de Joaquim Pedro de Andrade.
- 58 **Figura 09:** Lucio Costa e Sergio Silveira, responsável pelo setor de cenografia de "Casa-grande, Senzala & Cia." de Joaquim Pedro de Andrade, 1987.
- 63 **Figura 10:** Gravura " O jantar. Passatempos depois do jantar" de Jean-Baptiste, por volta de 1830. Fonte: Domínio público.
- 63 **Figura 11:** Frame de "O mestre de Apipucos", 1959, de Joaquim Pedro de Andrade. Fonte: Filmes do Serro.
- 64 **Figura 12:** Evolução da fenestração da casa brasileira, 1937, Croquis. Fonte: Costa, 2018, p. 461
- 68 **Figura 13:** Projeto para a vila operária em Monlevade, Minas. Lucio Costa, 1934. Croquis. Fonte: Costa, 2018, p. 93
- 74 **Figura 14:** Frame de Idade da Terra, 1980, de Glauber Rocha. Fonte: Paloma Cinematográfica.
- 93 **Figura 15:** Desenho de Cleo Jurino com a serpente e a morada do mundo com anotações de Aby Warburg. Fonte: Warburg, 2015, p. 211.
- 93 **Figura 16:** Pintura em areia em um kiwa, mostrando quatro cobras-relâmpago. Fonte: The Warburg Institute.
- 95 **Figura 17:** Cena do ritual walpi com serpentes. Fonte: The Warburg Institute.
- 95 **Figura 18:** Laocoonte e seus filhos. Escultura em mármore sem datação foi descoberta em Roma no ano de 1506. Fonte: Wikimedia Commons.
- 96 **Figura 19:** Mênade dançando com uma cobra exposta no Museu de Paris. s. d. Fonte: Warburg, 2015, p. 237.
- 96 **Figura 20:** Oxumaré, o arco-íris - Candomblé de Pai Cosme. Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia. Fonte: Carybé, 1981 - p. 121
- 99 **Figura 21:** Painel de Oxumarê em madeira entalhada. 260x120 cm. Carybé, 1962. Fonte: Museu Afro-Brasil.
- 102 **Figura 22:** Frame de Mal dos Trópicos, de Apichatpong Weerasethakul, 2004. Fonte: GMM Grammy/Rai Cinema.
- 102 **Figura 23:** Mapa das manifestações de protestos contra o assassinato brutal de Georges Floyd a partir de 26 de maio de 2020. Fonte: New York Times.
- 106 **Figura 24:** Representação do céu com constelações. Hamburgo, 1684. Fonte: Planetarium.

- 106 **Figura 25:** Manifestantes deitam-se ao chão em protesto contra o assassinato brutal de Georges Floyd. Fonte: The New York Times.
- 108 **Figura 26:** Nebulosa de palavras em torno do termo colonização. Fonte: do próprio autor.
- 130 **Figura 27:** Croqui de Lucio Costa para "L'art au Brésil: la Taba contemporaine de Brasília", 1963. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa. Instituto Tom Jobim.
- 136 **Figura 28:** Cartaz da exposição "Brasil: da arte primitiva ao arranha-céu – exposição de arte primitiva e moderna" de Hans Erni, 128x90 cm, 1956.
- 140 **Figura 29:** Cartaz da exposição "Bahia no Ibirapuera", realizada durante a V Bienal de São Paulo em 1959. Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- 140 **Figura 30:** Estudo da primeira versão da expografia de Lina Bo Bardi para "Bahia no Ibirapuera", 1959. Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- 141 **Figura 31:** Exposição "Bahia no Ibirapuera", 1959, São Paulo, SP. Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves. Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- 149 **Figura 32:** Exposição Nordeste, 1963, Salvador, BA. Fotografia de Armin Guthmann Salvador, 1963. Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- 151 **Figura 33:** Cartaz da exposição África Negra, 1988, Lina Bo Bardi e Pierre Verger. Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- 155 **Figura 34:** Croqui para a Exposição de Brasília para o Grand Palais em Paris, 1963. Fonte: Revista Módulo
- 159 **Figura 35:** Gravura desenhada entre 1587-89 por Jan Van der Straet, também conhecido como Stradanus (Holanda, Bruges 1523–1605 Florença).
- 159 **Figura 36:** Interior do pavilhão brasileiro para a XIII Trienal de Milão, Ripostevi, 1964. Fonte: Instituto Tom Jobim.
- 165 **Figura 37:** Coluna do Diário de Notícias de 06 de agosto de 1963. Fonte: Diário de Notícias/Hemeroteca Nacional
- 180 **Figura 38:** Cartografia da cidade de Lagos datada de 1963. Fonte: Wikimedia Commons.
- 186 **Figura 39:** Gravura de Exu de Mário Cravo escolhida para o cartaz da mostra Artistas brasileiros em Lagos. Fonte: Olinto, 1964.
- 197 **Figura 40:** Romana da Conceição entrega filá para João Goulart em Brasília em 18 de julho de 1963. Fonte: Última Hora/Hemeroteca Nacional.
- 217 **Figura 41:** (pág. anterior): Proposta para a nova capital da Nigéria, Lucio Costa, 1976. Fonte: Casa da Arquitectura, Centro Português de Arquitectura
- 219 **Figura 42:** Estudos de implementação do zoneamento para a cidade capital da Nigéria, Croquis, Lucio Costa, 1976. Fonte: Casa da Arquitectura, Centro Português de Arquitectura.
- 219 **Figura 43:** Implantação das quadras circulares para a cidade capital da Nigéria, Lucio Costa, 1976. Fonte: Casa da Arquitectura, Centro Português de Arquitectura.
- 220 **Figura 44:** Estudos de implementação das arcadas verdes, Corquis, Lucio Costa, 1976. Fonte: Casa da Arquitectura, Centro Português de Arquitectura.
- 220 **Figura 45:** Estudos de implementação das arcadas verdes, Corquis, Lucio Costa, 1976. Fonte: Casa da Arquitectura, Centro Português de Arquitectura
- 242 **Figura 46:** Diversidade étnica e religiosa da Nigéria. Fonte: Atlas da Nigéria.
- 242 **Figura 47:** Cidades grandes nigerianas, incluindo a nova e a antiga capital - Abuja e Lagos. Fonte: NewAfrica.com
- 247 **Figura 48:** Mapa da África e da Nigéria mostrando a localização do país e a posição central do Território da Capital Federal (TCF), Abuja. Fonte: (Elleh, 2018)
- 247 **Figura 49:** Mapa do Brasil mostrando as distâncias entre as capitais estaduais e Brasília. Fonte: Holston, 2010.
- 249 **Figura 50:** Esquema de cruzamentos formais e conceituais entre cidades capitais, IPA. Fonte: Domínio público, Elleh (2018)
- 251 **Figura 51:** Esquema conceitual da proposta do IPA definindo o eixo monumental e a sua relação com a montanha Aso. Fonte: Domínio público, Elleh (2018)
- 252 **Figura 52:** Proposta detalhada do IPA para o CCF, Abuja, Nigéria. Fonte: Domínio público, Elleh (2018), tradução nossa.

- 254 **Figura 53:** Modelo físico da proposta do IPA para o CCF, Abuja Nigéria.
Fonte: Domínio público, Elleh (2018).
- 255 **Figura 54:** Modelo físico da proposta do CCF de Kenzo Tange. Abuja, Nigéria, 1979.
Fonte: Domínio público, Elleh (2018).
- 258 **Figura 55:** Proposta detalhada de Kenzo Tange para o CCF, Abuja, Nigéria, 1979.
Fonte: Domínio público, Elleh (2018), tradução nossa.
- 258 **Figura 56:** Croqui simulando a perspectiva desde o edifício da administração municipal. Kenzo Tange, Abuja, 1979. Fonte: Domínio público, Elleh (2018).
- 262 **Figura 57:** Eixo central de Abuja com a montanha Aso ao fundo. Jeff Attaway, 2005. Fonte: Creative Commons
- 266 **Figura 58:** Demolição do conjunto Pruitt-Igoe em 1972.. Fonte: © U.S. Department of Housing and Urban Development Office of Policy Development and Research.
- 269 **Figura 59:** Os cinco elementos que compõe a cidade.
Fonte: DOXIADIS, 1963
- 269 **Figura 60:** As disciplinas entrecruzadas que compõe a Ekistics
Fonte: DOXIADIS, 1963.
- 269 **Figura 61:** Mapa do mundo com a projeção da Ecumenópolis
Fonte: DOXIADIS, 1963.
- 271 **Figura 62:** A região dos Trópicos e as colônias britânicas.Fonte: Drew, Jane; Fry, Maxwell; Ford, Harry L.,1947.
- 273 **Figura 63:** Plano de Transportes para o conitnente africano. Constantino Doxiadis, 1962. Fonte: Doxiadis Archives, Athens.
- 275 **Figura 64:** Capa da DA Review, de abril de 1977. Apresentação do Plano Diretor do FESTAC Town. Fonte: Doxiadis Archives, Atenas.
- 276 **Figura 65:** Teatro Nacional das Artes, Lago Nigeria. Fonte: Omeoko Media, Creative Commons.
- 278 **Figura 66:** Plano Diretor do FESTAC Town, 1977.
Fonte: Doxiadis Archives, Atenas.
- 278 **Figura 67:**Fotografia áera do canteiro de obras do FESTAC Town, 1977. Autor anônimo. Fonte: FESTAC 77 Festival News, 1977.
- 280 **Figura 68:**Comitativa vistoria instalações do FESTAC 77Town
Fonte: FESTAC 77 Festival News, 1977.
- 280 **Figura 69:** Vista de uma das ruas do FESTAC Town, 2023.
Fonte: Google Earth
- 282 **Figura 70:** Frame de documentário sobre a participação brasileira no FESTAC 77 onde podemos ver os conjuntos do FESTAC Town. Fonte: Acervo Tv Cultura.
- 282 **Figura 71:** Frame de documentário sobre a participação brasileira no FESTAC 77 onde podemos ver Gilberto Gil. Fonte: Acervo Tv Cultura.
- 294 **Figura 72:** Capa do disco Refavel, de Gilberto Gil, 1977,
Fonte: Gil, 1977.
- 294 **Figura 73:** Estatueta africana apresentada na coluna "Houve o sonho e a realidade?". Jornal do Brasil em 19 de janeiro de 1977. Fonte: Hemeroteca Nacional.
- 303 **Figura 74:** Folha de uma faveleira (Cnidocolus quercifolius)
Fonte: Portal Embrapa.
- 305 **Figura 75:** Fotografia do Morro da Favela em Canudos (BA), de Domingues, Alfredo José Porto; Jablonsky, Tibor, 1957. Fonte: IBGE
- 305 **Figura 76:** Fotografia do Morro da Providência/Morro da Favela no Rio de Janeiro (RJ). Fotografia Anônima, 1900. Fonte: Domínio público, Acervo "O Globo".
- 312 **Figura 77:** Capa da primeira edição de "Me segura q'eu vou dar um troço" de Waly Salomão, 1972. Fonte: Salomão, 1972.
- 312 **Figura 78:**Capa da primeira edição de "Me segura q'eu vou dar um troço" de Waly Salomão, 1972. Fonte: Salomão, 1972.
- 322 **Figura 79:** Página da revista "Navilouca"de 1974 onde o poema-objeto "Alfave-la" aparece.Fonte: Salomão, Neto, 1974.
- 328 **Figura 80:** Livreto "Racial Democracy in Brazil: myth or reality?" de Abdias Nascimento. Centenas de cópias do livreto foram impressas pela Universidade de Ifé e foram distribuídas durante o FESTAC 77. Fonte: Nascimento, 1977.

- 352 **Figura 81:** Vista da Vila Amaury, onde hoje localiza-se o lago Paranoá.
Fonte. s. data. Paulo Manhães de Almeida. Acervo Paulo Manhães ©
- 352 **Figura 82:** Fotografia recente do mesmo local já inundado pelo Lago Paranoá.
Fonte: Ivani Neiva ©
- 354 **Figura 83:** Montagem Vila Amaury sobre o Lago Paranoá.
Fonte: do autor.
- 356 **Figura 84:** Ruínas da Vila Amaury no interior do Lagoa Paranoá. Fotografia sub-aquática. Fonte: Beto Barata ©
- 356 **Figura 85:** Ruínas da Vila Amaury no interior do Lagoa Paranoá. Fotografia sub-aquática. Fonte: Beto Barata ©

SUMÁRIO

31	APRESENTAÇÃO
47	PRÓLOGO: UM SONHO DESESPERADO, UM BEM GUARDADO SEGREDO
87	1. NOTAS SOBRE MÉTODO: ONDE SOPRA O VENTO FORTE
91	1.1. Tempo de fantasmas
103	1.2. Nebulosas
119	2. EXPOSIÇÕES: TROPICAL MELANCOLIA
123	2.1. Contiguidades insólitas: Lucio Costa projeta a exposição “L’art au Brésil: la taba contemporaine de Brasília” para o Petit Palais (Paris, 1963)
123	2.1.1. “Levanta-te Lázaro”
126	2.1.2. "Do marajó a Brasília"
129	2.1.3. A taba contemporânea
135	2.1.4. Um Bumba-meu-boi na Suíça
141	2.1.5. Um desvio pelo popular: Lina Bo Bardi e Pierre Verger planejam a exposição África-Bahia
154	2.1.6. O fim e o começo
157	2.1.7. Uma outra contiguidade insólita?
165	2.2. Reminiscências na encruzilhada: Romana da Conceição visita a exposição Imagem Africana em viagem ao Brasil (Rio de Janeiro, 1963)
165	2.2.1. Imagem africana
166	2.2.2. Devotos de Xangô
175	2.2.3. “No Brasil ainda tem gente da minha cor?”
180	2.2.4. Um Bumba-meu-boi em Lagos
187	2.2.5. Uma exposição de artistas contemporâneos brasileiros
190	2.4.6. Uma lâmpada de concha, presente de Senhora
196	2.4.7. Um filá para João Goulart
203	2.3 A taba contemporânea e a democracia racial

213	3. URBANISMOS: ENTRE CASCATAS E PALMEIRAS:
217	3.1. Uma pequena fórmula: Lucio Costa projeta uma nova capital para a Nigéria (Abuja,1976)
217	3.1.1. O dreno e a esponja
225	3.1.2. "Bebe-se a Xangô!"
232	3.1.3. Exportando "Know-how"
242	3.1.4. Contra Lagos, uma capital em território "neutro"
249	3.1.5. Uma cidade capital de vida gregária
255	3.1.6. Kenzo Tange detalha o centro da capital federal
261	3.1.7. Abuja: contradições de uma cidade nova
267	3.2. Paisagens reencontradas: Gilberto Gil visita o FESTAC Town, projeto da Doxiadis Associates (Lagos, 1977)
267	3.2.1. "Ainda há modernidade quando há a pós-modernidade"
285	3.2.2. Uma delegação de caráter mestiço
288	3.2.3. "Xangô, Aganju, viva Egum, babá Alapalá"
296	3.2.4. "A refavela revela o salto"
303	3.2.5. Os morros da favela
313	3.2.6. Um desvio pela Alfavela: Waly Salomão lê Frantz Fanon
327	3.2.7. Abdias Nascimento, um sitiado em Lagos
335	3.3. A Refavela e a quilombagem
347	EPÍLOGO: COMEÇA NA LUA CHEIA E TERMINA ANTES DO FIM
367	REFERÊNCIAS
383	APÊNDICE
385	A - Cronologia de presidentes e golpes de Estado no Brasil e na Nigéria
389	B - Cronologia de chanceleres brasileiros no Itamaraty

APRESENTAÇÃO



Eu, brasileiro, confesso
Minha culpa, meu pecado
Meu sonho desesperado
Meu bem guardado segredo
Minha aflição

Eu, brasileiro, confesso
Minha culpa, meu degredo
Pão seco de cada dia
Tropical melancolia
Negra solidão

Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo

Aqui, o Terceiro Mundo
Pede a bênção e vai dormir
Entre cascatas, palmeiras
Araçás e bananeiras
Ao canto da juriti

Aqui, meu pânico e glória
Aqui, meu laço e cadeia
Conheço bem minha história
Começa na lua cheia
E termina antes do fim

Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo

Minha terra tem palmeiras
Onde sopra o vento forte
Da fome, do medo e muito
Principalmente da morte
Olelê, lalá

A bomba explode lá fora
E agora, o que vou temer?
Oh, yes, nós temos banana
Até pra dar e vender
Olelê, lalá

Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo

Gilberto Gil, Torquato Neto (*Marginália II*, 1968)

Por meio de Moscou se aprende a ver Berlim mais rapidamente que a própria Moscou.
Walter Benjamin (*Moscou*, 1927)

Walter Benjamin, em seu célebre ensaio sobre Moscou, desafiou-nos a imaginar a cidade de Berlim entrecruzada pela sua experiência na cidade russa. Ao observar uma, era possível perceber a outra por meio de suas semelhanças e diferenças. Tendo regressado de Moscou, as ruas de Berlim, de repente, tornavam-se vazias, principescamente desertas, quase como se Walter Benjamin ainda estivesse impregnado, mesmo que de forma fantasmática, das suas memórias das ruas russas sempre inundadas de pessoas e mercadorias. Benjamin parece ter se lançado ao desígnio de fabular uma espécie de zona limiar entre as duas cidades. Assumindo o risco de tais gestos imaginativos, esta tese, tomados pelo espírito do filósofo errante alemão, visa imaginar quais relações poderiam ser construídas entre cidades, projetos urbanísticos, experiências e transformações urbanas entrecruzando a Nigéria e o Brasil. Os dois países, unidos pelo oceano Atlântico e por processos socioculturais de mais de quatro séculos¹, tiveram no ano de 1960 dois acontecimentos fundamentais para as suas histórias. O Brasil inaugurava em 21 de abril, após três anos de célere construção, a moderníssima capital federal, Brasília, e, em 01 de outubro, a Nigéria comemorava a sua emancipação política deixando de ser colônia, e enfim, tornando-se uma nação independente. Estes acontecimentos cravavam no curso do tempo as expectativas de superação das condições e das adversidades passadas ao mesmo tempo em que faziam ecoar os desejos de futuros melhores. Em ambas as nações, esses gestos buscavam demonstrar sua liberdade, autonomia e capacidade de organização social, ao mesmo tempo em que assumiam esforços e compromissos modernizadores para promover o desenvolvimento e a respectiva inserção em um mundo cada vez mais envolto em disputas econômicas e políticas assimétricas.

O antropólogo estado-unidense James Holston (2010) [1989] rememora no prefácio de seu livro *A cidade modernista: uma crítica de Brasília* e sua utopia a existência de um “*espírito de Brasília*” que muitos parecem ter esquecido, mas que fascinara o mundo: “Em 1960, [o *espírito de Brasília*] inspirou pessoas de cada canto do planeta a pensar que não só o Brasil, mas todo o mundo poderia saltar do passado para uma modernidade radiante” (Holston, 2010, [1989] p. I). Não seria, de certa maneira, o “*espírito de Brasília*” também o *sonho* de um espírito de emancipação nacional? A descolonização da Nigéria, por outro lado, também não foi um processo isolado. Ela alimentou e foi alimentada por uma série de outras insurgências por descolonizações no continente africano ao longo das décadas de 1960 e 1970. Essas insurgências buscavam não apenas se livrar da condição de colônias, mas também a oportunidade de se tornarem nações modernas, um processo que Achille Mbembe (2019)[2010], tomando a ideia de Gilles Deleuze, chamou de “*proliferação indefinida*”. Acreditamos e buscamos demonstrar ao longo da tese que, em ambas as nações, consideradas naquele contexto geopolítico como nações do “terceiro mundo”, almejava-se o fim das suas condições de subdesenvolvimento e colonização externa, na busca por superar internamente suas assimetrias sociais² e, não menos importante, por resolver seus conflitos étnico-raciais. Ambas as nações enfrentaram, ainda durante quase toda a segunda metade do séc. XX, instabilidades políticas, golpes de Estado e ditaduras militares que



Fig. 02: Criança é fotografada em dia de inauguração de Brasília em 21 de abril de 1960.
Fonte: IBGE



Fig. 03: Cerimônia de independência da Nigéria, 01 de outubro de 1960.
Fonte: Getty Images.

tornavam seus sonhos de emancipação em violentas quimeras. Propomos com esta tese que, se de fato buscarmos o tal “espírito de Brasília”, quer seja no Brasil ou na Nigéria, ele se revelaria tão somente em sua dimensão fantasmática ou *fantasmagórica*: sussurrando suas imagens de desejo ao mesmo tempo em que escancara suas falências e nos assombra com as suas ruínas.

As *fantasmagorias*, para Walter Benjamin (2018 [1939], p. 90) seriam justamente as “mediações enganosas do antigo e do novo”. Tomando o filósofo alemão, pensamos que o desenvolvimento técnico em prol do progresso, como veremos acontecer tanto na Nigéria como no Brasil, deu-se acompanhado de promessas de instauração de uma nova ordem social que não foram cumpridas ao longo de todo o século. As expectativas de um futuro emancipado e descolonizado proporcionado pelas novas tecnologias tornam-se *fantasmagóricas* quando, enganosamente, acabam por reiterar as mesmas condições pregressas de violências, assimetrias e exploração que se buscava superar. Para Benjamin, são as *fantasmagorias* que dão sustentação ao discurso do progresso. “O mundo dominado por essas *fantasmagorias* é – para usarmos a expressão de Baudelaire – a modernidade” (Benjamin, 2018 [1939], p. 90). A *fantasmagoria* seria a roupagem que envolve a *antiguidade* imemorial dando-lhe ares de última *novidade* mercadológica. A concepção de *fantasmagoria* para o filósofo alemão originou-se da observação do *fetichismo*/*feitiço* que as mercadorias provocavam nos sujeitos e de como suas experiências e imagens de desejo eram reduzidas e submetidas ao consumo, como se o sujeito estivesse na encruzilhada entre a o desejo de sua emancipação e a falência do mesmo no seu assujeitamento. Entretanto, por sua relação ser muito específica com o fetichismo da mercadoria, propomos nesta tese, sem perder o seu sentido político, nos filiar às ideias de *fantasma* e de imagens fantasmáticas - espécie de pós-vida das imagens a partir da noção de sobrevivência do antigo (*Nachleben der Antike*) do historiador da cultura Aby Warburg (2015), como se estivéssemos diante de uma *História de fantasmas para gente grande*³.

Giorgio Agamben (2012)[2007], filósofo italiano que se dedicou ao estudo de Aby Warburg, rememora, em *Ninfas*, um tratado do coreógrafo Domenico de Piacenza que indicava a *fantasmata* como um dos elementos fundamentais para a dança, para além da memória, agilidade e noção de espaço. Dançar por *fantasmatas*, espécie de presteza corporal, seria a inserção de paradas repentinas entre dois movimentos que o dançarino faz: “[...] parando de vez em quando como se tivesse visto a cabeça da medusa, como diz o poeta, isto é, uma vez feito o movimento, sê todo de pedra naquele instante, e no instante seguinte cria asas como o falcão que tenha sido movido pela fome” (Domenico de Piacenza *apud* Agamben, 2012 [2007], p. 23-24). *Fantasmata* trata-se de uma espécie de intervalo no tempo instaurado pelo bailarino que conclama do observador a expectativa do movimento seguinte. A esse intervalo poderíamos dar o nome de imagem, do grego *phántasma*, ou aparição. Assim é do próprio estatuto da imagem a sua dimensão fantasmática, ou seja, de cristalizar uma presença fugidia do instante vivido abrindo fendas temporais entre o que ali está, o que já deixou de ser e o que por ventura seria a seguir⁴. Trata-se de um intervalo onde prevalece uma ambivalência latente não polarizada. Para Agamben (2015) [2007], o pensamento de Domenico de Piacenza teria sido atravessado pela discussão de tradição clássica sobre a memória, o tempo e a imaginação (*phantasia*): “A memória não é, de

fato, possível sem uma imagem (*phantasma*), que é uma afecção, um *páthos* da sensação ou do pensamento" (Agamben, 2012 [2007], p. 24). Muito provavelmente, Aby Warburg tivera conhecimento do tratado de Piacenza quando desenvolveu sua teoria sobre a sobrevivência das imagens e as lógicas dos afetos primitivos, conhecida como *Pathosformel*. Para o historiador, as imagens teriam a capacidade de perseverar na memória através das suas *sobrevivências* (*Nachleben*), como sobrevida, ou vida posterior para além de seu próprio tempo e espaço. Se retornarmos às imagens da inauguração de Brasília ou da cerimônia de independência da Nigéria, percebermos que os sonhos ali incrustados permanecem sob a ambivalência da conquista ou da ruína. Além disso, acreditamos que esses sonhos têm o potencial de persistir, transformando-se e inspirando outros futuros, como aparições de tempos passados que nos assombram com suas promessas não cumpridas e desejos interrompidos.

Entre o sonho e o que assombra, escolhemos dar o título à tese de *Brasília Fantasma*, também em referência a *África Fantasma*, inclassificável trabalho do surrealista Michel Leiris (2007), pela primeira vez publicado em 1934. A obra trata-se de um misto de coleção de relatos, diário de sonhos e caderno de campo da Missão Etnográfica e Linguística Dacar-Djibuti realizada entre 1931 e 1933, que atravessou o continente africano e da qual Leiris foi integrante. Leiris⁵, etnólogo, escritor, poeta e crítico de arte francês, como preâmbulo à edição de 1981 de *África fantasma*, rememora que a escolha do título se dera tanto pela alusão ao seu gosto pelo "maravilhoso", encontrado em diversos momentos da missão em espetáculos que o cativara ou instituições que estudara, mas sobretudo, por um sentimento de decepção. *Fantasma* ou *fantasmática*, portanto, seria uma espécie de zona intervalar entre aquilo que concerne à fantasia⁶, enquanto projeção imaginativa, e o real⁷. Se o etnólogo sonhara com uma África imaginada, a experiência da missão o fez encarar uma África de realidade mais complexa, a ponto dos objetivos em torno da própria missão passarem a assombrá-lo. Se a criação da capital brasileira se assentou sobre sonhos de futuros esplendurosos, como berço de uma civilização a porvir, em que momentos esse sonho se transformou em decepção ou passou a assombrar os brasileiros?

Com *Brasília Fantasma*, seja no Brasil ou na Nigéria, buscamos demonstrar como, entre o sonho e a decepção, as promessas de futuros mais social e etnicamente igualitários foram desejados ou enganosamente emulados e, por ventura, obliterados. Nos perguntamos assim, quais ruínas, falências ou futuros interrompidos, soterrados ou solapados, poderiam emergir no entrecruzamento entre Lagos e Rio de Janeiro ou entre Brasília e Abuja, a nova capital nigeriana concebida assim como Brasília para ser construída como se fosse *ex nihilo*, no esforço de superar desigualdades regionais e sociais e pacificar conflitos étnicos e religiosos. Teriam os nigerianos sonhos equivalentes aos brasileiros em torno da construção de uma nova capital? Se a história política nigeriana deixa mais evidente as disputas étnicas e religiosas ao longo da sua intempestiva história recente⁸, como poderíamos entrever tais questões no Brasil e em Brasília? *Não seria a democracia racial um dos mais profundos fantasmas em torno da construção da nova capital brasileira?* Uma outra aproximação que une as duas nações passa pelos percursos profissionais de Lucio Costa. O arquiteto e urbanista, vinte anos depois de ter saído vencedor do Concurso para Plano Piloto de Brasília em 1957, submeteu uma proposta para a construção

da nova capital para a Nigéria que se verificou infrutífera e foi descartada. Investigamos, nesta tese, as condições que levaram ao descarte desse projeto, bem como suas conexões e divergências com Brasília. Nossa análise concentra-se na aparição fantasmática da democracia racial na construção de cidades e suas transformações urbanas no trânsito transatlântico. Comparamos o rumo da nova capital nigeriana ao de Brasília, explorando possíveis divergências, falhas, ruínas, sonhos latentes e vozes silenciadas nestas trajetórias históricas.

Como nos parece sugerir Walter Benjamin (2012b [1940], p. 245), não seria essa, então, uma oportunidade de “escovar a história a contrapelo”, sob a perspectiva dos vencidos, e fazer emergir o que Ana Clara Torres Ribeiro (2005, p. 418) chamou de “racionalidades alternativas, estranhas à lógica sistêmica (parcelar e excludente)”? Assim, buscamos no descentramento e na aberrância, a possibilidade de desfundar a escrita conquistadora apontada por Michel de Certeau (2017)[1975] como a produção de um discurso de separação perpetuado a partir da escrita, uma clivagem pela cultura do letramento que determina sobre o espaço da alteridade a noção de vazio onde se inscreve o querer ocidental. Transforma a alteridade em um campo de expansão para um sistema de produção de poder e saber que “[...] a partir de um corte entre um sujeito e um objeto de operação, entre um querer escrever e um corpo escrito (ou a escrever), fabrica a história ocidental” (Certeau, 2017 [1975], p. XI). Para Deleuze e Guattari (2012a) [1980], a História teria sido sempre escrita a partir do ponto de vista dos sedentários e em favor de um aparelho unitário do Estado. Os pensadores reivindicam, então, a possibilidade de se imaginar uma *Nomadologia* contra a História, como um convite às multiplicidades, instabilidades, intensidades e movimentos, assumindo o acúmulo, o excesso e a gagueira¹³ de sempre ter como tecido de alianças a conjunção “e... e... e...”.

Com esta escrita errante, buscamos romper com os moldes tradicionais de uma tese, que muitas vezes exige a demonstração de uma única hipótese a ser cientificamente comprovada. Além disso, queremos nos afastar do modelo histórico positivista que procura incessantemente por origens teleológicas para eventos encadeados em um regime de temporalização linear. “-Fazer tábula rasa, partir ou repartir do zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...)” (Deleuze, Guattari, 2011 [1980], p. 49). Fruto de uma intensa experimentação metodológica de montagens e remontagens, esta tese furta-se a uma única centragem e se lança ao desafio das multiplicidades de vozes, tempos e espaços que expressem a complexidade das experiências fantasmáticas de re-encontro da memória involuntária.

Ensaíamos uma escrita pautada pelo trânsito e que exige do leitor a cumplicidade da aventura pelo texto, pelas imagens e pelas canções que se sobrepõem e que aposta na transversalidade como possibilidade de construção de um saber sensível, intuitivo e dialógico. Uma tese que busca evidenciar não o “é” das coisas, mas o “entre” elas. “*Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e a outra, riacho sem início e nem fim, que rói as suas duas margens e adquire velocidade do meio” (Deleuze, Guattari, 2011 [1980], p. 49, grifos dos autores).

Fig. 04: Fotografia da inauguração de Brasília em 21 de abril de 1960.
Fonte: IBGE



OH! BRASÍLIA
ESPEREI-TE TANTO
1911 - 1960



Trata-se portanto de uma escrita imaginativa de acúmulos, sobreposições, fricções e desvios que se rebela a um único direcionamento mas que não se abstém de constituir sínteses provisórias. Neste sentido, *Brasília Fantasma* se lança a cartografar como a democracia racial tornou-se um operador político para a arquitetura e o urbanismo no trânsito transatlântico e como o projeto colonial de segregação e exclusão de determinados corpos, contraditoriamente, perseverou de forma dissimulada no interior das experiências desenvolvimentistas e nacionalistas destas duas nações por mais emancipatórias que elas buscassem ser. Ademais, buscou-se evidenciar experiências associativas contra-coloniais que sobreviveram e perseveraram apesar de tudo, bem como, enunciar a partir das experiências de re-encontro, entre o familiar e o estranhamento, como a diáspora atlântica (Gilroy, 2002) entre Brasil e Nigéria, em seu fluxo e refluxo, também aconteceu a partir da dimensão subejetiva dos afetos urbanos.

Para dar corpo a esta tese e de forma a nomear cada uma das suas *Seções*, tomamos de empréstimo alguns versos da canção *Marginália II* de Torquato Neto e Gilberto Gil (1968), que abre esta apresentação. Gilberto Gil, assim como Lucio Costa, é também um dos atores que emergem na tese no trânsito entre Nigéria e Brasil. Se o fluxo modernizador e de desenvolvimento nacional teria culminado no Brasil com a construção de Brasília e, junto com ela, a promessa de um novo mundo e uma nova civilização, a *Marginália* dos compositores tropicalistas rasura o sonho moderno e escancara toda a escatologia e a ruína deste projeto de nação. "Aqui é o fim do mundo, aqui é o fim do mundo, aqui é o fim do mundo." (Neto, Gil, 1968). Em *Tropicália*, canção que abre o disco *Caetano Veloso* de 1968, Veloso constrói uma espécie de caleidoscópio amalgamante de imagens em tensão que se friccionam e se interpenetram entre rimas e fonemas ao longo da música - "Viva a banda-da-da!/Carmen Miranda-da-da-da-da!" (Veloso, 1968). Em seu livro autobiográfico *Verdade tropical*, o compositor revelou o desejo de não transformar a canção em um mero inventário, buscando poeticamente por um elemento que "[...] impusesse uma estrutura ao texto a ser cantado, de modo a manter um alto nível de tensão entre as abordagens que se sucederiam numa lista monstruosa" (Veloso, 2017 [1997]). Eis então que surge a imagem de Brasília:

A ideia de Brasília fez meu coração disparar por provar-se imediatamente eficaz nesse sentido. Brasília, a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno — e, quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo. (Veloso, 2017 [1997])

Apesar de não estar de forma explícita ao longo da composição, Brasília emerge em *Tropicália* insinuada em vários de seus versos ("Eu inauguro o monumento no planalto central do país"; "O monumento é bem moderno/não disse nada do modelo do meu terno"). De forma fantasmática, a construção da moderna capital está explícita na canção como uma espécie de tensão ambivalente entre o sonho mágico e monumento erguido à nossa dor quando fora tomada pela ditadura militar brasileira⁹. A canção foi reconhecida pela crítica como uma composição de forte apelo alegórico e ganhou popularidade rapidamente tornando-se uma espécie de manifesto. Ainda em seu livro *Verdade tropical*, rememora uma passagem durante seu exílio londrino por

volta de 1971, quando Roberto Pinho o convidou a uma viagem à cidade de Sesimbra onde viriam a ter com um senhor português, uma espécie de alquimista, que tomava conta de um castelo medieval. A convite de Pinho, Veloso declama a canção *Tropicália* ao senhor português:

Ao final, este olhou-me com uma expressão exultante e, com uma piscadela cúmplice a Roberto, apresentou a mais insólita interpretação de 'Tropicália' de que eu já tivera notícia. Tudo na letra era tomado à letra e valorado positivamente. 'Eu organizo o movimento', por exemplo, significava 'que, não necessariamente eu, mas alguma força que podia dizer 'eu' através de mim, organizava um importante movimento'; e 'inauguro o monumento no planalto central do país' era clara e meramente uma referência a Brasília como realização da profecia de São João Bosco. E pronto. Nenhum traço de ironia era notado, nenhum desejo de denúncia do horror que vivíamos então. [...] Ele, que a princípio me parecera não imaginar outra razão possível para que eu escrevesse tal canção a não ser a certeza feliz de um destino grandioso para o Brasil, não se mostrou surpreso diante dos meus protestos e, rindo para Roberto e repetindo "eu sei, eu sei...", arrematou: 'O que sabem as mães sobre os seus filhos?'. Entendi que ele estava certo de conhecer melhor as intenções da minha composição do que eu. (Veloso, 2017 [1997])

A interpretação do alquimista português levou o próprio compositor a uma nova associação interpretativa, revelando como a canção também insinuava aparições do mito sebastianista. Diz-nos Caetano Veloso (2017 [1997]): "De modo que, em Sesimbra, passei gradativamente do espanto de ver minha canção 'Tropicália' resgatada por uma visão que anulava sua contundência crítica, à relativa adesão à perspectiva dessa visão: comecei a ver "Tropicália" — e a pensar o tropicalismo — também à luz da minha versão do sebastianismo". O retorno fantasmático de D. Sebastião da África tornou-se um mito, reaparecendo em diversos momentos da história brasileira. Suas aparições podem ser vistas, por exemplo, no Arraial de Canudos, através de Antônio Conselheiro, assim como na geração de Caetano Veloso e Glauber Rocha. Nesse período, o mito sebastianista foi percebido na obra de Fernando Pessoa e difundido na Bahia por Agostinho da Silva durante a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia, em Salvador. Agostinho da Silva também desempenhou um papel significativo na criação da Universidade de Brasília. Acreditamos que, apesar de não mencionar a inauguração da capital federal brasileira, como faz Caetano Veloso (1968) em sua *Tropicália*, ousamos imaginar que *Marginália II*, de Gilberto Gil e Torquato Neto (1968), também faça referência à construção de Brasília e seja uma espécie de ode ou hino a *Brasília Fantasma*, tanto a Brasília sonhada e esperada ("um sonho desesperado"), mas também a Brasília assombrosa e desoladora ("meu bem guardado segredo/minha aflição").

Assim, iniciamos a tese com o prólogo *Um sonho desesperado, um bem guardado segredo*, onde discutimos melhor a ideia e a hipótese que gravitam em torno de *Brasília fantasma*. Em seguida, a Seção 1 *Onde sopra o vento forte: notas sobre método* busca construir uma reflexão historiográfica, ou seja, sobre a escrita da história empreendida nesta tese e assim explicitar quais os regimes de escrita, os modos de temporalização e os manejos de documentos aqui praticados em três capítulos. Optamos por construir esta tese em torno de dois campos de exploração: as exposições¹⁰ e os urbanismos¹¹. Assim, as Seções 2 e 3 tratam de cada um destes campos. Em *Tropical Melancholia* abordamos exposições e dois projetos expográficos ocorridos

nos anos de 1963 e em *Entre cascatas e palmeiras* nos debruçamos sobre dois projetos urbanos que ocorreram nos anos de 1976 e 1977, sempre buscando entrecruzar Brasil e Nigéria.

Ao nos debruçarmos sobre esses dois campos, começamos nossa investigação sempre a partir de um projeto de autoria de Lucio Costa, seja ele de natureza expográfica ou urbanística, que não foi executado e permanece arquivado como um vestígio. A construção de nossas nebulosas (Pereira, 2022) de relações intelectuais sempre terá como motivo disparador um dos dois projetos de Costa. Em outras palavras, partimos de uma exposição nunca realizada e de um projeto de cidade nunca construído, ambos idealizados por Costa, para encontrar ou propor relações com outros projetos, fatos relevantes, publicações e eventos. Interessa-nos, sobretudo, entender de que maneira Lucio Costa lidava com determinados estratos temporais, seja na enunciação das condições futuras, seja nas relações que estabelecia com o passado. A construção de Brasília e seus fantasmas se destacam nesses documentos, revelando as condições de surgimento dos projetos e suas complexas relações, disputas e alianças.

No capítulo 2.1 *Contiguidades insólitas*, abordamos a exposição *L'art au Brésil: La taba contemporaine de Brasilia* de 1963, por Lucio Costa imaginada para acontecer no *Petit Palais* de Paris. No capítulo 3.1 *Uma pequena fórmula*, focamos no projeto de 1976 de Lucio Costa para Abuja, a nova capital da Nigéria, que não chegou a ser executado. Além disso, optamos por apresentar outros dois projetos dentro das Seções 2 e 3 que, mesmo não sendo de autoria de Lucio Costa, foram executados sincronicamente às idealizações não realizadas do arquiteto brasileiro. Assim, no capítulo 2.2 *Reminiscências na encruzilhada*, apresentamos a exposição *Imagem Africana* ocorrida no Rio de Janeiro em 1963, e no capítulo 3.2 *Paisagens reencontradas*, o projeto da firma *Doxiadis Associates* para o *FESTAC Town* inaugurado na cidade de Lagos em 1977. Escolhemos apresentar esses projetos realizados através da perspectiva de atores que não fossem arquitetos e urbanistas. *Imagem africana* é apresentada por meio de Maria Romana da Conceição, uma brasileira neta de escravizados que regressou ao Brasil em 1963 em uma viagem diplomática, depois de passar mais de sessenta anos vivendo na Nigéria, e o *FESTAC Town* é apresentado por Gilberto Gil, que em 1977 estava em Lagos também em uma viagem diplomática como integrante da delegação brasileira no II Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas, o FESTAC 77. Os interesses diplomáticos relacionados a essas viagens parecem revelar os enlaces com as transformações urbanas em um mundo sob o horizonte de crise e crítica do moderno. As viagens parecem desvelar ainda vestígios do cruzamento entre o Brasil e a Nigéria e evocam fantasmas e sonhos no fluxo e refluxo de uma diáspora atlântica (Gilroy, 2002) de afetos urbanos.

A partir da justaposição desses acontecimentos, buscamos, mediante o exercício com *montagens* (Jacques, 2022), construir *nebulosas* (Pereira, 2022) de relações intelectuais entre atores e instituições no entrecruzamento do Brasil com a Nigéria, como se buscássemos constituir uma prosopografia¹² errante e desviante, uma fábula de enunciados coletivos. Assim, no trânsito entre os dois países, os percursos profissionais e intelectuais de arquitetos e urbanistas são atravessadas por ditadores, chanceleres, intelectuais, antropólogos, artistas, músicos, jornalistas, teatrólogos, diplomatas, ialorixás e obás. Se o Ministério das Relações Exteriores emerge

como espaço institucional fundamental para promover a circulação entre o Brasil e a Nigéria, ousamos pensar que, desde os anos de 1950, o terreiro Ilê Axé Opô Afonjá em Salvador, com Mãe Senhora e os filhos da casa, também ocupavam uma importância equivalente. Não seria por acaso, como iremos apresentar, que alguns dos filhos do Opô Afonjá acabaram por ocupar cargos diplomáticos dentro do Itamaraty. Visamos demonstrar, assim, a complexidade destas biografias intelectuais. É justamente pela movência, transitoriedade e pela apresentação de contornos instáveis de um campo de forças atópicas que pensamos, com Margareth da Silva Pereira (2022), que estaríamos preocupados em constituir nebulosas intelectuais. Nebulosas que nos permitam escapar dos riscos dos discursos redutores e panfletários que frequentemente simplificam a complexidade da trajetória de determinados atores ou acontecimentos ao longo da história. Nebulosas que sejam capazes de enunciar os sonhos e as ruínas impregnadas de futuros interrompidos. Diante destas nebulosas intelectuais, interessa-nos narrar as suas "revoluções moleculares" (Deleuze, Guattari, 2012a), nos colocando diante de seus "lampejos de contra-poder" (Didi-Huberman, 2013a [2009]) e no esforço de justamente "[...] mostrar os conflitos, os paradoxos, os choques recíprocos dos quais toda história é tecida" (Didi-Huberman, 2016a [2007], p. 1). Um terceiro capítulo, dentro das Seções 2 e 3, busca construir um espaço de relação entre o projeto não executado e aquele de fato construído, refletindo sobre como os discursos e imagens fantasmáticas foram emergindo em cada capítulo e buscando entrever as relações entre atores e instituições em suas condições de possibilidade. Assim, no capítulo 2.3 *A taba contemporânea e a democracia racial* tratamos como a ideia de democracia racial foi fundamental como paradigma para esta geração de intelectuais. No capítulo 3.3 *Refavela e a quilombagem*, apresentamos como o ideário da democracia racial foi questionado enquanto um mito por uma nova geração de intelectuais ao denunciar suas limitações e deturpações. Por fim, o epílogo da tese *Começa na lua cheia e termina antes do fim* tem como objetivo abrir caminho para desdobramentos futuros, não apenas retornar à hipótese, mas para lançar a partir dela novas questões. Assim como acontece nesta apresentação, propomos para cada uma das Seções, trechos de canções de Gilberto Gil como epígrafes a dialogar com os textos e proporcionar novas camadas associativas e de interpretação possíveis reciprocamente. Ao fim da tese, ofertamos, como apêndice, uma série de cronologias a possibilitar situar parte dos acontecimentos pela tese abordados, como também, provocar novos entrecruzamentos.

Diante da deliciosa loucura e dos desígnios épico, ético e estético¹⁴ que se entrelaçam na escrita coletiva de uma tese e que cumpre o rito de ser tornada pública, desejamos a todos uma boa leitura! Que as vozes e os murmúrios que ardem como brasas sobre a pele do Brasil nos sonhos de Lucios, Gilbertos, Juscelinos, Romanas, Zoras, Antônio, Darcys, Abdias, Beatrizes, Bibianas, Marcelos, Miltons, Maurícios, Walys, Linas, Pierres, Conselheiros, Glaubers e Pedros que aqui evocamos, somem-se aos dos Arowës, Kopenawas, Zumbis, Diadorins, Freires, Mahins, Mineirinhos, Clarices, Terezas, Carolinas, Carmens, Stellas, Conceições, Krenaks, Macabéias, Miguéis, Marielles e tantos outros anônimos que constroem e dão a vida a este país. "Mas para o saber, para o sentir, é necessário ousar, é necessário aproximar o seu rosto da cinza. E soprar devagar para que a brasa, por baixo, recomece a propagar o seu calor, a sua luminosidade, o seu perigo. Como se, da imagem cinzenta, se erguesse uma voz: "Não vês que ainda estou a arder?" (Didi-Huberman, 2015a [2004], p. 317).

NOTAS

1. Cf. Pierre Verger (2021), Manuela Carneiro da Cunha (2012), Antônio Olinto (1964), Alberto da Costa e Silva (2011).

2. "Muitos imaginavam que o universo de inovações da cidade modernista - não só sua arquitetura deslumbrante, seus vastos espaços sem esquinas nem praças, e seu tráfego sem semáforos, mas também seu novo sistema educacional, a ausência de propriedades privadas, a distribuição igualitária de recursos aos funcionários, entre muitas outras - produziria um estranhamento radical que daria origem, nas palavras do relatório de 1963 da NOVACAP a respeito da sua administração da capital, publicado na sua revista Brasília, "à inexistência de discriminação de classes sociais [...], e assim [seria] educada, no Planalto, a infância que construirá o Brasil de amanhã, já que Brasília é o glorioso berço de uma nova civilização". (Holston, 2010, p. II-III)

3. Cf. Aby Warburg (2015).

4. "Parece-me evidente que a imagem não está no presente. [...] A própria imagem é um conjunto de relação de tempos das quais decorre o presente, seja como múltiplo comum, seja como mais pequeno divisor. As relações de tempos nunca são vistas pela percepção ordinária, mas são-no na imagem, desde que esta seja criadora. Ela torna sensíveis, visíveis, as relações de tempos irreduzíveis ao presente." (Gilles Deleuze *apud* Didi-Huberman, 2015b [2000], p. 303)

5. Michel Leiris, Georges Bataille e Roger Caillois foram os responsáveis pela criação do *College du Sociologie* francês. A questão do *fantasma* aparece para o também surrealista Caillois em *O mito e o homem* (2020) [1938] a partir da observação do comportamento das fêmeas dos insetos louva-deus que deceparam a cabeça de seus machos e nas falenas.

6. Rememoremos a aproximação filológica entre fantasia e *fantasma*: O termo 'fantástico' tem origem no radical grego 'phaós', que significa 'brilhar' ou 'aparecer'. A partir do radical 'pha', surgem formas como 'phaíno', que significam 'mostrar', 'trazer à luz', 'aparecer', 'tornar visível' ou 'mostrar-se', além de outras formas como 'phasís' para 'aparência', 'phasma' para 'aparição' ou 'fantasma', e 'phasmatião' para 'ter alucinações'. As formas que utilizam 'phan-' geralmente são posteriores e incluem 'phané' ou 'phanós' para 'tocha'. Por outro lado, a forma 'phant-' inclui 'phántos' para 'visível', 'phantáksomai' para

'tornar visível' ou, às vezes, 'imaginar', 'phantáksos' para 'tornar visível' ou 'representar' (mais tarde), 'phantasma' para 'aparição', 'imagem' ou 'fantasma', 'phantasmós' para 'aparição' ou 'imagem mental', 'phántasis' para 'aparição', 'signo' e 'phantasia' para 'aparência', 'imagem' (principalmente distinto de 'áisthesis' para 'percepção') e 'imaginação'.

7. Rememoremos aqui o conceito intraduzível de *fantasme* para o psicanalista Jacques Lacan (2007) em seu Seminário 14, *A lógica do fantasma* proferido entre 1966 e 1967. Para Lacan o *fantasma/fantasia* seria aquilo que dá sustentação ao desejo ao mesmo tempo em que delimita a sua relação com o objeto e por consequência com o mundo.

8. Dispomos com Apêndice uma série de cronologias que apresentam os episódios de instabilidade política no Brasil e na Nigéria.

9. "Eu inauguro mo monumento no planalto central do país" (Veloso, 1968). Sobre a relação entre a canção *Tropicália* e Brasília, conferir Paola Jacques (2016, 2021).

10. Aqui buscamos dialogar com os esforços recentes no campo da História da Arte que se debruça a investigar uma história das exposições, ou ainda, uma "arqueologia das exposições" como nos provoca Vinicius Spricigo (2017) a pensar.

11. Optamos por grafar o campo disciplinar do urbanismo no plural como tática a reclamar que existem outras formas de pensar, fazer, projetar e construir a cidade que não somente àquela sob responsabilidade do urbanista.

12. Espécie de método historiográfico interessado em construir biografias coletivas muito utilizada para abordar grupos, associações sociais e profissionais, etc.

13. Cf. Jacques, Almeida Jr. "Gagueira" In: Jacques, Almeida Jr, *et al.*, Laboratório urbano: pequeno léxico teórico-metodológico, Salvador: EDUFBA, 2022, p. 168-170.

14. Carinhosamente homenageamos o Prof. Xico Costa que ao apresentar a sua trajetória durante reunião do grupo de Pesquisa em 22 de agosto de 2023, reclamou o sentido épico da criação, ao mesmo tempo em que homenageamos o Prof. Pasqualino Magnavita que com sua delicadeza tenaz provocou imensas desterritorializações em toda a minha formação.

PRÓLOGO

UM SONHO DESESPERADO,
UM BEM GUARDADO
SEGREDO



Um objeto sim
Um objeto não
Como Rômulo e Remo
Rômulo e Remo aparecerão
No mesmo dia, na mesma cidade
No mesmo clarão
Um surgindo do céu
Outro vindo do chão
Um objeto sim
Um objeto não
Eubioticamente atraídos
Pela luz do Planalto Central
Das Tordesilhas
Fundarão o seu reinado
Dos ossos de Brasília
Das últimas paisagens
Depois do fim do mundo
É o reinado de ouro
Depois do fim do mundo
O reino de Eldorado
Depois do fim do mundo virão
O objeto sim, o objeto não
Os ilumencarnados seres
Que esta terra habitarão
Gilberto Gil (*Objeto sim, objeto não*, 1969a)

Penso que temos de agradecer a quem fez Brasília o fato de haver cravado esta estaca no coração do vampiro. O fantasma há muito tempo desapareceu, mas esta estaca ficou lá, dolorosa, viva e concreta. Um espaço sólido, repleto de contradições, que revela o que já trazia impresso desde o berço. Carlos Nelson Ferreira dos Santos (*Brasília - Breve sonho ideológico que se tornou um pesadelo*, 1979)

O racismo se torna um fantasma, assombrando-nos noite e dia. Grada Kilomba (*Memórias da plantação*, 2019)

O sonho é o único direito que não se pode proibir. Glauber Rocha (*Eztetyka do sonho*, 1971)

Em 1º de janeiro de 2023, uma fotografia, estampada nos jornais e portais de notícias brasileiros e de boa parte do mundo, capturava um momento sem precedentes na história do Brasil: o Cacique Raoni Metuktire, o garoto Francisco Carlos do Nascimento e Silva, o influenciador Ivan Baron, o professor Murilo de Quadros Jesus, a cozinheira Jucimara Fausto dos Santos, o metalúrgico Wesley Viesba Rodrigues Rocha, o artesão Flávio Pereira e a catadora de materiais recicláveis Aline Souza subiam a rampa do Palácio do Planalto de mãos dadas aos presidente e vice-presidente a serem empossados, estes acompanhados de suas companheiras e de uma cachorra vira-lata de nome *Resistência*. Ao fundo, uma multidão acompanhava a cerimônia de posse da chapa eleita democraticamente no ano anterior. A comissão de oito pessoas, formada a representar todo o povo brasileiro e entregar a faixa presidencial ao eleito presidente, buscou contemplar a diversidade da população e contou com a presença de mulheres, negros, indígenas, crianças e operários.

A *imagem* de 01 de janeiro 2023, como um *sulco a abrir um intervalo no tempo*, ganha ainda mais significância quando é compreendida no seu contexto de superação, como um novo pacto civilizatório diante das insidiosas ameaças que a democracia brasileira estava sofrendo no interior de suas próprias instituições. Desde 2016, quando o Brasil sofrera um golpe político com a destituição ilegal de uma presidente eleita democraticamente até os quatro anos anteriores à posse de 2023, o país se viu diante de políticas de desmonte do Estado, perseguição e genocídio de povos indígenas, obliteração de pautas ambientais, perseguição a jornalistas, aparelhamento estatal, disseminação de notícias falsas, apologia à tortura, à violência de gênero e suas dissidências e preconceito étnico-racial. A democracia estava em risco com insinuações golpistas reiteradas que tiravam dos armários os fardões fascistas de parte de uma população ultra-conservadora e saudosa da ditadura militar.

No dia 8 de janeiro de 2023, poucos dias após a solene cerimônia de posse, a cidade de Brasília foi palco de um evento assombroso: uma invasão conduzida por um grande contingente de indivíduos, agindo de forma similar a atos terroristas. Determinados a impor um golpe, esses vândalos acreditavam que o caos poderia abrir caminho para a imposição do estado de sítio, ameaçando a democracia e potencialmente permitindo o retorno ao poder de facções retrógradas e conservadoras que haviam sido derrotadas. Sob este sombrio contexto, edifícios

emblemáticos foram alvos de atos de vandalismo, e bens públicos foram pilhados em uma tentativa ostensiva e veemente de sufocar o curso da democracia no país.

A fotografia de 01 de janeiro, nesse sentido parece existir na dimensão intervalar do movente, como no grego tardio chamou-se de *phántasma*, uma *aparição*, por eternizar no instantâneo aquela que parece ser a vocação que deu vida à construção da cidade capital, a sua *fantasia*: a de simbolizar a nação culta que o Brasil almejava se transformar, como diz Juscelino Kubitschek (2001, p. 12) no discurso de inauguração de Brasília em 21 de abril de 1960, “[...] *uma democracia racial*, numa comunidade em que os homens de todas as origens vivem fraternalmente, sem discriminação; e tudo isso, fizemo-lo em obediência a inclinação natural, à própria índole do povo brasileiro”.

Diante da fotografia, como lidar com suas complexidades, suas projeções implícitas, desejos de futuro e sonhos, mas também com suas limitações e a possibilidade de sua ruína? Nos apropriando do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012a, 2012b), como podemos não aplinar os “agenciamentos de desejo” e as “revoluções moleculares”¹ que a imagem pode suscitar? Como não apagar as suas tensões próprias nos vestígios das disputas e dos acordos por ela capturados? Como nela reconhecer as “sobrevivências”, “os lampejos de contra-poder” que ali pulsam e que não sucumbiram à cegueira das luzes dos totalitarismos, como nos convida a pensar Georges Didi Huberman (2013a) a partir de Pier Paolo Pasolini? O que o futuro verá diante da imagem de 01 de janeiro de 2023 e o que a imagem dirá permanece na latência do porvir? No futuro será esta imagem o retrato de uma realidade que se consolidou ou apenas será uma de tantas outras *aparições fantasmáticas*? Sucumbirá Brasília e conseqüentemente o Brasil mais uma vez na sua própria vocação? Terá o sonho de tornar-se uma democracia racial, mais uma vez, o destino de ruína? *Não seria a democracia racial a fantasia que alimenta o desejo, mas também o fantasma que assombra Brasília diante de seus reiterados e ainda contemporâneos processos de segregação racial e levantes autoritários?* Tais questões ganham relevância, pois desvelam a dimensão intervalar, fragmentar e lacunar das imagens e seus regimes de temporalização.

Ao saber que Pasolini fora assassinado em 2 de novembro de 1975, o cineasta brasileiro Glauber Rocha resolveu reverenciar a obra do companheiro italiano com a proposta daquele que seria seu último filme, intitulado *A Idade da Terra*, produzido a partir de 1978 e lançado em 1980. Glauber Rocha, em referência ao *Evangelho segundo São Mateus* lançado por Pasolini em 1964, resolveu filmar também a vida de Cristo, mas ambientada nos países subdesenvolvidos, então chamados de Terceiro Mundo. Rocha, desde o início dos anos de 1960, esteve preocupado com a situação da América Latina² e suas novas formas de colonialismo³.

O cinema transformava-se, para o realizador em uma espécie de plataforma comum para descolonização definitiva das ideias⁴. Diferente da versão de Pasolini, Rocha nos propôs romper com a imagem estável de Cristo, decompondo-o em quatro versões, ou quatro cavaleiros do apocalipse que iriam ressuscitar o redentor: um indígena, um militar, um guerrilheiro e um negro. Em uma montagem vertiginosa e intrincada, espécie de “sinfonia neo-eisensteiniana”, como o próprio Glauber Rocha (1997, p. 665) define, os quatro cavaleiros no filme perambulam pelas três capitais federais que o Brasil tivera: Salvador, Rio de Janeiro e Brasília. Em Brasília, o Cristo

Negro, espécie de tribuno dos sofrimentos e mazelas dos povos escravizados, é interpretado por Antônio Pitanga e, transfigura-se ora em repórter a entrevistar o jornalista Carlos Castelo Branco sobre a ditadura militar brasileira, ora paramentado em missionário e profeta-orixá. Por vários espaços de Brasília, o Cristo distribui dádivas, conversa com construtores, devolve a visão a cegos e faz o milagre da multiplicação, não do vinho e do pão, mas da Pepsi-Cola. Ao ressuscitar um homem, invoca personalidades, imperadores romanos, santos católicos, presidentes brasileiros e orixás. Ao conversar com uma prostituta, diz: “Eu sou a África, eu sou Cristo. Eu sou a liberdade, eu sou o continente. Me ame!” (Rocha, 1985, p. 45).

Do alto da Torre de TV, cujo projeto é de Lucio Costa, profetiza aos gritos que são benditos os criminosos, os loucos, a fome, a miséria, a bomba atômica e a prostituta da Babilônia e questiona: “Onde está a terra prometida? Vinde a mim!” (Rocha, 1985, p. 451). Aos fundos do Palácio do Planalto dirige-se a uma mulher: “A história é feita pelo povo e escrita pelo Poder. Eu sou o Poder! Eu sou um enviado de Getúlio e digo como ele disse: Compreendo o sofrimento e os problemas da classe operária. Basta de miséria... de desgraça. A revolução tem que ser feita pelo povo” (Rocha, 1985, p. 457). Em seguida, os dois dançam e correm de encontro ao descampado do horizonte da cidade aos gritos do Cristo Negro: “Chegamos! Salve! Chegamos! Chegamos à Terra da Promissão! Chegamos! Aqui construiremos uma nova nação. Aqui construiremos uma nova nação!” (Rocha, 1985, p. 458). Na parte final da película, o Cristo Negro caminha sobre a ponte Honestino Guimarães enquanto carrega um quadro com uma imagem do Cristo de Nazaré. Uma narração em *off* com a voz do próprio Glauber Rocha enuncia:

No dia em que Pasolini, o grande poeta italiano, foi assassinado, eu pensei em filmar a Vida de Cristo no Terceiro Mundo. Pasolini filmou a Vida de Cristo na mesma época em que João XXIII quebrava o imobilismo ideológico da Igreja Católica em relação aos problemas dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo, e também em relação à classe operária europeia. Foi o Renascimento, a ressurreição de um Cristo que não era adorado na cruz, mas um Cristo que era venerado, vivido, revolucionado no êxtase da ressurreição. Sobre o cadáver de Pasolini eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo, numa civilização muito primitiva, muito nova. [...] São quinhentos anos de civilização branca, portuguesa, europeia misturada com índios e negros. [...] Aqui, por exemplo, em Brasília, este palco fantástico no coração do planalto brasileiro, fonte, irradiação, luz do Terceiro Mundo, uma metáfora que não se realiza na História, mas preenche um sentimento de grandeza: A visão do paraíso. Essa pirâmide, esta pirâmide que é a geometria dramática do Estado social: no vértice, o Poder. Em baixo, as bases. Depois os labirintos intrincados das mediações classistas. Tudo isto no teatro. Pois sim; a cidade e a selva. Brasília é o Eldorado, aquilo que os espanhóis e outros visionários perseguiam. (Rocha, 1985, p.462-463, grifos nossos)

Entrecortando a voz de Glauber Rocha, o personagem de Antônio Pitanga profetiza, tomando o presidente-ditador Getúlio Vargas como mártir:

Este mar de lama! Direitos humanos! Direitos! Direitos! Ele foi traído e suicidou com uma bala no coração! *Esse povo de quem fui escravo não será mais escravo de ninguém!* Que é que você acha do país? Em 54 não teve outra saída. Não como derrota. (Rocha, 1985, p. 462-463, grifos nossos)

A exibição do filme estruturava-se em sete intervalos fílmicos que deveriam ser projetados dentro de um determinado montante de tempo que fosse bastante superior à sua própria duração. A única regra era que as sete partes fossem projetadas em sequências diversas, sucedendo-se ininterruptamente e permitindo ao espectador, a partir da experiência de desmesura do tempo de projeção, a observância das repetições e variações das *imagens fantasmáticas* que sobrevivem e reaparecem na película em outros tempos e espaços sobre novas figurações oníricas. Um filme de combinações infinitas. *Um filme infinito*. Não por acaso, o título da obra relaciona-se com uma temporalidade em desmesura: *A Idade da Terra*. O desfile das *imagens-sonho* parece requerer do espectador a renúncia do tempo dos homens, ou seja, a renúncia da cronologia linear ao reclamar uma temporalidade primeva, imemorial, anterior ao humano. A montagem abdica da linearidade da narrativa cronológica de continuidade emulada pelo cinema, chamada por Deleuze (2018) de "*imagem-movimento*", no extravasar das imagens oníricas e em *movimentos aberrantes* que se furtam a uma única centralidade e escapam às relações de medida. A este tipo de imagem cinematográfica Deleuze (2018) deu o nome de "*imagem-tempo*":

[...] a aberração do movimento que caracteriza a imagem cinematográfica liberta o tempo de qualquer encadeamento, opera uma apresentação direta do tempo, subvertendo a conexão de subordinação que ele mantém com o movimento normal. [...] O que o movimento aberrante revela é o tempo como '*abertura infinita*', anterioridade a qualquer movimento normal definido pela motricidade: é preciso que o tempo seja anterior ao desenrolar regrado de qualquer ação, que haja 'um Nascimento do mundo que não esteja ligado perfeitamente à experiência de nossa motricidade' e, que 'a mais remota lembrança de imagem esteja separada de qualquer movimento dos corpos' (Deleuze, 2018, p. 62, grifos nossos)

Para Deleuze (2018 [1985], p. 68, grifos nossos), "[...] a *imagem-tempo* é o fantasma que sempre assombrou o cinema, mas foi preciso o cinema moderno para dar corpo a esse fantasma." Neste mesmo livro *Cinema 2: A imagem-tempo* publicado na França em 1985, Gilles Deleuze curiosamente preocupou-se em analisar a obra de Glauber Rocha, destacando o papel político de diretores que se veem diante "[...] de um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos que se tornaram entidades impessoais a serviço do colonizador" (Deleuze, 2018 [1985], p. 321). Deleuze caracteriza Glauber Rocha como um "destruidor de mitos" por sua capacidade de ficcionar, criar lendas a partir de figuras reais e produzir com o cinema uma fabulação política de enunciados não pessoais, mas coletivos.

Não seria essa a operação que Glauber Rocha fazia sobre os mitos do Brasil? Sua crítica interna começava revelando, por baixo do mito um atual vivido que seria como que o intollerável, o que não pode ser vivido, a impossibilidade de viver 'nessa' sociedade (Deus e o diabo na terra do sol); depois, passava a arrancar 'do que não pode ser vivido' um ato de fala que não pudesse ser calado, um *ato de fabulação que não seria uma volta ao mito, mas uma produção de enunciados coletivos* capazes de elevar a miséria a uma estranha positividade, a invenção de um povo (O dragão da maldade contra o santo guerreiro, O leão de sete cabeças [Glauber Rocha, 1970]). O transe, o fazer entrar em transe é uma transição, passagem ou devir: é ele que torna possível o ato de fala, através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos discursos do intelectual. O autor faz entrar em transe as partes, para



Fig. 05: Frame de *A Idade da Terra*. Ritual indígena comandado por uma rainha amazona interpretada por Norma Bengell. Glauber Rocha, 1980.
Fonte: Paloma Cinematográfica.



Fig. 06: Frame de *A Idade da Terra*. Beata interpretada por Norma Bengell caminha ao lado de dançarino pelas ruas de Salvador. Glauber Rocha, 1980.
Fonte: Paloma Cinematográfica.

contribuir à invenção de seu povo, único a poder constituir o conjunto. Mas as partes não são exatamente reais em Glauber Rocha, mas recompostas. (Deleuze, 2018 [1985], p. 322, grifos nossos)

A Idade da Terra, décimo quinto e último filme de Glauber Rocha, extremamente polêmico à sua época, tendo dividido opiniões da crítica, tece dentro de seu caleidoscópio de contradições uma espécie de sonho libertário dos povos americanos. Glauber Rocha fabula com a obra um cristianismo que não se realiza na Igreja Católica e *devora* o mito de catequização dos povos latino-americanos. A Igreja Católica é *deglutida* e o cristianismo aparece na película como alegoria para o amor e para a união política de povos subalternizados completamente contaminados por expressões e rituais indígenas e afro-brasileiros. “As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente” (Rocha, 1996a [1971], p. 136). A atriz Norma Bengell interpreta uma beata, que ao



Fig. 07: Frame de uma superquadra do plano-piloto retirado de "Brasília: contradições de uma cidade nova". 1967, de Joaquim Pedro de Andrade.
Fonte: Filmes do Serro.



Fig. 08: Frame de uma cidade-satélite retirado de "Brasília: contradições de uma cidade nova", 1967, de Joaquim Pedro de Andrade.
Fonte: Filmes do Serro.

lado de um dançarino negro com um véu esvoaçante vermelho, grita pelas ruas de Salvador em meio a uma multidão de observadores: "Miséria! Miséria! Liberdade!". Os longos primeiros, mas também os últimos minutos do filme, revelam o despertar do sol no horizonte de Brasília, como o nascer de um novo mundo. Na sequência, o Cristo indígena aparece como uma espécie de novo homem, um Adão no paraíso, e é recebido em um ritual afro-indígena comandado por uma Rainha Amazona, também interpretada por Norma Bengell. No intervalo fílmico entre a *aparição* de uma missionária e de uma rainha indígena de mesmo rosto, somos confrontados com uma *imagem fantasmática*, uma ambivalência não polarizada, tal qual as *fantasmatas* de Domenico de Piacenza. Assim como observado por Deleuze, Glauber Rocha compõe uma narrativa que retorna aos mitos, não para reificá-los, mas a partir deles, constituir uma fabulação de enunciados coletivos restituindo sentidos abertos, ou seja, *devorando mitos e fabulando novas lendas*. Entendemos Glauber Rocha não apenas como um destruidor de mitos, como proposto por Deleuze, mas como *um devorador de mitos. Seu cinema é pura devoração*. Às imagens de Brasília plasmam-se rituais de umbanda, desfiles carnavalescos e discursos políticos sobre emancipação, colonização africana e ditadura militar. A moderna capital brasileira figura ora como a bíblica terra da promessa ora como a Eldorado, fantasia colonial que espanhóis sonhavam encontrar nas Américas uma cidade inteiramente feita de ouro. Rocha subverte o mito colonizador, devora-o e o restitui aos brasileiros: "a cidade e a selva. *Brasília é o Eldorado*" (Rocha, 1985, p. 483, grifos nossos). A observação sobre a construção da capital federal não era recente na trajetória intelectual de Glauber Rocha. Quase uma década antes de realizar *A Idade da Terra*, em entrevista para o periódico francês *Cahiers du cinema*, o cineasta brasileiro comenta:

Penso que é necessário fazer as coisas. Isto é o que pensava Kubitschek quando dizia: "É preciso fazer Brasília". Os economistas diziam que Brasília significaria o colapso econômico do Brasil. É verdade que a desvalorização da moeda foi tão grande que isso provocou uma crise econômica. *Mas Brasília foi a revolução cultural do Brasil; com sua construção, o Brasil pôde se livrar de seu complexo diante do colonialismo. O despertar político e a consciência do subdesenvolvimento datam da construção de Brasília. Isso é bastante contraditório porque Brasília era uma espécie de Eldorado, a possibilidade que os brasileiros tinham de criar eles mesmos alguma coisa*. Se falo assim, é também porque o cinema brasileiro nasceu com Brasília num momento em que ninguém acreditava. A moderna universidade, as ciências políticas, tudo isto apareceu com Brasília. Até mesmo a rebelião da Igreja moderna foi inspirada por estes fatos. Brasília provocou uma imensa inflação, mas todas as grandes perspectivas brasileiras surgiram com ela. De fato, mesmo se o Brasil tem um governo fascista, esse é o país mais revolucionário de toda a América Latina. (Rocha, 2004, p. 200, grifos nossos)

Glauber Rocha parece entender a emergência de Brasília no mundo a partir de suas contradições. A explicitação das estranhas filiações com Eldorado pelo diretor parece ensejar a destruição do mito colonial para a forja de uma nova lenda: a cidade não teria sido uma conquista dos colonizadores europeus nas Américas, mas fora erguida pelos que foram colonizados como monumento de sua emancipação política no mundo. *A construção de Brasília poderia ser fabulada como um monumento contra-colonial*. A cidade considerada como um monumento do

movimento moderno, paradoxalmente, não emergira nos contextos de países europeus onde o campo de discussões sobre a arquitetura moderna fora estabelecido desde a década de 1920 com a fundação dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna⁵ (CIAM's), mas, despontava a contrapelo, em um país da América do Sul que almejava ascender a um novo imaginário de franco desenvolvimento industrial modernizador e que resolvera colocar em prática na década de 1950 os desejos mudancistas de transposição da capital⁶. A concepção da construção de Brasília alinhavou a ideia de um progresso técnico funcionalista ao de uma ideia de pureza, sobretudo atrelada à ideia de uma autenticidade de expressão formal, arquitetônica e urbanística como um simulacro a demonstrar a suposta superação de seu passado colonial, patriarcal escravagista, rural e de economia calcada na agropecuária. Com Benjamin Moser (2016, p. 22) entendemos que “[...] o atraso aparentemente incorrigível do país, sua dolorosa carência de desenvolvimento econômico, sua vergonhosa irrelevância geopolítica: tudo seria varrido por uma metrópole estonteante erguida nos altiplanos de Goiás”. Indo nesse mesmo sentido, Adrián Gorelik (*apud* Jacques; Almeida Jr., 2017, p. 473) considera Brasília como a realização da cidade mítica na representação cultural da modernidade latino-americana:

[...] Porque na América Latina a cidade, como conceito, foi pensada como instrumento para se chegar a outra sociedade, precisamente uma sociedade moderna. O que significa, é claro, que neste continente a modernidade foi um caminho para chegar ao desenvolvimento, não a sua consequência: a modernidade impôs-se como parte de uma política deliberada para conduzir ao desenvolvimento, e nessa política a cidade foi um objeto privilegiado.

A cidade seria desse modo, ao mesmo tempo, uma *imagem-desejo* para a modernidade nacional e também o seu principal e inexorável instrumento para alcançá-la. Passados quase 400 anos de colonização portuguesa estabelecida a partir de um regime de assimilação e expropriação de economia familiar, patriarcal e escravocrata, a construção da cidade Brasília, em efígie, prospectava para o país a suplantação de seu próprio passado, sobrepujando-o a uma nova concepção de nação moderna emancipada. A sua inauguração significava a refundação de um novo país e a sua elevação aos novos circuitos de economia mundial e de desenvolvimento industrial e urbano modernos. “Brasília é muito mais que urbanismo, é uma hipótese de reconstrução de todo um país” (Pedrosa, 2015, [1959], p. 88).

Brasília surge neste imaginário em construção com uma perspectiva simbólica de conquista. [...] Esse aspecto é revelador do uso mítico que se fez da nova capital, inserida numa mitologia desenvolvimentista que enxergava um novo país a partir de sua industrialização prevista no Plano de Metas, ou seja, uma sociedade em que as diferenças sociais estariam sendo ultrapassadas por um desenho urbano original. (Nunes, 2004, p. 45)

A construção de Brasília não passou despercebida na trajetória de outros cineastas brasileiros, como por exemplo na obra de Joaquim Pedro de Andrade, filho de Rodrigo Melo Franco de Andrade, intelectual brasileiro que desempenhou um papel fundamental na criação e na direção do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Joaquim Pedro de Andrade iniciara a sua carreira com dois curtas-metragens documentários realizados em 1959 - *O poeta*

do Castelo sobre Manuel Bandeira e, outro, *O Mestre de Apipucos* com Gilberto Freyre⁷. Em 1967, Andrade fora comissionado pela empresa italiana *Olivetti* a criar um filme em curta-metragem que apresentasse Brasília. O filme com roteiro do próprio Andrade, junto com Luís Saia e Jean Claude Bernadet ganhou o título de *Brasília: contradições de uma cidade nova*. Graças ao financiamento estrangeiro, Andrade conseguiu captar as imagens com tecnologias incomuns para o cinema nacional da época, como a utilização de panorâmicas em *steadicams* que registravam a monumentalidade da cidade e suas espacialidades. Na primeira metade da película, Andrade apresenta a urbe, sua concepção urbanística e suas arquiteturas, desde os palácios até os apartamentos funcionais, a Universidade de Brasília e até os cemitérios. Na metade da obra, ao apresentar a plataforma rodoviária da cidade e as populações que diariamente inundam suas instalações, o filme se dirige em direção às cidades satélites. A partir daqui, Andrade assume a câmera de mão e registra o cotidiano, as feiras, os costumes, os modos de vida e habitação principalmente dos operários da cidade. Uma narração em *off* apresenta a realidade contrastante:

A construção de Brasília decorreu da necessidade de conquistar e desenvolver o interior do país e representa um salto sobre o seu processo natural de desenvolvimento socioeconômico. A nova capital foi imaginada pelos políticos brasileiros a mais de um século não apenas como a sede de um governo que se manteria distante da pressão popular, mas, como centro de integração nacional e centro viário da América do Sul. Brasília foi a grande oportunidade que se abriu à arquitetura brasileira. Uma cidade inteira a ser feita desde o começo dentro da mais moderna técnica urbanística e com total liberdade imaginativa. Ao expelir de seu seio, os homens humildes que a construíram e os que a ela ainda hoje acorrem, Brasília encarna o conflito básico da arte brasileira fora do alcance da maioria do povo. *O plano dos arquitetos propôs uma cidade justa, sem discriminações sociais, mas, à medida que o plano se tornava realidade, os problemas cresciam para além das fronteiras urbanas que se procurava conter.* Na verdade, são problemas nacionais, de todas as cidades brasileiras e que nesta, generosamente concebida, se revelam com insuportável clareza. É preciso mudar essa realidade para que no rosto do povo se descubra o quanto uma cidade pode ser bela. (Andrade, 1967, grifos nossos)

Como última cena, uma câmera parada e posicionada dentro do canteiro de obras do Palácio do Itamaraty, capta os movimentos dos operários da cidade⁸. Comprometido em destacar as contradições suscitadas por uma cidade inteiramente planejada, que, em nome do desenvolvimento nacional e da democratização da sociedade, acabava por reproduzir desigualdades e opressão, Andrade teve o filme engavetado, apesar de tê-lo exibido no Festival de Brasília de 1967. A empresa *Olivetti* rejeitou a película, que permaneceu arquivada na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, sem sequer ter sido submetida à censura da época. Brasília retornaria à trajetória profissional do cineasta em 1986 quando tivera a ideia de desenvolver um roteiro a tratar da realidade da ditadura militar brasileira tendo a cidade como cenário. Assim como Glauber Rocha fez em *A Idade da Terra*, o filme de Andrade buscava encontrar filiações míticas a partir do cristianismo nos personagens que perambulariam por Brasília. Entre imagens de homens comuns tornados santos que levitavam pelas superquadras brasilienses e eremitas que viviam reclusos nos chapadões do distrito, o filme extremamente sarcástico retrataria a sordidez política e moral que tomara conta da cidade. Assim emergiu *O imponderável Bento contra o crioulo*



Fig. 09: Lucio Costa e Sergio Silveira, responsável pelo setor de cenografia de "Casa-grande, Senzala & Cia." de Joaquim Pedro de Andrade, 1987.
Fonte: ANDRADE, 2003, p. 244



voador, título que lembra um outro filme de Glauber Rocha, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Na trama, Bento, um militar perseguido pelo Exército, por possuir filiações comunistas, desenvolveu o milagre de conseguir levitar. A capacidade milagrosa de flutuar atraía a atenção de milhares de curiosos que permaneciam ininterruptamente em vigília diante dos edifícios de apartamento de uma das superquadras de Brasília. Os militares, na tentativa de construir uma narrativa sensacionalista que desviasse o sucesso popular do *homem santo*, dirigem-se a uma cidade-satélite na busca de um *crioulo andarilho* que é cooptado e forçado a simular levitações nos espaços da cidade. As levitações falaciosas eram fotografadas e distribuídas aos jornais brasileiros. O filme se encerraria em uma tomada aérea. Dentro de um avião militar, os dois personagens, “Bento” e o “crioulo”, feitos prisioneiros pelos militares, seriam atirados no céu da cidade de Brasília para que se comprovasse as habilidades milagrosas. Assim o roteiro se encerra:

A câmera fica sobre Bento, que, uma vez fora do avião, sente-se em seu elemento. Abre os braços tranquilamente e põe-se em posição para planar. Constata então, horrorizado, que não está planando coisa nenhuma, mas sim caindo em queda livre. É quando, milagrosamente, o Crioulo o recebe nos braços, em pleno ar. A capacidade de voar transferiu-se sem explicações de Bento para o Crioulo.

CRIOULO: Ué, meu branco, tu não avoa (*sic*) mais não?

BENTO (agarrando-se todo no Crioulo): Neguinho! E pensar que eu queria te derrubar...

Os rostos colados, *cheek to cheek*, sorriem um para o outro, enquanto voam indiferentes à artilharia antiaérea que tenta alcançá-los. Trata-se de um lindo companheirismo que sucedeu à rivalidade entre eles.

FIM. (Andrade, 2018, p. 82)

Podemos observar, mais uma vez, Brasília emergir como lugar de conciliação e comunhão mítica entre as diferentes "raças" no Brasil. Talvez mais um dos *fantasmas/fantacias* da democracia racial. A ideia do filme surgiu para Joaquim Pedro de Andrade durante as preparações de seu longa *O Homem do Pau Brasil* em 1981, filme este que fora dedicado a Glauber Rocha após o seu falecimento. Andrade pensara na ideia do novo filme enquanto encenava uma anedota envolvendo o poeta suíço Blaise Cendrars, que compartilhou com Oswald de Andrade seu interesse por São José de Cupertino, um monge franciscano famoso do século XVII conhecido por seus episódios de levitação. Cendrars até chegara a propor ao seu filho aviador que sugerisse às autoridades francesas que o santo se tornasse o padroeiro da aviação francesa. Os interesses de Cendrars sobre o santo aparecem em seu livro de memórias *Le Lotissement du ciel*, publicado em 1949, que Joaquim Pedro de Andrade leu durante a escrita do filme de 1981. A proposta do roteiro era aproveitar os elementos remanescentes do filme *O Homem do Pau Brasil* e incorporar os antigos interesses de Andrade relacionados a monges e santos⁹, como São José de Cupertino. Além disso, seriam explorados episódios em torno do romance de Anatole France de 1889, *Thaïs*, que narra a história de uma santa de origem meretriz que viveu no Egito e se converteu ao cristianismo. Bento e Taís seriam o casal de protagonistas da obra. No entanto, o projeto do filme foi negligenciado pelas agências de fomento da época e permaneceu arquivado até 1990,

quando foi resgatado e transformado em livro pela Cinemateca Brasileira, como parte das comemorações do centenário de Oswald de Andrade. Diante da negativa do roteiro, Joaquim Pedro de Andrade conseguiu que um outro projeto seu fosse aprovado: a adaptação para o cinema da obra *Casa-Grande e Senzala* do pernambucano Gilberto Freyre (2006) [1933], publicada em 1933.

Diante das teorias racistas, deterministas e arianistas vigentes na primeira metade do século XX que acreditavam que a miscigenação entre povos provocaria a degeneração da cultura humana, o livro de Gilberto Freyre (2006) [1933] provocou um terremoto intelectual ao propor que a mestiçagem brasileira, como um elemento diferencial a ser valorizado, provaria o contrário. Assim, a obra constrói uma análise da sociedade brasileira a partir do latifúndio de herança feudal, da escravidão, da organização familiar patriarcal e da preponderância da sexualidade polígama na interação entre portugueses, indígenas e africanos escravizados. Para Freyre (2006) [1933], o argumento fundamental de sua tese esteve construído por meio da oposição entre *raça* e *cultura*¹⁰, o que lhe permitia concluir que portugueses, por sua bicontinentalidade advinda dos quase setecentos anos de colonização africana da península ibérica durante a invasão moura, teriam intrínsecas à sua formação cultural a capacidade flexível e assimilativa de se miscigenar e aclimatar-se. Ou seja, tendo a *plasticidade* portuguesa como distintivo, a sociedade brasileira teria assimilado características dos indígenas e negros desde a colônia e fora da interação sexual entre a casa-grande e a senzala que a cultura e o povo brasileiros teriam surgidos. É evidente que a argumentação do antropólogo se construiu sobretudo de uma posição luso-centrista e suas considerações mitigam a violência colonial da escravidão. A concepção freyriana será acusada de apagar os traços do racismo que estruturavam a colônia e ainda perduram no contemporâneo.

Freyre, que tivera formação acadêmica nos Estados- Unidos da América e fora aluno do antropólogo alemão Franz Boas na Universidade de Columbia¹¹, salientava que as características de um povo não estavam determinadas pelas suas origens raciais, como alarmavam as teorias racistas e eugênicas de então, mas sim fruto de uma interação complexa entre o *ambiente* (o *meio*), e a *cultura* (a *história*). Apesar de não enunciar o termo “democracia racial” em nenhuma passagem da obra, o livro propiciou a disseminação da ideia de que o Brasil, pelo seu acúmulo histórico evidenciados por Freyre, vivenciava uma *democracia racial* e, que diferentemente dos Estados Unidos da América e de boa parte da Europa, não existia no país o preconceito de cor como se dizia à época. Esta concepção pacificada ganhara circulação e ressonância intelectual nos Estados Unidos da América principalmente a partir dos estudos de Donald Pierson, antropólogo americano que em 1942 publicou pela universidade de Chicago *Negroes in Brazil: A study of race contact at Bahia* a partir de seus estudos e observações de casos em Salvador o seu trabalho orientado por Robert Park, Robert Redfield e Louis Wirth, da conhecida Escola Sociológica de Chicago. Em 1943 o livro ganharia tradução para o português na versão brasileira *Branços e pretos na Bahia* (Pierson, 1971)

O argumento da democracia racial tivera ressonância no imaginário político desde o governo de Getúlio Vargas e fora de fundamental importância para a constituição de um espírito nacionalista¹². Desde sua emergência até os dias recentes, as teses de Freyre e a ideia da democracia racial são debatidas, questionadas ou criticadas por gerações de intelectuais brasileiros

e de todo o mundo¹³. Boa parte do esforço desta tese será o de concatenar as relações, contaminações ou insurgências em torno da ideia de democracia racial a partir da observação das trajetórias intelectuais de uma série de atores e instituições após a construção de Brasília e no entrecruzamento e trânsito entre o Brasil e a Nigéria, na realização de exposições e de projetos urbanísticos. A ideia de adaptar o livro de Freyre para o cinema teria se dado primeiramente ao produtor cinematográfico Marcelo Pietsch França em 1971, durante a exibição de um programa de televisão sobre o Império persa que o produtor assistia na casa de Caetano Veloso, que estava exilado em Londres junto com Gilberto Gil. Dez anos depois, em 1981, um roteiro foi escrito por Gilberto Loureiro e aprovado pelo próprio Gilberto Freyre. Em 1986, Marcelo e Gilberto apresentaram a proposta a Joaquim Pedro de Andrade que se dispôs a dirigir a película com a condição de que ele próprio rescrevesse o roteiro. Assim nasceu a versão de Andrade para a obra de Freyre *Casa-grande, Senzala & Cia*. O diretor, ao assumir o roteiro, fez uma interferência introduzindo um novo enfoque para a trama, que começaria em 1500 com a invasão portuguesa sobre os indígenas e terminaria em 1635 com a invasão holandesa de Pernambuco, enquanto a colônia desde 1538 recebia hordas de escravizados capturados na África. O roteiro preocupou-se em apresentar eventos desde a instalação das primeiras senzalas até as insurreições negras, a instauração de quilombos e a repressão violenta portuguesa aos mesmos. O letreiro final que apareceria após a cena da celebração da conquista holandesa do território seria:

Neste dia de 1635, os holandeses iniciaram a ocupação da província brasileira de Pernambuco, onde ficaram trinta anos até serem expulsos. Antes e depois, desde 1500, colonizadores nacionais e estrangeiros vêm se sucedendo no Brasil. *Oxalá, em breve, tenhamos-los comido todos.* (Andrade, 2003, p. 187, grifos nossos)

Joaquim Pedro de Andrade enviara a versão final do roteiro ao amigo Lucio Costa que assim respondera em carta sobre a obra:

Sim Senhor! Parabéns! Como já disse, o Roteiro está tão bem escrito e estruturado que dispensa complementação visual. Quando fiz a primeira leitura – muito interrompida por isto e aquilo – quase perdi o fio da meada e fiquei sem perceber onde você pretendia chegar, já que até então na lera até o fim. Mas na segunda leitura, de fio a pavio, a parábola se fechou – ou abriu – naquela sua surpreendente evocação final: “Oxalá, em breve, tenhamos-los comido todos.” Oxalá! (Lucio Costa *apud* Andrade, 2003, p. 235)

A *devoração dos mitos*, assim como em Glauber Rocha, parece sobreviver no cinema de Joaquim Pedro de Andrade. Lucio Costa, muito atento ao gesto, parecia premeditar o futuro infrutífero do filme. Mesmo contando com apoio financeiro para o desenvolvimento do roteiro, a película sequer chegara a ser filmada por falta de recursos e por conta do falecimento de Joaquim Pedro de Andrade em 1988. Apesar dos trinta anos de diferença de idade, Joaquim Pedro de Andrade tivera contato com Lucio Costa, também colaborador do SPHAN, desde muito cedo por intermédio de seu pai Rodrigo Melo Franco de Andrade, que dirigiu o SPHAN até 1967. No SPHAN, Joaquim Pedro de Andrade fora comissionado em diversas oportunidades para realizações audiovisuais, tendo inclusive cooperado nelas com Lucio Costa. Em 1978, Joaquim Pedro de Andrade realizou o documentário *O Aleijadinho*, com roteiro do próprio Lucio Costa.



Fig. 10: Gravura " O jantar. Passatempo depois do jantar" de Jean-Baptiste, por volta de 1830.
Fonte: Domínio público.



Fig. 11: Frame de "O mestre de Apipucos", 1959, de Joaquim Pedro de Andrade. Na cena Gilberto Freyre toma café com sua esposa e são servidos por um criado.
Fonte: Filmes do Serro.



SÉCULO XVII



SÉCULO XVIII



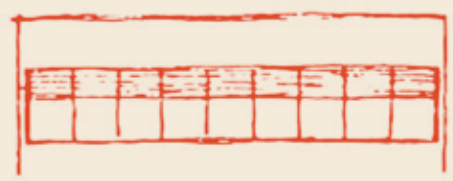
1800



1860



1900



1930

Fig. 12: Evolução da fenestração da casa brasileira, 1937, Croquis.
Fonte: Costa, 2018, p. 461

Casa grande, Senzala & Cia diferentemente de *O imponderável Bento contra o crioulo voador* tivera aprovação de financiamento para a sua pré-produção Joaquim Pedro de Andrade montara uma equipe e realizara uma série de viagens a cidades da Bahia em busca de locações. O desenvolvimento da cenografia do projeto ficou a cargo de Maria Elisa Costa, filha de Lucio Costa. O arquiteto-urbanista que desenhara o Plano-Piloto da capital federal visitara em diversas ocasiões os estúdios de preparação do longa que adaptaria àquela que foi uma das obras mais importantes de Gilberto Freyre e que pavimentou o ideal da democracia racial no imaginário político brasileiro desde a sua publicação. Cremos com Gaia Piccarolo (2020) que o arquiteto e urbanista – mas também ator de muitos outros papéis sociais e profissionais: como teórico, acadêmico, oficial do patrimônio, ideólogo e “pai espiritual” de toda uma geração –, esteve atrelado inequivocamente à construção de uma genealogia da arquitetura e da cidade moderna para o Brasil, apesar de sua suposta modéstia. Nos meandros do comissionamento de projetos públicos ou em atuação no interior das instituições importantes para a cultura, Costa agiu ora ocupando a “linha de frente” de uma vanguarda militante e diretiva, ora operando nos “bastidores” e de ação mais discreta, sempre “[...] dividido entre um evidente desejo de auto-legitimização e uma inclinação pessoal para o comprometimento” (Piccarolo, 2020, p. 3, tradução nossa). Abílio Guerra(2016) propõe-nos que de certa maneira coube à interpretação pessoal de Lucio Costa, no âmbito da arquitetura, sintetizar a pauta das artes modernistas pós-semana de 1922. Estaríamos diante de um *modus operandi* de uma arquitetura brasileira que se “[...] estruturaria a partir de uma visão de mundo em geral e de uma aposta em particular, que propõem o resgate da tradição colonial e a assimilação das conquistas civilizacionais europeias” (Guerra, 2016). O historiador pensa que esta síntese fora forjada na origem de nosso modernismo como um urbanismo pau-brasil e que, “[...] como um rio subterrâneo escondido, mas caudaloso, até hoje ele faz sentir o seu frescor”(Guerra, 2016).

As afinidades e relações entre Freyre e Costa foram extremamente proíficas, apesar de muitas vezes só serem perceptíveis como *fantasmas*. O início de suas interações remonta ao interior do SPHAN. Em 1937, 4 anos após Gilberto Freyre ter publicado “*Casa-grande e senzala*” e um ano após *Sobrados e mucambos* onde dá continuidade às teses exploradas anteriormente, foi publicado o primeiro número da Revista do Patrimônio. A edição contou com artigos de Roquette Pinto¹⁴, Heloísa Alberto Torres, Godofredo Filho, Mário de Andrade¹⁵, Lucio Costa, Gilberto Freyre, entre outros e parece cobrir contribuições atentas à arqueologia, antropologia, arquitetura, arte e história do Brasil. Assim temos o texto *Documentação necessária* de Lucio Costa (1937), e na sua sequência *Sugestões para o estudo das artes brasileiras em relação com a de Portugal e a das colônias* de Gilberto Freyre (1937a). O artigo de Lucio Costa (1937) apresenta-se como uma espécie de roteiro para a promulgação de estudos e investigações de rigor voltados para a preservação e documentação da arquitetura brasileira.

A preocupação do arquiteto, entretanto, não estaria nas arquiteturas religiosas, já estudadas, mas residiria na observação rigorosa das habitações e das arquiteturas populares. O texto parece ser um ataque a Aníbal Matos¹⁶, que acreditava que as casas produzidas no Brasil por portugueses, por ele considerados incultos, nada teria a ser consideradas como obras de

arquitetura por serem desproporcionadas e oriundas de sombrias e velhas construções. Como contra-argumento, Costa cita Mário de Andrade, para justificar seu interesse à arte do povo em detrimento à erudita e empreende a defesa de um olhar mais atento e interessado à arquitetura popular portuguesa:

É nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rude e acolhedoras, que *as qualidades da raça se mostram melhor*. Sem o ar afetado e por vezes pedantes de quando se apura, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de “make up”, uma saúde plástica perfeita – se é que podemos dizer assim. Tais características, transferidas – na pessoa dos antigos mestres e pedreiros “incultos” – para a nossa terra, longe de significarem um mau começo, conferiram desde logo, pelo contrário, à arquitetura portuguesa na colônia, esse ar desprezioso e puro ela sobe manter, apesar das vicissitudes por que passou até meados do século XIX. (Costa, 1937, p. 31, grifos nossos)

Parece-nos evidente que o *argumento de Lucio Costa é hierarquicamente racializado* e também configura-se sobre arquitetura lógica equivalente àquela empreendida por Gilberto Freyre (2006) [1933] ao desmembrar a *raça em meio e cultura*. Assim, a arquitetura popular portuguesa adquirira pela historicidade nos seus modos próprios de produção, ou seja, sua cultura plástica e aclimatabilidade aos meios, o valor de *justeza* quando transferida à colônia. Não é por acaso que Costa cita o intelectual pernambucano como sequência de sua argumentação:

Sem dúvida, neste particular também se observa o “amolecimento” notado por Gilberto Freyre, perdendo-se nos compromissos de adaptação ao meio, um pouco daquela “carrure” tipicamente portuguesa; mas em compensação, devido aos costumes mais simples e à largueza maior da vida colonial, e por influência também, talvez da própria grandiosidade do cenário americano, - certos maneirismos preciosos e um tanto arrebitados que lá se encontram, jamais se viram aqui. Para tanto contribuíram, e muito, as dificuldades materiais de toda a ordem, entre as quais a da mão de obra a principio bisonha dos nativos e negros: o índio habituado a uma economia diferente que lhe permitia vagares na confecção limpa e cuidadosa de armas, utensílios e enfeites, - estranhou, com certeza a grosseira maneira de fazer dos brancos apressados e impacientes; e o negro, conquanto se tenha revelado com o tempo, nos diferentes ofícios, habilíssimo artista, mostrando mesmo uma certa virtuosidade um tanto “acadêmica” muito do gosto europeu – nos trabalhos antigos, quando ainda interpreta desajeitadamente a *novidade* das folhas de acanto, lembra o louro bárbaro bonito do norte em seus primeiros contatos com a civilização latina, ou, mais tarde, pretendendo traduzir, com o sotaque ainda áspero e gótico, os motivos greco-romanos renascidos. Em ambos o mesmo jeito de que está descobrindo coisa *nova* e não acabou de compreender direito: sem vislumbre de “maitrise” mas cheio de intenção plástica e ainda com aquele sentido de revelação que num e noutro depois, com o apuro da técnica, desaparece. Por fim, a distância e necessidades de natureza vária e mais urgente concorreram também para uma diferenciação maior, notando-se nas realizações d’aqui um certo atraso sobre as da metrópole e, de um modo geral, acentuado desinteresse por toda a sorte de inovações. (Costa, 1937, p. 31-32, grifos nossos)

A plasticidade e capacidade adaptativa que levaria o português em Gilberto Freyre a ser predisposto à miscigenação e à aclimação aparece em Costa como “amolecimento” que o levava a perder sua *carrure* típica. A miscigenação aparece nesta passagem de Costa de maneira sub-discursiva e quase como uma das vicissitudes que levava a arquitetura portuguesa a perder

seus maneirismos e excessos. Há de se destacar, ademais, que tanto em Costa como em Freyre, o discurso da adaptabilidade se perfaz de forma luso-centrada, mesmo quando Costa compara a capacidade assimilativa que a mão-de-obra negra desenvolveu diante do "novo" com a do português a partir do contato com a civilização latina. Costa os coloca em equivalência: o "negro" e o "louro bárbaro, bonitão do Norte", intocado pela cultura latina. Aqui jaz uma possível distinção entre os intelectuais. Enquanto o argumento freyriano busca demonstrar a sobrevivência da cultura negra no interior da europeia, na interpenetração da senzala na casa-grande, Costa parece querer demonstrar o contrário. O negro teria *assimilado* a cultura europeia a ponto de, no interior dela, desenvolver habilidades virtuosas¹⁷. Os indígenas, pela diferença de seus *tempos lentos*, teriam estranhado os *tempos apressados* dos portugueses¹⁸. As vicissitudes na adaptação da arquitetura popular portuguesa aos trópicos tê-la-iam condicionado ao novo meio em que emergia e, portanto, seu estudo apurado seria de fundamental importância para os arquitetos modernos para que estes pudessem "aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto." (Costa, 1937, p. 33)

Mais uma vez o pensamento dos dois intelectuais se aproxima: é da observação do ambiente doméstico, da casa, que Gilberto Freyre¹⁹ e Lucio Costa constroem suas argumentações e a elas dão sentidos nacionalistas. É da análise atenta da relação da casa-grande com a senzala que se poderia entrever o *ethos* brasileiro e que na modernidade o diferenciaria de outras nações. Ademais, a proposição do estudo das arquiteturas populares por Costa propiciaria aos arquitetos modernos encontrar filiações que fortaleceriam sua relação, ou quase vocação teleológica, com a arquitetura moderna, como parecem evidenciar seus croquis de evolução da fenestração desde o século XVII até 1930 estampados no mesmo artigo. Costa (1937), no ataque direto à importação de estilos internacionais por parte de sua geração de arquitetos, prefigura na arquitetura popular da colônia, entre assimilações, sobrevivências e vicissitudes, a *justeza* da arquitetura moderna. Poderíamos dizer que há em Lucio Costa (1937) uma clara e evidente predileção ao elemento português na formação da cultura brasileira e que, portanto, poderíamos enunciar, assim, um comportamento supremacista e, portanto, expressa um ponto de observação racista. Reclama ao fim do ensaio a necessidade de retomada destes estudos: "Cabe-nos agora recuperar todo este tempo perdido, estendendo a mão ao mestre de obras sempre tão achincalhado, ao velho 'portuga' de 1910, porque – digam o que quiserem foi ele quem guardou, sozinho, a boa tradição." (Costa, 1937, p. 39)

O texto de Gilberto Freyre (1937a) *Sugestões para o estudo da arte brasileira em ralação com a de Portugal e suas colônias*, publicado na mesma edição, de certa maneira é complementar ao de Lucio Costa como uma espécie de convite à investigação da arte portuguesa quer seja em Portugal ou nas suas persistências nas colônias²⁰. Entretanto, Freyre acrescenta uma tomada de posição inversa ao ampliar o convite às formas e expressões da cultura brasileira que teriam sobrevivido também em Portugal, não somente na paisagem ou na miscigenação, mas também na arquitetura, na pintura, na culinária. Seria, portanto, necessário um esforço de cooperação entre portugueses e brasileiros que se lançassem ao desafio de compreender tamanhas inter-

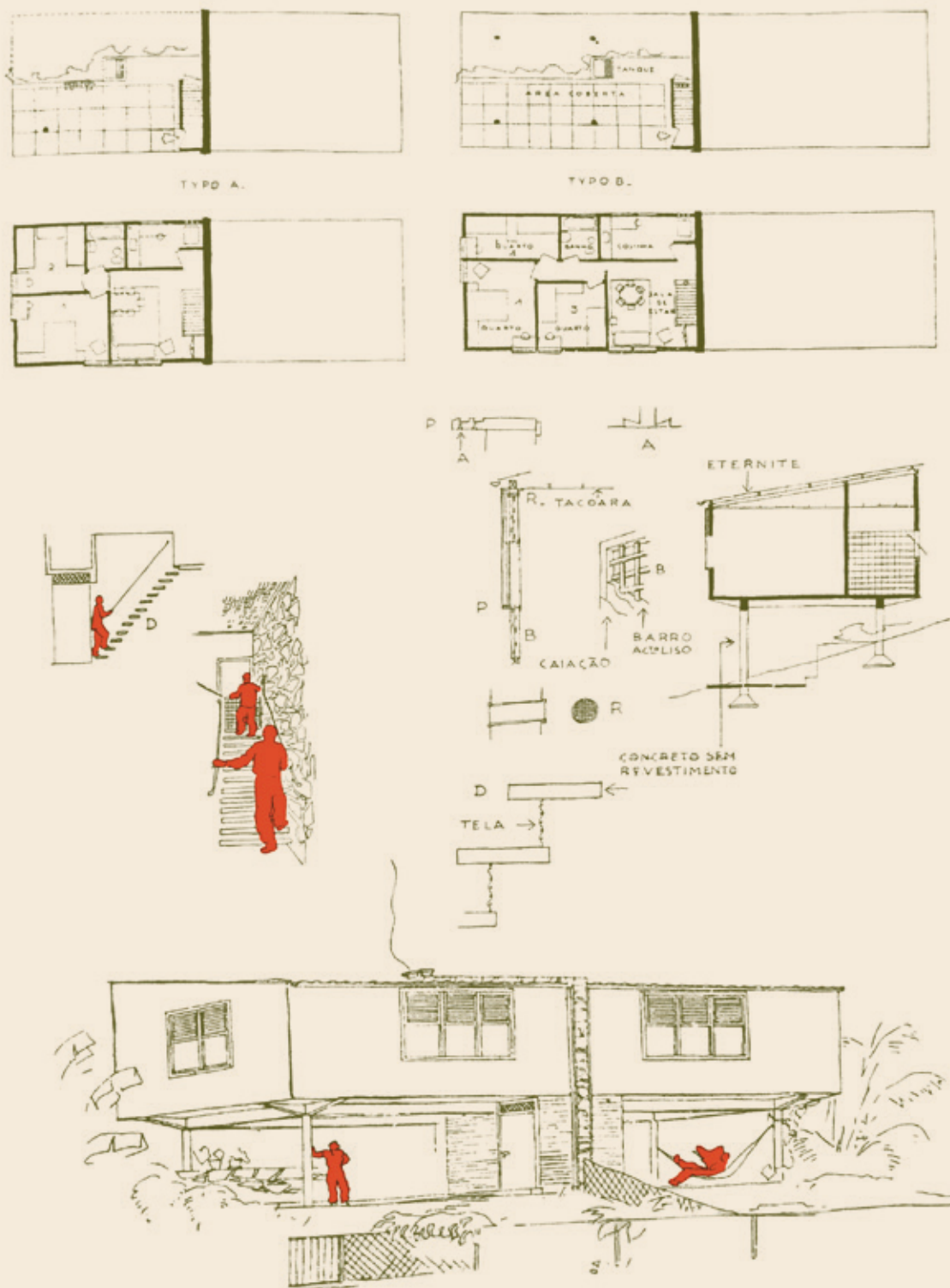


Fig. 13: Projeto para a vila operária em Monlevade, Minas. Lucio Costa, 1934. Croquis.
 Fonte: Costa, 2018, p. 93

penetrações de uma realidade inegável: “[...] a unidade luso-brasileira ou luso-afro-brasileira, a que pertencemos a todos os portugueses e filhos de países colonizados pela gente de Portugal” (Freyre, 1937a, p. 44). No mesmo ano de 1937, o SPHAN publicou uma série de estudos e investigações científicas em formato de livretos que abarcavam o campo da etnografia, arqueologia, artes populares e monumentos sempre avalizados por Rodrigo Melo Franco de Andrade. O primeiro volume escolhido por Rodrigo M. F. de Andrade para ser publicado foi *Mucambos no Nordeste: algumas notas sobre o tipo de casa popular mais primitivo do nordeste do Brasil* de Gilberto Freyre (1937b). O livro seria uma espécie de continuação das teses de Freyre como nos leva a pensar o diretor do SPHAN no prefácio da obra. Entretanto, desta vez, estaria no mocambo em si o escopo de observação da manifestação das contradições e interpenetrações da cultura brasileira. Os mocambos, espécies de casas rurais ou semirurais que reaproveitavam materiais descartados e técnicas populares de construção, emergiam nas grandes cidades que se inchavam desde a transição do século XX como resposta espontânea ao *déficit* habitacional²¹. Apesar de manifestar-se apenas sobre a situação no Nordeste, Freyre era ciente de que os mocambos não eram problemas exclusivos desta região; ao contrário disto, espalhavam-se por todo o país e estavam sobre grandes ameaças de serem erradicados diante das políticas públicas sanitaristas e de promoção de habitações *standartizadas e modernas*. Freyre (1937b), no livreto, observou o mocambo a partir de seu valor ecológico e de adaptabilidade ao meio empreendendo uma verdadeira defesa, não apenas de seus aspectos materiais, como também dos costumes em torno deste modo de morar. Para a publicação do livreto pelo SPHAN, Freyre contara com o apoio de Lucio Costa, como aponta o historiador Gustavo Mesquita (2018, p. 163):

Ambos apostavam no valor artístico do mocambo e no modo de ser do mocambeiro, constituído por seus costumes sob a proteção da casa. Esses costumes, na visão dos dois, seriam adequados para a vida nos trópicos. Já o mocambo, particularmente, era apresentado como patrimônio material que mereceria ser preservado não só como um registro documental. Ele deveria ser tombado. Mas isso não foi levado adiante nos anos de 1940.

Esta aliança entre Freyre e Costa, na luta por fazer sobreviver expressões da arquitetura e modos de vida populares, parecem escapar às leituras inicialmente supremacistas e racistas de suas teorias e trajetórias intelectuais. Em 1937, ambos lutavam pelas expressões vernaculares e de auto-construção alhures às formas das arquiteturas oriundas da colônia ou importadas da Europa. Seria esta aliança entre Freyre e Costa incomum e extemporânea? Lucio Costa em 1934, um ano após a publicação de *Casa-grande e Senzala*, submeteu no concurso promovido pela companhia Belgo-Mineira para a construção de uma vila operária em Monlevade, Minas Gerais, uma proposta que se debruçava sobre as técnicas vernaculares de construção (alvenarias de pau a pique, telhados de amianto e venezianas de madeira) ao mesmo tempo em que também apostava nas técnicas mais modernas de construção (uso de pilotis e lajes de concreto). Apesar de classificada na última colocação dentre os treze inscritos, a proposta de Costa publicada em 1936 por Carmem Portinho na *Revista da Diretoria de Engenharia* parece enunciar afinidades com o pensamento freyriano, como também observa a pesquisadora Telma de Barros Correia (2003, p. 85):

Embora sem fazer qualquer referência direta a Gilberto Freyre, o anteprojeto de Monlevade – concebido pouco depois da publicação de *Casa grande e senzala* – é, talvez, o momento da obra de Lúcio Costa em que se revela com mais força o impacto desse livro. [...] As notórias influências do pensamento de Gilberto Freyre sobre Lúcio Costa expressam-se em diferentes aspectos, entre os quais a abordagem do arquiteto sobre a relação entre modernidade e tradição na arquitetura brasileira. [...] Na proposta para Monlevade, estas influências se evidenciam, especialmente, na recuperação da noção de plasticidade, como uma qualidade essencial ao plano. A expressão “elástico” para definir o delineamento pretendido é esclarecedora a esse respeito. A mistura de técnicas construtivas artesanais e modernas é outra expressão dessa busca de estabelecer elos entre o novo e o tradicional, entre o local e o internacional, central nas qualidades atribuídas por Freyre ao conceito de “plasticidade”.

Aqui refutamos a ideia de *influência* apresentada por Correia e preferimos a de *sobrevivência* a partir de Aby Warburg. Se retornarmos aos debates sobre os mocambos, acreditamos que a Vila Monlevade seria uma espécie de arquitetura moderna com sobrevivências de técnicas construtivas mocambeiras e Lucio Costa, com a proposta, estaria preocupado em preservar modos de vida populares dos operários que ali residiriam²². No contexto de todos esses elementos, é plausível argumentar que a Vila Monlevade, assim como Brasília, se tornou um componente notável na trajetória intelectual de Lucio Costa. Além disso, o impacto dessa derrota na trajetória intelectual de Lucio Costa parece revelar os futuros interrompidos e os vestígios dos sonhos deixados pela Vila Monlevade como outros fantasmas em indícios cruciais para analisar a emergência da proposta a partir de sua própria contradição.

Assim como Costa, Gilberto Freyre saiu vencido na luta pela preservação e valorização dos mocambos. Apesar da publicação do livreto ter acontecido no interior do próprio SPHAN e de Freyre ter publicado dezenas de colunas em jornais em prol dos mocambos, defendendo que os problemas dos mocambos não seriam sua arquitetura, já que ecologicamente estariam mais adaptadas ao meio do que as propostas modernas de construção de conjuntos habitacionais que se ensaiavam como solução²³. A solução defendida para a questão estaria na promoção social e no acesso a melhorias de vida das populações miseráveis e não demolição de suas habitações e erradicação de suas formas de vida. No entanto, esses esforços não foram suficientes, e em 1939 foi criada a Liga Social contra o Mocambo, que pavimentou no imaginário social o mocambo como arquitetura degenerada colocando em prática a demolição dessas habitações como política pública. *Foram vencidos*.

Estes episódios parecem colocar em evidência determinados pontos de *ambivalência* nas teorias e considerações de Costa e Freyre. Pensamos que assim como estes, muitas outras ambivalências poderiam ser enunciadas se as trajetórias intelectuais de ambos fossem olhadas com rigor e atenção às suas situações e condições de possibilidade. Seriam ambivalências pois acabam por escapar às simplificações das interpretações de suas teorias e ações como sendo inexoravelmente racistas ou supremacistas. Escapam por justamente colocarem em tensão ou disputa os sonhos revolucionários e os esforços intelectuais de ambos e as limitações daqueles contextos e situações. Tornam-se murmúrios de sonhos ou, como aqui propomos, fantasmas, no limiar entre os futuros desejados e a ruína de desejos solapados, como manifestamos existir em torno de Brasília. Ao nos colocarmos diante das ruínas, nos colocamos diante dos sonhos

de futuros melhores ali incrustados. Enunciar essas ambivalências representa um desafio significativo para os historiadores. Encontrar os seus vestígios requer um esforço de investigação profundo e, por diversas vezes, intuitivo, sensível e errático.

Paulo Tavares (2022) em seu ensaio *Lucio Costa era racista?: notas sobre raça, colonialismo e arquitetura moderna brasileira*, mesmo negando a intenção de responder a pergunta título, acaba por apresentar um argumento que se furta ao contraditório. Apesar de também encontrar filiações entre o pensamento de Lucio Costa e o de Gilberto Freyre, Tavares (2022) de forma teleológica, reduz a questão a uma dimensão estilística, esvaziando qualquer possibilidade de desvio, ruptura ou ambivalência. Ultrapassada a fase do *estilo neocolonial*, para a forja de um *estilo nacional*, Tavares nos propõe que Lucio Costa buscara, então, na ideia de uma *síntese colonial/moderno* um *estilo nacional*. Por consequência, o tal estilo foi alçado como principal referência historiográfica da arquitetura brasileira largamente reproduzida desde então. A consagração deste *estilo síntese moderno/colonial* teria sido internacionalmente difundida como estilo brasileiro a partir da exposição realizada no Museu de Arte de Nova York (MoMA) em 1943, *Brazil Builds: architecture new and old, 1562-1942*. Vale a pena ressaltar que Lucio Costa sequer participara deste empreendimento expográfico, mas para Tavares (2022), a sua teoria e posição histórica de ênfase na arquitetura colonial de origem portuguesa estaria ali manifestada de forma racista: “Em display e no catálogo da exposição, arquiteturas que serviram como instrumentos de necropolítica escravagista do Brasil colonial aparecem abstraídas de seu contexto histórico e despidas de sua violência inerente para serem apresentadas como referências formais do modernismo tropical” (Tavares, 2022, p. 48). Como o fragmento evidencia, o mote do argumento de Tavares é arquitetado sobre o esvaziamento do sentido antropológico e sociológico das questões para um direcionamento ao viés formalista e de estilo. Parece-nos uma redução e simplificação que não nos ajuda a avançar no enfrentamento de questões mais complexas. Ademais, é recorrente o aparecimento de conceitos e esforços intelectuais de pensadores contemporâneos como *palavras de senso comum*, esvaziadas de disputas e sem a devida menção ou contextualização historiográfica. Podemos observar este gesto ocorrer, por exemplo, com o conceito de necropolítica concebido por Achille Mbembe (2016) em 2003, que emerge no ensaio sem a devida menção ou contextualização histórica. Desse modo, Tavares parece cometer um *anacronismo de espécie vulgar*²⁴, ao exigir que seus atores enunciem ou demonstrem-se atentos a ideias e termos a nós contemporâneos e oriundos de debates, insurgências e acúmulos históricos talvez impossíveis à época. Intuímos que a publicação de Tavares (2022) apressa-se em querer fazer parte de um acalorado e polêmico movimento de visibilização editorial de debate internacional e questionamento crítico dos cânones modernos, semelhante ao que vem ocorrendo recentemente em relação a Le Corbusier, com exposições de documentos inéditos e livros que revelam suas filiações fascistas e discursos anti-semitas²⁵.

Não pretendemos aqui obliterar o questionamento e a crítica ao pensamento e à teoria de Lucio Costa. Pelo contrário, acreditamos que é extremamente urgente e necessário que enfrentemos os fantasmas que permeiam sua trajetória intelectual, observando suas contradições, pontos de falência, ambivalências, ideosincrasias e sintomas. Lucio Costa, nascido em 1902,

apenas quatro anos após a abolição da escravidão, viveu e atuou em uma sociedade que, apesar de ter buscado superar o regime escravocrata, conviveu com as consequências de uma política sem reparações. Lucio Costa, testemunhou as sobrevivências da escravidão desde criança. Em depoimento concedido a Roberto Marinho de Azevedo em 1982, o arquiteto rememora cenas de infância onde fora carregado em liteira²⁶. O arquiteto viveu em um século em que o racismo se manifestou de diversas maneiras, impregnando os costumes e práticas de uma parcela significativa da elite e da população brasileira. Infelizmente, essa realidade ainda persiste nos dias de hoje e deve ser debatida. Contudo, as argumentações em torno de *Lucio Costa era racista?: notas sobre raça, colonialismo e arquitetura moderna brasileira* mostram-se talvez apressadamente panfletárias e, são apresentadas de forma teleológica, causal e sem fundamentação ou reflexão historiográfica mais rigorosas. Se concordamos com Tavares (2022) que Costa parece abandonar a versão biológica do racismo²⁷ para uma visão menos preconceituosa diante da diversidade étnica e que prevalece na maioria de seus textos, mesmo que enunciada de forma indireta uma *supremacia branca na formação artística e cultural do Brasil*, cremos que os argumentos tornam-se binários quando são apresentados mediante a eliminação de qualquer ambivalência, desvio ou contradição ao longo da trajetória intelectual do arquiteto. Ao apresentar, por exemplo, o texto *Depoimento de um arquiteto carioca* de Lucio Costa escrito em 1951, Tavares (2022) aplaina o discurso de Costa retirando-lhe leitura mais crítica ou ambivalente do pensamento do arquiteto: quer seja a partir da perspectiva de denúncia, quando Costa apresenta as condições hostis de trabalho doméstico durante a escravidão²⁸ que o mesmo notava perdurar nas classes burguesas do início de século; ou a partir da perspectiva de revolução introduzida por domésticas negras que, conscientes de suas realidades de direito²⁹, impactavam o funcionamento das moradias e consequentemente exigiam dos arquitetos novos modos de projetar habitações³⁰. Neste mesmo texto, Costa adverte para o mau funcionamento da “máquina de morar brasileira”, bem como considerava que o atraso na promoção de habitações coletivas no Brasil era reflexo da sobrevivência tardia da escravidão no país. Não estaria Lucio Costa (1951), por exemplo, apontando a perseverança das *senzalas* nos apartamentos burgueses e a necessidade de adequação do espaço doméstico a uma nova realidade social emancipada³¹? Para Tavares (2022) não há dúvida, tudo se resume à reificação do desejo conscientemente manifestado por Lucio Costa de fazer perdurar no moderno o estilo colonial: a arquitetura seria o instrumento para tamanho empreendimento e não haveria, portanto, espectro revolucionário de emancipação possível a ser percebido na sua trajetória.

Em ensaio anterior *A capital colonial*, Tavares (2020) também arregimenta semelhante discurso de continuidade do gesto colonial na modernidade, desta vez evidenciado na construção de Brasília, quando revisita o episódio da encenação da primeira missa realizada na capital federal que contou com a visita dos indígenas karajás a convite de Juscelino Kubistchek, episódio que nós pudemos explorar criticamente em oportunidade anterior (Almeida Jr., 2017) assim como fez Luísa Videssot (2009) em sua tese de doutoramento ricamente farta de documentações e interpretações rigorosas. Para Tavares (2020) “[...] em sua paisagem material e imaterial, Brasília segue memorializando os feitos do colonialismo, alinhando a história da conquista com o

sentimento da nacionalidade, ao mesmo tempo que silencia a violência que isso representa.” Tavares (2020) toma colonialismo, colonialidade e colonização como sinônimos³² para desenhar para Brasília a condição inexorável de “capital colonial”. Tavares deixa escapar assim qualquer horizonte revolucionário de emancipação possível nas *imagens-desejos* ou nos futuros imaginados por parte de seus planejadores. Mário Pedrosa, por exemplo, um dos mais atentos críticos a perceber o paradoxo em torno da construção de Brasília, emerge no discurso de Tavares (2020) como simples acessório a ratificar sua hipótese reificada. Para Tavares (2020), assim como vimos acontecer com Lucio Costa no ensaio anteriormente analisado, não caberia a Pedrosa a perspectiva crítica da denúncia. No ensaio, o intelectual brasileiro acaba sendo reduzido a partícipe consciente de uma maquinaria violenta que pavimentou Brasília como resposta universalista³³. Ora, se Brasília emergira sob a distinção da *novidade* e da *ruptura* a simbolizar um *novo país* e um *novo começo* em um *novo mundo*, Mário Pedrosa (2015) [1957], com um olhar cirúrgico, fora um dos pioneiros a perceber, antes mesmo da inauguração da capital, como por reiteradas vezes alguns movimentos ambíguos de continuidade reforçavam, nos intervalos temporais entre passado e presente, certas mediações, costuras e reelaborações do passado brasileiro. Pedrosa detectou que tais mediações foram *ainda* necessárias para legitimar a conjuração de uma nova realidade de emancipação nacional.

Eis, então, que surge a ideia de se criar uma nova capital precisamente para esse Brasil que já superou a fase de oásis. Mas como? Pelo velho processo das “tomadas de posse” da terra quase simbólicas, pelas implantações maciças de civilizações e dominação mecânica de um solo despovoado, solitário, por uma técnica importada. [...] A sabedoria de Lucio Costa consistiu em aceitar a incongruência inerente ao programa, e, evitando toda solução de meio termo, ou eclética, decidir resolutamente pelo lado inexorável, dadas as condições objetivas imediatas: o reconhecimento pleno de que *a solução possível ainda era na base da experiência colonial*, quer dizer, uma tomada de posse à moda cabralina, chanfrando na terra o signo da cruz, ou numa evocação mais moderna e otimista, fazendo pousar docemente sobre sua superfície a forma de um avião. (Pedrosa, 2015 [1957], p. 134, grifos nossos)

Apesar de a todo momento Pedrosa provocar aproximações entre certos estratos temporais, é importante notarmos uma rigorosa preocupação por não cometer *anacronismos vulgares*, como quando, por exemplo, distingue o passado colonial do país com a construção da nova capital brasileira e seus novos levantes de colonização: “O espírito que sopra sobre Brasília poderia ser um eco do antigo espírito mercantilista do rei colonizador, mas, na sua realidade profunda, embora ainda não inteiramente explicitada, *a força motriz é o espírito de utopia, o espírito do plano, em suma, o espírito de nossa época*” (Pedrosa, 2015 [1959], p. 98, grifos nossos). Acreditamos que Pedrosa notara de forma rigorosa as divergências entre o passado colonial brasileiro e a proposta *contra-colonial* que Brasília situada em seu tempo buscava superar. Não há, portanto, em Pedrosa a manifestação de qualquer desejo consciente em corroborar com a continuidade colonial como parece identificar Tavares (2020), mas, sim, a constatação de um *paradoxo*: o gesto de colonização fora justamente o instrumento tomado para a superação e a libertação do passado colonial, escravagista e dependentista brasileiro. Mais uma vez Tavares esvazia a complexidade dos acontecimentos e dos atores em favor de seus argumentos. Não



Fig. 14: Frame de *Idade da Terra*, 1980, de Glauber Rocha. Um cristo negro, Kristo Zumbi, interpretado por Antônio Pitanga em cena na Torre de TV de Brasília
Fonte: Paloma Cinematográfica.

poderíamos pensar o paradoxo notado por Pedrosa de um modo mais complexo? *Não poderíamos estar diante do gesto de devoração de um mito?* Ousamos aproximar o gesto costeano da cruz de certa operação intelectual anteriormente por nós explorada em Glauber Rocha através de Gilles Deleuze: a explicitação do mito e a tentativa de sua devoração a partir da composição de uma nova fábula transfigurada. Não poderia a tomada da cruz em Brasília por Lucio Costa, tal qual os quatro cristos de Glauber Rocha, serem operações que esvaziam dos mitos seus sentidos primevos de colonialidade e dominação para serem imaginada sob outro registro fabular emancipado? Poderia a cruz passar a existir sob um novo significante que a libertasse do seu sentido primevo? Ousamos pensar que, a cruz torna-se *imagem-tempo* que reclama a anterioridade aberrante de tempos entrecruzados na construção da cidade totalmente imersa em suas contradições. Não seria a cruz uma *imagem fantasmática* de libertação de povos subjugados tal qual o mito do Cristo fabulado por Glauber Rocha em seu último filme? Alfredo Bosi (1992, p. 14) em seu estudo sobre a colonização brasileira lembra-nos que a “[...] Cruz vencedora do Crescente será chantada na terra do pau-brasil e subjugará os tupis, mas, em nome da mesma cruz, haverá quem peça liberdade para os negros e índios e misericórdia para os negros.” Não poderia coexistir na cruz de Costa a ambivalência latente não polarizada como fabulação de emancipação nacional e não somente a reificação do mito da colônia? Quando anunciara tal paradoxo, teria Pedrosa a capacidade premonitória de saber se o destino do sonho de libertação forjado pela cruz seria o da glória ou padeceria como ruína? Seria Pedrosa cúmplice do projeto colonial de construção de Brasília ou um dos pioneiros a notar a sua contradição? A este gesto de colonização, muito anos depois de Pedrosa, Benjamin Moser (2016) provocativamente

sugeriria o nome de *auto-colonização* e a partir dele nos levaria a entrever suas falências. Com as contribuições de Achille Mbembe (2016) [2003] poderíamos, ademais, talvez pensar que estiveram presentes nestes gestos de colonização de Brasília certas filiações do tipo “*ocupação colonial*”³⁴ – que não necessariamente relacionam-se com o período em que o Brasil fora colônia de Portugal. Filiações que poderíamos também chamar de “*fantasmas coloniais*”, como Grada Kilomba (2019) nos propõe ao olhar para o racismo. *Elas tomam a hierarquização étnico-racial da sociedade como modus operandi, definindo uma zona limiar entre sujeito e objeto para aqueles que estão sendo colonizados, determinando, assim, quem merece sobreviver e quem pode perecer*. Ademais, encontramos estes *fantasmas coloniais* em outros tempos e geografias que não só no Brasil e na arquitetura colonial e, portanto, a redução da questão do racismo a uma questão de estilo é profundamente simplificadora.

Para compreender o estatuto do escravo na primeira era do capitalismo, Achille Mbembe (2018) retorna à figura do espectro - *revenant* - como uma forma de sujeito plástico que sofrera processos destrutivos de transformação: “[...] o negro é, efetivamente, o espectro da modernidade. Foi se desprendendo da forma-escravo, comprometendo-se com novos investimentos e assumindo a condição de espectro que ele pôde conferir a essa transformação pela destruição um sentido de futuro.” (Mbembe, 2018 [2013], p. 229). A este espectro, a este *fantasma*, Mbembe (2018) dá o nome de *devir negro no mundo*. “De um ponto de vista estritamente histórico, a palavra ‘negro’ remete em primeiro lugar a uma *fantasmagoria*” (Mbembe, 2018 [2013], p. 81). Para o pensador esta *fantasmagoria* teria transformado as pessoas de origens africanas em corpos de extração e de sujeição. A partir de Frantz Fanon, Mbembe (2018)[2013] vai caracterizando como a *fantasmagórica* forja do “negro” operou-se sobre um pequeno segredo semelhante ao que em psicanálise chamou-se de “experiência de espelho”: o colonizado diante do espelho não veria a si mesmo, mas se colocaria diante da cena aterroziante: “[...] onde o eu foi roubado do seu teor e foi substituído por uma voz cujo condão consiste em ganhar corpo num signo que desvia, revoga, inibe, suspende e erradica qualquer vontade de autenticidade” (Mbembe, 2018 [2013], p. 187). Na instalação *Narciso e Eco* de 2019, Grada Kilomba também recorre à imagem do espelho de Narciso para desvelar as artimanhas subjetivas do racismo. O arquiteto e antropólogo brasileiro, Carlos Nelson Ferreira dos Santos (1979), sugere-nos que a construção de Brasília tenha funcionado para o país como um imenso espelho mágico treinado para responder sempre que não houvesse nada mais belo:

[...] a cidade havia sido feita para filtrar o que houvesse de feio ou desagradável [...] na expurgação do que era inaceitável no caráter nacional: seríamos belos, porque nos queríamos belos. Um espaço concebido racionalmente não daria lugar às fealdades de nossa sociedade e mostraria os antídotos para lidar com elas. (Santos, [1979], 2012, p. 199)

Por meio das imagens da *tábula rasa* e da edificação *ex-nihilo*, a narrativa mítica da construção da capital emergia a partir da “[...] estética do apagamento e da reinscrição, da possibilidade apontada pela arquitetura e pelo planejamento modernistas de apagar a velha ordem e reinscrever uma nova” (Holston, 2010, p. 208). Podemos inferir, ainda, que o esforço de reinscrição

apontada por James Holston não se eximiu de recalcar, soterrar, silenciar tudo aquilo que se considerou como necessário de ser apagado da própria memória de sua nova capital, no espectro de um novo país à imagem de *novidade*. Sua construção acelerada demonstrou-se violenta e, mesmo diante da expectativa mítica de superação das condições sociais passadas, podemos ver em diversos episódios no seu próprio canteiro de obras a reprodução atualizada de processos de expropriação de mão-de-obra análogos ao modo colonial de expropriação escravocrata brasileiro³⁵. As subseqüentes políticas de segregação urbana e expulsão para cidades satélites de uma massa populacional de operários, em sua maioria negros e nordestinos que permaneciam em condições de vulnerabilidade social, terminam por reafirmar ainda mais a contradição e nos revelam como a narrativa mítica da construção e da democracia racial tornaram-se justificativa para o processo civilizatório e modernizador.

Ademais, a abordagem de Paulo Tavares (2020, 2022) simplifica de forma significativa a complexidade da construção de Brasília, bem como a trajetória intelectual de Lucio Costa, ao tratá-las de forma teleológica e inexorável em torno da síntese de um estilo. Este argumento é raso pois apaga as disputas, sobrevivências, fantasias e *fantasmas* de trajetórias intelectuais e acontecimentos complexos. Por exemplo, se anteriormente aproximamos o pensamento de Costa e Freyre na década de 1930, situando-os como aliados, trinta anos depois já nos anos de 1960, a construção de Brasília os fará tomar posições antagônicas. Em três décadas, veremos os dois atores tomarem posições contrárias. Em *Brasis, Brasil, Brasília* de 1968, Freyre (1968) fez uma crítica contundente à construção da capital federal, principalmente por sua ruptura com os aspectos tradicionais e regionais em favor do caráter estético ou escultórico de suas arquiteturas modernas e, por cometer o erro de priorizar o conceito de cidade em detrimento da região no planejamento urbano³⁶.

São portanto, trajetórias complexas sempre situadas. Como pensar e narrar estes gestos e estas trajetórias de modo situado sem perder suas complexidades e sem apagar suas ambivalências, suas disputas e suas alianças? Ensejamos, com esta tese, portanto demonstrar como a trajetória destes atores são complexas e por vezes suas ideias são movediças e de ímproba simplificação. Daí a importância de situá-las nos seus tempos e acompanhar seus movimentos, desvios, alianças, disputas, debates, sonhos, ruínas, entre *fantasmas* e *aparições*, a fim de evitar simplificações, generalizações ou *anacronismos vulgares*.

Para tanto, observaremos as *imagens fantasmáticas* de Brasília a partir de duas falências de Lucio Costa: um projeto expográfico por ele de fato concebido e que nunca fora executado de 1963 e um projeto de cidade-capital para a Nigéria que nunca fora construído de 1976. Se como primeiro movimento, abordaremos projetos interrompidos de Lucio Costa, iremos em sequência aproximá-los de outros dois projetos concretizados que apesar de não serem projetados por Costa, seus esforços foram a ele sincrônicos. Nesse intervalo nos interessa a observância das variações e repetições de discursos, os *fantasmas*. Assim, apresentaremos uma exposição de arte nigeriana realizada no Brasil em 1963 e um projeto urbanístico executado para Lagos, Nigéria e datado de 1977. Para apresentar estes dois projetos, escolheremos observá-los a partir da perspectiva de atores que não fossem arquitetos e urbanistas. Entre este recorte temporal -

1963 e 1977 – e entre as duas nações - Brasil e Nigéria - buscaremos evidenciar como a concepção da democracia racial e a construção de Brasília foram enunciadas, movimentadas e criticadas entre distintos discursos, atores e instituições como veremos em Abdias Nascimento (2016) e Beatriz Nascimento (2021, 2022). A partir de Lucio Costa estabeleceremos uma nebulosa (Pereira, 2022) de relações intelectuais situadas a explicitar possíveis alianças ou possíveis disputas entre sonhos e ruínas.

Interessa-nos, desse modo, pensar a emergência de Brasília como uma *imagem fantasmática*, espécie de *imagem dialética* benjaminiana^{3t}, ou seja, como um *fantasma*, onírica e assombrosamente posicionada na *encruzilhada* como *imagem* entre o progresso e a catástrofe. Ao renunciar o modelo de uma história teleologicamente orientada na “linha do progresso”, buscaremos evidenciar os momentos em que se escapam às determinações redutoras, seus desvios, suas sequências omnidirecionais ou seus *rizomas* de bifurcação como nos convida a pensar George Didi-Huberman (2015b)[2000]. Para tanto, não nos interessará a construção da cidade de Brasília enquanto fato concreto e verificável a ser esmiuçado e analisado apenas na sua história endógena, mas sim como um documento de cultura a ser compreendido como uma *imagem fantasmática*, a rebelar-se contra formalizações e cristalizações, a sobreviver em outros tempos e espaços e a reaparecer em distintos contextos ou geografias na colisão de seus tempos de outrora e suas visões de futuro. Nesta tese, propomos uma narrativa histórica que se abre aos fantasmas, permitindo-nos vislumbrar Brasília no cruzamento entre Brasil e Nigéria de múltiplas perspectivas caleidoscópicas. Buscamos capturar os lampejos dos sonhos no interior de suas disputas e tensões. Assim, investigamos coo Brasília poderia ser vista na dobra com o gesto da Nigéria em sonhar com uma nova capital na busca de um futuro emancipado. Examinaremos, sobretudo, como a ideia de democracia racial pode ter sido um operador nestas investidas políticas de transformações urbanas e sociais. Além disso, entre sonhos soterrados os fantasmas da construção de uma nova capital teria também assombrado os perturbaram os nigerianos? Dessa forma, exploramos as visões evocadas por esses eventos, juntamente com as vozes e murmúrios que neles ecoam, lembrando as sinfonias oníricas de Glauber Rocha em "A Idade da Terra" ou a Tropicália de Caetano Veloso e a Marginalia de Torquato Neto e Gilberto Gil. Sonhos e *fantasmas* atraídos pelo mito de Brasília, que Gilberto Gil (1969), como um sismógrafo, parece perscrutar em *Objeto sim, objeto não:* "

Como Rômulo e Remo/Rômulo e Remo aparecerão/No mesmo dia, na mesma cidade/No mesmo clarão/Um surgindo do céu/Outro vindo do chão/Um objeto sim/Um objeto não/Eubioticamente atraídos/Pela luz do Planalto Central/Das Tordesilhas/Fundarão o seu reinado/Dos ossos de Brasília/Das últimas paisagens/Depois do fim do mundo/É o reinado de ouro/Depois do fim do mundo/O reino de Eldorado/Depois do fim do mundo virão/O objeto sim, o objeto não/Os ilumencarnados seres/Que esta terra habitarão. (Gil, 1969)

Em um instante singular do documentário *O risco: Lucio Costa e a utopia moderna* dirigido por Geraldo Motta em 2003, testemunhamos o arquiteto em uma de suas raras visitas à capital federal, após sua inauguração. Na cena, Lucio Costa sobe as escadas rolantes da rodoviária de Brasília, e à sua frente encontra-se um indivíduo vestido de forma punk, compartilhando com

o arquiteto, já idoso, o percurso ascendente. Essa cena peculiar parece capturar uma parcela do que compreendemos como imagens fantasmáticas de Brasília, oscilando entre o sonho e a ruína, que escapam das concepções mais totalizantes da cidade. Reforçamos, neste contexto, que nos interessa o espaço ambivalente situado entre o sonho e a ruína, não como uma oposição, mas sim como uma aproximação, um território de coexistência aberto ao múltiplo e ao inesperado. Em entrevista ao *Jornal do Brasil* de 27 de novembro de 1984, em entrevista a Omar Abbud, Lucio Costa depois de visitar as instalações da Rodoviária de Brasília, revela-nos o choque e o deleite de poder observar a cidade por ele projetada e sonhada sendo tomada pelos brasileiros e brasileiras como se fundassem depois do fim do mundo e dos ossos de Brasília, um novo Eldorado:

Eu cáí em cheio na realidade, e uma das realidades que surpreenderam aqui foi a rodoviária, à noitinha. Eu sempre repeti que essa plataforma rodoviária era traço de união da metrôpole, da capital, com as cidades-satélites improvisadas da periferia. E um ponto forçado, em que toda essa população que mora fora entra em contato com a cidade. Então, eu senti esse movimento, essa vida intensa dos verdadeiros brasilienses, esse milhão que vive fora e converge para a rodoviária. Ali é a casa deles, é o lugar onde eles se sentem à vontade. Eles protelam, até, a volta para a cidade-satélite e ficam ali, bebericando. Eu fiquei surpreendido com a boa disposição daqueles caras saudáveis. E o *shopping center*, então, fica funcionando até meia-noite... Isto tudo é muito diferente do que eu tinha imaginado para esse centro urbano, como um centro requintado, igual ao *Champs Elysées* ou *Picadilly Circus*, uma coisa meio cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta dele foram esses brasileiros legítimos que construíram a cidade e estão instalados ali legitimamente. É o Brasil... E eu fiquei orgulhoso disso, fiquei satisfeito. E isso. Eles estão com a razão, eu é que estava errado. Eles tomaram conta daquilo que não foi concebido para eles. Foi uma bastilha. Então eu vi que Brasília tem raízes brasileiras, reais, não é uma flor de estufa, como poderia ser. Brasília está funcionando e vai funcionar cada vez mais. Na verdade, o sonho foi menor do que a realidade. A realidade foi maior, mais bela. Eu fiquei satisfeito, me senti orgulhoso até de ter contribuído. (Costa, 2010 [1984], p. 80-81)

NOTAS

1. "Do ponto de vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares. Sempre vaza ou foge alguma coisa que, escapa às organizações binárias, ao aparelho de ressonância, à máquina de sobreco-dificação: aquilo a que se atribui a uma 'evolução de costumes', os jovens, as mulheres, os loucos, etc. Maio de 68 na França era molecular, e suas condições ainda mais imperceptíveis do ponto de vista da macropolítica." (Deleuze, Guattari, 2012a, p. 103)

2. Aqui grafamos como América Latina por ser o termo empregado por Glauber Rocha por entender que ao mesmo tempo que o termo explicita as condições assimétricas dos povos americanos subdesenvolvidos, propicia uma espécie de horizonte comum de ação supranacional: "A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns." (Rocha, 2004, p. 83)

3. "A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da 'AL' é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência" (Rocha, 1996b [1965], p. 125).

4. "O destino do filme não é Cannes. Ele deverá circular pela nova new geopolítica. Começar pelo Terceiro Mundo. Pelo Brasil, América Latina, África, Mundo Árabe, China, [-], no fim do ano próximo [-], entrar comercialmente na Europa e nos Estados Unidos. Para mim [-] descolonização definitiva. [...] Quero importar o filme no Terceiro Mundo e depois exportá-lo." (Rocha, 1997, p. 665)

5. Os CIAM's constituíram uma série de eventos organizados pelos principais nomes da arquitetura moderna europeia, a fim de discutir os rumos da arquitetura, do urbanismo e do design no início do movimento. Entre a Declaração de La Sarraz de 1928, e o último Congresso, realizado em Dubrovnik em 1956, os CIAM's passaram por etapas distintas de desenvolvimento. O CIAM

IV ainda hoje é tomado pela História corrente como um dos mais importantes momentos de consolidação da discussão moderna em arquitetura e urbanismo. É resultante desse congresso a produção de um documento que comunicasse as prerrogativas acerca da Cidade Funcional travadas durante o evento. As propostas presentes nas distintas versões da Carta consistiam em um manifesto sobre os problemas das cidades modernas e de propostas para a "correção" dessas condições, agrupadas sob quatro categorias ou funções principais: trabalho, habitação, circulação e lazer.

6. Importante frisarmos que a ideia de mudança da capital não emerge com Juscelino Kubistchek; a narrativa mudancista aparece repetidas vezes desde a independência brasileira e durante todo o século XIX e início do século XX. Sobre essas narrativas, conferir parte do Capítulo 2 do livro: "Brasília: o mito na trajetória da nação" do psicólogo Márcio de Oliveira. Nesse tomo, o autor elencou 18 fatos históricos que contribuíram para a construção do discurso sobre a mudança da capital. São eles: a Inconfidência Mineira; a fundação do *Correio Braziliense* em 1808; as teses de José Bonifácio em 1821; as teses de Francisco Adolfo de Vannhagem em 1854, o sonho de Dom Bosco; o primeiro ato republicano: Art. 3 e a Comissão Cruls; projetos parlamentares nas primeiras décadas do século XX; Informação Goyana; o centenário da Independência; a publicação de A estrutura política do Brasil de Everardo Backeuser em 1926; O projeto do tenente-coronel Luís Mariano de Barros Fournier em 1926; a publicação de Brasília, cidade histórica da América por Theodoro Figueira de Almeida em 1930; a Constituição de 1934; a criação da Fundação Brasil Central por Getúlio Vargas em 1937; a Constituição de 1946; a desapropriação das terras do futuro Distrito Federal em 1946; a ação de Jeronymo Coimbra Bueno e por fim a criação das Comissões de Estudos para a localização da Nova Capital do Brasil e a Comissão de Localização da Nova Capital Federal. (Oliveira, 2005, p. 84-102).

7. O artista pernambucano Jonathan de Andrade revisitou o filme de Joaquim Pedro de Andrade com Gilberto Freyre na obra *O caseiro*, de 2016. O trabalho trata-se de um díptico: de um lado vemos o filme de 1959 e do outro Jonathan atualiza a obra de igual duração perfazendo o mesmo registro do filme de 1959, mas a partir do que seria a perspectiva do caseiro, um homem negro, que cuida da residência que um dia fora de Gilberto Freyre.

8. Ao fundo, entre os barulhos de obra, ouvimos Maria Bethânia dar a voz à canção *Viramundo* composta por Capinan e Gilberto Gil (1967): "Sou viramundo virado/ Pelo mundo do sertão /Mas ainda viro este mundo/ Em festa, trabalho e pão/ Virado será o mundo/ E viramundo verão/O virador deste mundo/Astuto, mau e ladrão/Ser virado pelo mundo /Que virou com certidão/Ainda viro este mundo/Em festa, trabalho e pão."

9. O interesse de Joaquim Pedro de Andrade pela vida dos monges e freiras e seus episódios históricos remonta à produção de um documentário em curta metragem de Mário Carneiro sob encomenda do SPHAN em parceria com a UNESCO de 1961, cuja intenção inicial seria o registro audiovisual da arquitetura do Mosteiro de São Bento, mas que, teimosamente por intermédio de Andrade, tentou se debruçar sobre a vida secreta dos monges. Em uma entrevista de 1988 Mário Carneiro, colaborador assíduo de Andrade, registra este acontecimento: "Nós resolvemos fazer um filme sobre o Mosteiro de São Bento por causa dos equipamentos que vieram da Europa para o Serviço do Patrimônio Histórico, através do entendimento com a UNESCO. Uma vez chegada a moviola, tinha que ser aproveitada no filme ligado a alguma obra que fosse do interesse do patrimônio. Em comum acordo, chegou-se à conclusão de que no Rio de Janeiro a mais valiosa era o Mosteiro de São Bento. Mas Joaquim estava mais interessado em espionar os monges e a vida monacal, do que fazer um filme sobre arquitetura religiosa. Este nasceu do empenho de Dr. Rodrigo, que sempre foi uma pessoa muito respeitosa em relação às regras dos outros. Entramos no Mosteiro de São Bento ainda com dúvida sobre como abordá-los. Joaquim queria penetrar no claustro para ver como funcionava a vida dos monges, no que foi bloqueado, em primeiro lugar por Dom Marcos Barbosa, que imediatamente farejou comunismo naquilo: 'São comunistas. Estão aqui xeretando a gente, isso vai dar coisa muito séria'. E começou a invocar umas regras manacais. Você podia ser os pedido mosteiro, mas não podia ultrapassar tais e tais limites geográficos, o que dava um nível de conhecimento muito rasteiro para que o Joaquim queria. Ele estava pretendendo uma coisa mais dramática, que os beneditinos não queriam demonstrar de jeito nenhum. [...] Então, foi se fechando o caminho e me veio à cabeça fazer um filme sobre a obra de talha, que se chamava 'Humaníssimo paraíso'. Essa ideia seduziu Joaquim porque era um modo de driblar uma espécie de autocensura que havia com relação aos hábitos dos monges. Ficou então no ar essa ideia de ser evocar o que

se passava dentro do Mosteiro no que era visto por fora, na obra de talha. Depois encomendei a Alexandre Eulálio um levantamento dos textos de santos histórico se é que pode chamar assim, Santa Tereza Dávila, São João da Cruz. Aqueles textos em que se carnaliza muito a imagem do Cristo, em que a paixão é muito viva. Alexandre preparou o texto da narração, a gente se deliciava com ele, mas aí Dr. Rodrigo severamente cortou esse texto e o filme ficou apenas musicado e com uma introdução do Dr. Lúcio Costa dizendo que se tratava de uma visita. Talvez de tudo isso tenha ficado, inconscientemente, em Joaquim, alguma coisa. (Mário Carneiro, *In: Andrade*, 1990, p. 93-94)

10. "No Brasil, as relações entre os brancos e as raças de cor foram desde a primeira metade do século XVI condicionadas, de um lado pelo sistema de produção econômica - a monocultura latifundiária; do outro, pela escassez de mulheres brancas, entre os conquistadores. O açúcar não só abafou as indústrias democráticas de pau-brasil e de peles, como esterilizou a terra, em uma grande extensão em volta aos engenhos de cana, para os esforços de policultura e de pecuária. E exigiu uma enorme massa de escravos. A criação de gado, com possibilidade de vida democrática, deslocou-se para os sertões. Na zona agrária desenvolveu-se, com a monocultura absorvente, uma sociedade semi feudal - uma minoria de brancos e brancarões dominando patriarcais, polígamos, do alto das casas-grandes de pedra e cal, não só os escravos criados aos magotes nas senzalas como os lavradores de partido, os agregados, moradores de casas de taipa e de palhas vassallos das casas-grande em todo o rigor da expressão" (Freyre, 2006 [1933], p.32-3)

11. O professor Franz Boas é a figura de mestre de que me ficou até hoje maior impressão. Conheci-o nos meus primeiros dias em Colúmbia. Creio que nenhum estudante russo, dos românticos, do século XIX, preocupou-se mais intensamente pelos destinos da Rússia do que eu pelos do Brasil na fase em que conheci Boas [...] Foi o estudo de antropologia sob a orientação do professor Boas que primeiro me revelou o negro e o mulato no seu justo valor - separados dos traços de raça os efeitos do ambiente ou da experiência cultural. Aprendi a considerar fundamental a diferença entre raça e cultura; a discriminar entre os efeitos de relações puramente genéticas e os de influências sociais, de herança cultural e de meio. Neste critério de diferenciação fundamental entre raça e cultura assenta todo o plano deste ensaio. (Freyre, 2005, p.31)

12. Cf. Mesquita (2018)

13. Sobre o livro de Freyre traduzido para o francês por Roger Bastide e com prefácio de Lucian Febvre, diz Roland Barthes em 1953: “[...] se pensarmos na pavorosa mistificação que sempre constituiu o conceito de raça, nas mentiras e nos crimes que esta palavra, aqui e acolá, ainda não deixou de autorizar, será preciso reconhecer que este livro de ciência e inteligência é também um livro de coragem e luta. Introduzir a explicação no mito é o único modo eficaz de luta para o intelectual.” (Barthes, 2005, p. 42-43)

14. Não por acaso, o imaginário da democracia racial atravessou as trajetórias dos intelectuais em torno do SPHAN. Roquette Pinto, antropólogo, médico e diretor do Museu Nacional imbuído da miscigenação brasileira como algo a ser valorizado apropriou-se das teorias eugênicas para demonstrar suas considerações. Roquette Pinto foi o presidente do I Congresso Brasileiro de Eugenia realizado no Rio de Janeiro em 1929 e contou com cerca de 200 profissionais.

15. As relações entre o pensamento de Lucio Costa e Mário de Andrade são vastamente exploradas por Otávio Leonídio (2007) e Abílio Guerra (2022).

16. Aníbal Matos foi pintor, professor, escritor, teatrólogo e historiador mineiro nascido em 1886. Apesar de ser considerado academicista, Mattos transitou entre os artistas de vanguarda no Brasil e via com cautela a movimentação modernista.

17. Este ponto é de fundamental importância para compreendermos como o racismo pode assombrar a teoria costeana. A ideia de assimilação será profundamente criticada por vários intelectuais como veremos nos capítulos finais desta tese.

18. Retornaremos a esta distinção de tempos nos próximos capítulos pois esta ideia reaparecerá na concepção de Lucio Costa para o pavilhão brasileiro da XIII Trienal de Milão de 1964.

19. Transcrevemos a seguir uma passagem de Sobrados e Mucambos: “A casa é, na verdade, o centro mais importante de adaptação do homem ao meio. Mesmo diminuída de importância, como nas fases de decadência da economia patriarcal, ou com a economia patriarcal substituída pela metropolitana, o antigo bloco partido em muitas especializações. [...] não deixou de influir podede-

rosamente na formação do tipo social. O brasileiro, pela sua profunda formação patriarcal e semipatriarcal, que ainda continua a atuar sobre ele em várias regiões menos asfaltadas, é um tipo social em que a influência da casa se acusa em traços de maior significação.”(Gilberto Freyre *apud* Mesquita, 2018, p. 163)

20. “A arte de origem portuguesa na América como na África, na Ásia e nas ilhas, está cheia dos riscos de tão esplêndida aventura de dissolução. Portugal seguiu em sua política colonizadora aquelas palavras misteriosas das Escrituras: ganhou a vida, perdendo-a. Dissolvendo-se. Por isso tantos de seus valores de arte mais característicos persistiram. Persistiram e persistem. E persistem em combinações inesperadas, mas que guardam o sabor do original: das raízes hispânicas.” (Freyre, 1937b, p. 41)

21. Sobre os mocambos e a relação do pensamento de Gilberto Freyre com questões urbanísticas e de arquitetura, conferir o pioneiro trabalho de José Tavares Lira, *Mocambo e cidade: regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado*, Tese de doutorado, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1996.

22. “O que chama a atenção na publicação é que Lucio Costa projeta uma cidade – pequena, mas bem completa, com equipamentos e espaços públicos – programa que excede em muito a encomenda de um conjunto operário, um motivo alternativo para a sua péssima classificação no concurso. A publicação dos croquis está acompanhada de um texto breve, mas muito bem escrito, que descreve e explica toda as opções de projeto, a espacialidade e a vida cotidiana de seus habitantes. Ricos em detalhes os croquis também se enveredam na busca da caracterização dos hábitos de seus habitantes - sob a sombra dos edifícios elevados sob pilotis, com automóveis e cavalos estacionados, mulheres lavam roupas ao tanque, homens lêem jornal sentados em cadeiras industrializadas ou deitadas em redes, casais dançam alegremente, jovens e crianças brincam e jogam e até mesmo uma pessoa indigente pede esmolas no alpendre da igreja. Assim, a Monlevade de Lucio Costa teria aquele aspecto típico das cidades interioranas brasileiras, onde o improvisado, a irregularidade e a dispersão constituem sua maior característica.” (Guerra, 2017)

23. Veremos esta mesma discussão reaparecer transfigurada na alegoria *Refavela* criada por Gilberto Gil em 1977.

24. Contrapomos a ideia de um anacronismo de espécie vulgar a ser evitado pelo historiador com a proposta de um anacronismo controlado encorajada por Nicole Loraux (1922). Ou seja, o anacronismo deveria ser assumido enquanto risco e rigorosamente controlado para que libertasse o historiador de seu maior “medo” e possibilitasse a observação de repetições e equivalências entre tempos. “Fazer do anacronismo um paradigma central da interrogação histórica? É, como escreve Nicole Loraux, “se agarrar a tudo o que ultrapassa o tempo da narração ordenada: aos arrebatamentos como às ilhotas de imobilidade”. Mas o que é um sintoma, senão precisamente a estranha conjunção dessas duas durações heterogêneas: a abertura repentina e a aparição (arrebatamento) de uma latência ou de uma sobrevivência (ilhota de imobilidade)? O que é um sintoma senão precisamente a estranha conjunção da diferença e da repetição? A “atenção ao repetitivo” e aos *tempi* sempre imprevisíveis de suas manifestações - o sintoma como jogo não cronológico de latências e de crises -, eis, talvez, a justificativa mais simples de uma necessária entrada do anacronismo nos modelos de tempo a serem utilizados pelo historiador. (Didi-Huberman, 2015b [2000], p. 50)

25. Como por exemplo as publicações *Le Corbusier, un fascisme français* de Xavier de Jarcy (2015), *Un Corbusier* de François Chaslin (2015) e *Le Corbusier, Une froide vision du monde* de Marc Perelman (2018).

26. Lucio Costa (2018, p. 11, grifos nossos) rememora: “E lembro também ter subido de liteira a Teresópolis, onde meu padrinho Thaumaturgo de Azevedo - fundador da Cruz Vermelha e pioneiro do Acre - me fez perder o fôlego num brusco mergulho no Paquetaer”.

27. Rememoremos aqui a polêmica passagem em que Lucio Costa em entrevista ao jornal *O país* de 01 de julho de 1928 defende a imigração selecionada como parte da resolução das questões brasileiras: “Toda arquitetura é uma questão de raça, enquanto o nosso povo for essa coisa exótica que vemos pelas ruas a nossa arquitetura será forçosamente uma coisa exótica. Não é essa meia dúzia que viaja e se veste na rua La Paix, mas essa multidão anônima que toma trens da Central e Leopoldina, gente de caras lívidas, que nos envergonha por toda a parte. O que podemos esperar de um povo assim? Tudo é função da raça. A raça sendo boa, o governo é bom. Falem, discutam, gesticulem, o nosso problema básico é a imigração selecionada, o resto é secundário, virá

por si. (Costa, 2010, p. 25, grifos nossos). Esta passagem já notada nos estudos de Otávio Leonídio (2007) aparece em Paulo Tavares (2022) e tem sido frequentemente rememorada como prova de verdade do racismo de Lucio Costa como recentemente Joice Berth (2023) a utiliza de forma descontextualizada para caracterizar o que a autora chama de *urbanismo eugênico* e *urbanismo daltônico*.

28. “A máquina brasileira de morar, ao tempo da Colônia e do Império dependia dessa mistura de coisa, de bicho e de gente, que era o escravo. [...] Era ele quem fazia tudo funcionar – havia negro para tudo [...] O negro era esgoto; era água corrente no quarto, quente e fria; era interruptor de luz e botão de companhia; o negro tapava goteira e subia vidraça pesada, era lavador automático, abanava que nem ventilador” (Lucio Costa, 1951 *apud* Tavares, 2022, p. 65)

29. “Só mais tarde, com o primeiro pós-guerra, a pressão econômica e a conseqüente valorização do trabalho, despertaram nas “domésticas” a consciência de sua relativa libertação, iniciando-se a fase de rebeldia, caracterizada pelas exigências absurdas (mais de cem mil réis!) e pela petulância no trato ao invés da primitiva humildade.” (Lucio Costa, 1951 *apud* Tavares, 2022, p. 68)

30. “Essa tardia valorização afetou o modo de vida e, portanto, o programa da habitação. Em vez de quatro ou cinco criados – duas empregadas ou apenas uma, senão mesmo prescindir de toda ajuda mercenária.” (Lucio Costa, 1951 *apud* Tavares, 2022, p. 69)

31. Aliás, este tema ainda hoje demonstra-se urgente, delicado e carente de muita reflexão e mudança no comportamento de arquitetos e urbanistas contemporâneos que continuam a projetar quartos de emprego segregados e sem qualquer condição de habitabilidade.

32. Esta indistinção fica evidente no seguinte parágrafo: “Em certo sentido, toda a simbologia memorial dessa paisagem brasileira sustenta-se no lastro entre modernidade e colonialidade que é estabelecido por esses e outros monumentos da cidade. [...] A metamorfose da cruz em avião rumo ao progresso, como muitos interpretam, é outra entre tantas construções simbólicas da relação entre colonialismo e modernidade na formação nacional tão bem representada em Brasília” (Tavares, 2020). Não há, ademais, no ensaio, qualquer menção, conceituação filosófica ou contextualização histórica para a emergência destes termos nem sequer o profícuo debate en-

tre eles. A esse respeito, conferir: Anibal Quijano (1992, 2009), Walter Mignolo (2017), Grosfoguel (2016), Maldonado-Torres (2019), Ballestrin (2013) ou o já citado Achille Mbembe (2016), todos anteriores ao ensaio.

33. "Mesmo alguém como o crítico de arte Mário Pedrosa chegou a corroborar este discurso, identificando no colonialismo o gesto estético radical que confere a Brasília sua singularidade universal. A originalidade do desenho de Lúcio Costa, escreveu Pedrosa, encontra-se no "reconhecimento de que a solução possível ainda era na base da experiência colonial, quer dizer, uma tomada de posse à moda cabralina, chanfrando na terra o signo da cruz" (Tavares, 2020).

34. "A "ocupação colonial" em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço; em resumo, o exercício da soberania. O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que sustentava. Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o status de sujeito e objeto." (Mbembe, 2016, p. 135)

35. "A distância intransponível entre "um Brasil negativo" – compreendido na estrutura atual das condições desse país -- e o horizonte desejável de "um Brasil definitivo" começa a aparecer, com trágica evidência, nas características utópicas de um projeto modernista com discrepâncias entre o plano para uma nova capital e a sua realização em uma atual cidade construída, que de certa forma estaria longe da ideia de cidade democrática de uma "Versailles do povo" que Costa primeiramente imaginou" (Piccarolo, 2020, p. 3, tradução nossa).

36. Mesmo ao considerarmos exclusivamente o pensamento de Gilberto Freyre, podemos observar como em um curto espaço de tempo de menos de um ano vemos seu pensamento contradizer-se. No livro "Novo Mundo nos Trópicos",

editado em 1969, Gilberto Freyre (2011) reconheceu e valorizou a persistência dos saberes tradicionais de origem moura e romana incorporados à arquitetura moderna brasileira.

37. "Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o "ocorrido desde sempre". Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É neste instante que o historiador assume a tarefa de interpretação dos sonhos." (Benjamin, 2018, p. 770 [N 4,1]).

1

**NOTAS
SOBRE
MÉTODO**
ONDE SOPRA
O VENTO FORTE



Isso que toca, isso que toca chama-se balafon

Isso que toca bem bem, isso que toca bem bem, chama-se balafon
Em cada lugar tem, o nome deve ser outro, qualquer no Camerum
Isso que a gente chama marimba, tem na África, todo mesmo som
Isso que toca bem bem, num lugar não lembro bem, chama-se balafon

Marim-bajé

Iré-xiré

Balafonjá

Orim-axé

Marim-bajé

Iré-xiré

Balafonjá

Orim-axé

Isso que toca, isso que toca chama-se balafon

Em cada lugar tem, o nome deve ser outro, qualquer no Camerum
Isso que a gente chama, marimba tem na África, todo mesmo som
Isso que toca bem bem, num lugar não lembro bem, chama-se balafon

Eu querer muqueca

Eu querer muqueca

Eu querer muqueca

Com pimenta

Eu querer muqueca!

Gilberto Gil (*Balafon*, 1977a)

1.1. TEMPO DE FANTASMAS

Tem quem dê a bença
Tem quem bata a cabeça
Tem quem descalce pra se plantar
Eu vim de lá
Me tiraram de casa
Mas tô aqui
E eu vou cantar pra retornar.
Sued Nunes (*Travessia*, 2021)

Um velho livro aqui folheio: De Atenas a Oraibi, sempre primos! Aby Warburg (*Imagens da região do índios pueblos da América do Norte*, 1923)

Para abrir os olhos, é preciso saber fechá-los. O olho sempre aberto, sempre em vigília -fantasma de Argos-, torna-se seco. Um olho seco veria porventura tudo, o tempo todo. Mas veria mal. Para ver bem são-nos necessárias – paradoxo da experiência – todas as nossas lágrimas. O mesmo acontece com a própria prática do historiador: uma prática de duplo regime. É preciso abrir os olhos para ficar atento, para respeitar o objeto do nosso questionamento histórico. Mas é necessário, também, saber fechar os olhos para melhor o ver, o interpretar, compreender como ele nos olha. É preciso aceitar que as nossas pálpebras batem. Nesse momento, voltam as lágrimas enquanto o visível desaparece por detrás do fino panejamento das nossas pálpebras. Para bem olhar - incluindo ainda, em especial, um objeto de tempo - é preciso saber abrir, mas, igualmente, fechar os olhos. Abrir os olhos? É um acto de despertar para as coisas. Georges Didi-Huberman (*Ninfa moderna*, 2016b [2002])

Se o cinema de Glauber Rocha e também o de Joaquim Pedro de Andrade devoram mitos ao fabular novos enunciados coletivos para Brasília a partir da revelação de imagens oníricas, imagens fantasmáticas de tempos e espaços entrecruzados, como poderíamos pensar a escrita da história a partir desta operação? Ao simular a continuidade do tempo, a história teleológica, evolutiva e positivista não corre os mesmos riscos do cinema feito de *imagens-movimento* (Deleuze, 2018 [1985])? Se a *imagem-tempo* é o grande *fantasma* do cinema como enunciou Deleuze (2018)[1985], não seria ela também o grande *fantasma* da História? Como propor então uma história aberta às imagens-tempo (Deleuze, 2018 [1985]), no extravasar de seus movimentos aberrantes, ou seja, de imagens fantasmáticas que revelam a condição de anterioridade do próprio tempo ao se furtarem de uma única centralidade? Como pensar uma história atenta ao *tempo dos fantasmas*?

Philippe-Alain Michaud (2013) [2002] observa que o historiador da cultura Aby Warburg dedicou os seus esforços intelectuais e investigativos ao mesmo tempo em que o cinema se aprimorava com novas técnicas. O cinema passara a interessar Warburg pela sua capacidade técnica de instaurar o movimento na imagem, ou seja, da possibilidade quase *mágica* da imagem movimentar-se através de um conjunto de operações, dispositivos e configurações desde a cronofotografia até a montagem cinematográfica. O desfile das imagens na sucessão

dos vinte quatro fotogramas por segundo criava na retina humana a sensação fantasmática do movimento. Agamben (2012) [2007], assim como Michaud, reconhece a sincronicidade da emergência do cinema com as pesquisas de Aby Warburg. Para o filósofo italiano, teria sido a persistência cinética das imagens na retina que os aparelhos percussores do cinematógrafo (o fenacitoscópio de Plateau, o zootrópico de Stampfer, o traumatrópio de Paris) emulavam, que teria dado a Warburg o sentido da *persistência* espectral das imagens na memória. “O espectador, cujo olhar se fixava em um disco de papel em movimento no qual estavam desenhados, de um lado, um pássaro e, do outro, uma gaiola, via, pelo efeito da fusão de duas imagens retinianas separadas no tempo, o pássaro entrar na gaiola” (Agamben, 2012 [2007], p. 36).

Se olharmos detidamente e por um longo período de tempo para uma fonte luminosa e fecharmos as pálpebras por alguns segundos, veremos a persistência do espectro lumínico aparecer sob as nossas pálpebras. Em seguida, se piscarmos ininterruptamente os olhos, veremos este mesmo espectro aparecer como um *fantasma* sobre as imagens captadas pela retina. Estaríamos assim experienciando como fisicamente as imagens perseveram nos sujeitos, impressas na retina mesmo após o esgotamento da sua fonte lumínica primeva, ou seja, estaríamos diante de uma sobrevivida retiniana das imagens, uma vida para além do fim – *Nachleben* –, uma *sobrevivência*.

E se esta sobrevivência não fosse somente lumínica/retiniana mas também mnemônica? Esta teria sido a grande questão sobre a qual Warburg devotou a sua vida intelectual. As imagens não seriam inertes e inanimadas em seus contextos mas teriam a capacidade de perseverar na memória coletiva transfigurando-se e reaparecendo em outros tempos e espaços. “Por meio dessa operação, o passado - as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam - que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível” (Agamben, 2012, p. 37). Em prefácio ao livro de Michaud, Georges Didi-Huberman (2013b) constata que Michaud deduz da obra Warburgniana uma preocupação com o *movimento*, pensado-o simultaneamente como objeto e como método, como se Warburg reclamasse à história a sua *movimentação*. Instaurar um *saber-movimento* das imagens, “[...] um saber em extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas, e, não mais um saber em linhas retas, em corpos fechados e tipologias estáveis (Didi-Huberman, 2013b, p. 19).

As imagens seriam para Warburg um campo de saber aberto e a sua observação propiciaria a compreensão da temporalidade das sobrevivências como um saber por associações, estabelecimento de relações dilacerantes, repetições e diferenças, montagens. “Repetições e diferenças: momentos em que o trabalho da memória ganha corpo, isto é, cria sintoma na continuidade dos acontecimentos.” (Didi-Huberman, 2013b, p. 24-25). Um *saber em movimento por montagens*¹. Uma forma de pensar a história da arte que refutasse assim a continuidade teleológica e os esquemas evolutivos de estilos e períodos temporais definidos e que se abre à dimensão espectral e sintomal das imagens. “O pensamento Warburguiano abala a história da arte porque o movimento que abre nela constitui-se de coisas que são, ao mesmo tempo, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências)” (Didi-Huberman, 2013b, p. 25). A partir de 1893, Aby Warburg provocou uma série de guinadas nas suas pesquisas de arte renascentista.

Se a representabilidade do movimento era foco de sua atenção, pouco a pouco o movimento deixa de ser visto de forma literal para ser observado de um modo mais implícito: a crença animista que sustenta a obra de arte a partir da compreensão de como as *manifestações mágico-religiosas* são no movimento expressas. Contra as teses de Winckleman que buscava atestar a dimensão apolínea do Renascimento, Warburg pouco a pouco constrói argumentações que buscam explicitar o contrário. O que teria sobrevivido da antiguidade no Renascimento seria da ordem *mágica*, animista, pagã e dionisiaca. Para dar expressão à sua hipótese, o historiador intuía que os artistas florentinos regressavam à antiguidade na busca de *fórmulas patéticas*, expressões carregadas de *páthos*, ou seja, de *afecções*. Warburg passaria a buscar então como estas fórmulas de afetos primevos – *Pathosformeln* – reapareceriam transfiguradas na arte renascentista centenas de anos depois. Estaríamos diante de uma sobrevivência – *Nachleben* – das e nas imagens na memória.

Para tanto, Warburg empreendeu um esforço hercúleo de constituir uma biblioteca extensiva e que desse fundo à sua investigação. Em acordo com o irmão mais novo, Warburg renunciara à condição de primogênito, sob a promessa de que o irmão financiasse a aquisição de livros e a construção da sua biblioteca. Vindo das mais diversas disciplinas, os livros foram organizados de forma associativa, a partir das relações que cada exemplar fosse estabelecendo com o seu livro vizinho, regra que Warburg chamou de “a boa vizinhança”. Assim livros sobre história da arte conviviam lado a lado com tratados de astronomia, biologia, arquitetura, conjuntos de cartas de tarot, livros de geografia, etnografia, arqueologia. A própria organização associativa da biblioteca do estudioso revela uma forma de investigação intuitiva alhures do positivismo acadêmico².

No edifício, o historiador passou a experimentar uma série de exercícios associativos com reproduções de obras de arte de vários tempos e localidades na busca por fazer ver as *sobrevivências*. Entre o recortar, ampliar, e avizinhar imagens retiradas de sua biblioteca ou mesmo recortadas de notícias dos jornais diários, Warburg foi compondo sobre mesas³ uma série de painéis temáticos que explicitavam suas intuições investigativas. Cada painel era incessantemente recomposto a partir de uma nova associação por montagens, o que revela uma forma de saber processual e aberta ao experimental. A este trabalho, Warburg deu o nome de *Atlas Mnemosyne*, ou seja, um Atlas dedicada à memória. Georges Didi-Huberman (2013b) reclama ao trabalho Warburguiano a dimensão de uma *forma visual do saber inesgotável*. Entre o montar, desmontar e remontar constantemente o corpus de imagens heterogêneas “[...] com vista a criar configurações inéditas e a trazer à luz certas afinidades até então despercebidas ou certos conflitos em ação” (Didi-Huberman, 2013b, p. 251). Não se tratava ademais de um exercício artístico ou compositivo, quando em verdade, buscava-se constituir uma *forma de saber transversal* e, portanto, transdisciplinar, capaz de por em movimento novos *espaços de pensamento*.

Em 1895, o historiador desviou brevemente do estudo da arte do Quattrocento para se dedicar à observação de uma sequência de entreatos – *intermezzi* – montados na Florença de Médici de 1589, por ocasião de um casamento nobre. Tratavam-se de espetáculos suntuosos que combinavam dança, música, teatro e canto. Interessava a Warburg como as *lógicas de afetos*

primevos ali estavam em sobrevida e como que o mundo florentino se transformava em uma espécie de composição cenográfica e teatral da vida. Neste mesmo ano, um deslocamento geográfico o faria dar sobressaltos em suas intuições intelectuais. Warburg viajara para os Estados Unidos da América onde tivera a oportunidade de conviver com comunidades indígenas no Novo México e no Arizona. Nos *pueblos* indígenas, o historiador se deparara com encenações ritualísticas de figuras mascaradas que buscavam mediar as forças entre os homens e a natureza através de sua associação mimética. Ora, as *fórmulas de afetos primevos* que Warburg observara sobreviver no século XVII em Florença, de repente, manifestavam-se transfiguradas no contemporâneo sob os seus olhos, no interior de um mundo que cada vez mais industrializava-se e *perdia a sua condição mágica*.

Os rituais ameríndios pareciam presentificar, aos olhos de Warburg, espectros de um tempo primevo que se pensou perdido na memória dos homens. Por isso Didi-Huberman (2013b) registra o duplo movimento simultâneo da investigação Warburguiana: é tanto *arqueológica* quanto *atual* pois ela se manifesta no presente, nos gestos e experiência humanas. O passado não estava morto e não arrefecera por completo, mas permanecia como cinzas de brasas latentes que poderiam ressurgir e arder em outros tempos e espaços⁴. O historiador estava diante de uma *sobrevivência* e o que parecia sobreviver não era da ordem restrita da representabilidade ou figurabilidade pictórica, mas sim a sua dimensão *fantasmal*, sua organização expressiva e subjetiva dos afetos, suas lógicas carregadas de afecções, sua *Pathosformeln*. Para Michaud (2013), as afecções enigmáticas notadas por Warburg nas imagens renascentistas tomava o corpo dos indígenas norte-americanos – não em sua forma gráfica, mas na dança mágica revivida real e dramaticamente. Os afetos antigos se presentificavam: a ancestralidade primeva e pagã se fazia presente na experiência ritualística.

A viagem para o continente americano proporcionou a Warburg um reencontro com tempos e espaços entrecruzados, como se ele fosse invadido por uma *memória involuntária*, semelhante ao episódio da *madeleine* experimentado pelo narrador proustiano no primeiro volume de *Em Busca do Tempo Perdido*. Tratava-se de uma experiência de *(re)encontro*. O contato etnográfico com os indígenas marcou profundamente o percurso intelectual de Aby Warburg⁵. Vinte e sete anos após o encontro com os indígenas, Warburg retornaria ao tema em uma conferência realizada na clínica de Ludwig Biswanger na Suíça, onde internara-se desde o fim da primeira guerra mundial para cuidar de graves distúrbios mentais que o acometiam. “A viagem americana foi bem mais iniciática, um tipo de revelação violenta e profunda – o que pode explicar a demora e o contexto psíquico em que essa experiência foi relatada – do que um estudo de campo propriamente etnográfico no seu sentido mais “científico” ou metodológico” (Jacques, 2020, p. 198). A conferência seria uma espécie de atestado de retorno à lucidez e é sintomático que o historiador escolhera rememorar a viagem americana. Como Michaud (2013, p. 37) destaca, o regresso de Warburg às experiências com os indígenas, revela que o pesquisador viu “[...]no estar-no-mundo dos índios um modelo para a sua pesquisa e, talvez, para a organização do seu próprio pensamento”. A conferência *Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte* proferida em 21 de abril de 1923, como Warburg enuncia, foi organizada a partir de



Fig. 15: Desenho de Cleo Jurino com a serpente e a morada do mundo com anotações de Aby Warburg.
 Fonte: Warburg, 2015, p. 211.

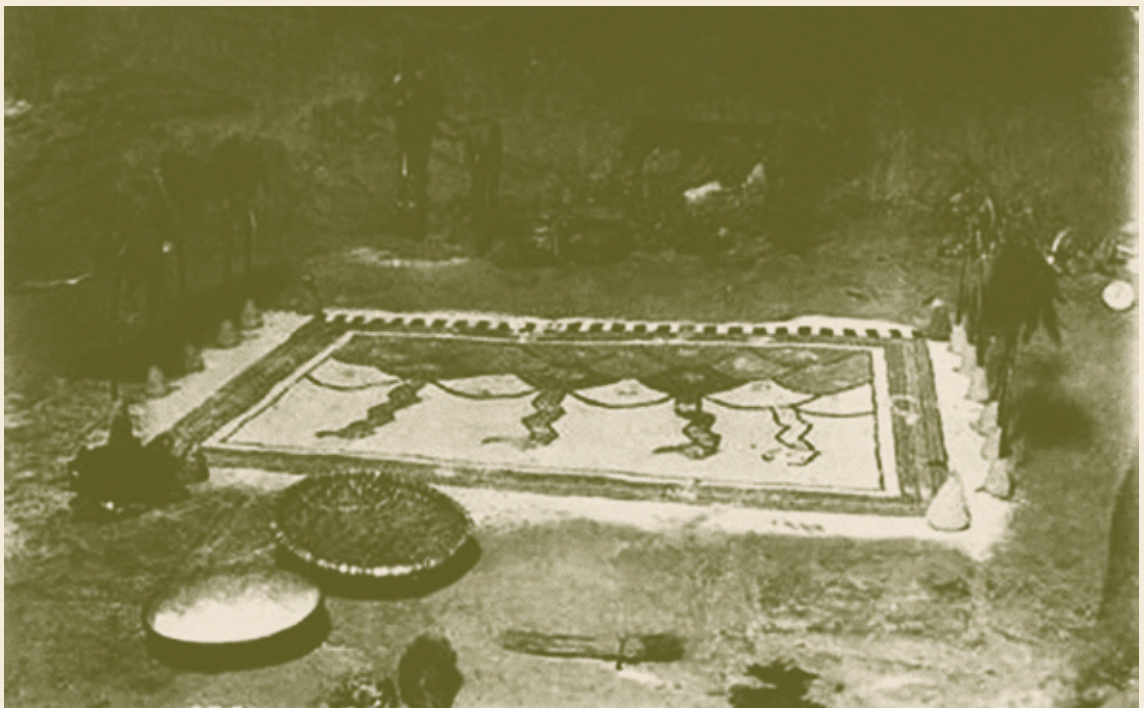


Fig. 16: Pintura em areia em um kiwa, mostrando quatro cobras-relâmpago. Cada cobra corresponde a um dos pontos cardeais. H.R. Voth, Oraibi Sumer Snake Ceremony, 1893.
 Fonte: The Warburg Institute.

imagens, muitas delas fotografadas pelo próprio pesquisador. O curto espaço de alguns meses vivendo nos *pueblos* e a dificuldade do domínio das várias línguas indígenas são para Warburg limitações conscientemente manifestadas, mas que não impediram que o historiador buscasse compartilhar algumas de suas impressões da questão que se deparara: “em que medida podemos observar os traços característicos essenciais da humanidade pagã primitiva? A arte plástica dos *pueblos*, com sua ornamentação simbólica e sua dança mascarada, deve nos fornecer balizas provisórias para a resposta” (Warburg, 2015, p. 200) .

Warburg acreditava que as imagens projetadas na conferência pudessem trazer à tona a questão que motivara a viagem aos *pueblos*: “[...] bem no meio de uma terra que converteu a cultura técnica em uma admirável arma de precisão na mão do homem intelectual, tenha podido se conservar um enclave da humanidade primitiva pagã” (Warburg, 2015, p. 201). As práticas mágicas costumeiramente avaliadas como sintomas de uma humanidade ultrapassada e que estavam sendo dizimadas no interior da humanidade tecnicista. Tais *práticas mágicas* emergiam para Warburg como traço de uma energia vital na veneração religiosa dos fenômenos naturais, plantas e animas para os quais os indígenas atribuíam almas ativas e que poderiam ser acessadas por meio de suas danças ritualísticas⁶. “Para nós, tal justaposição da magia fantástica com o agir objetivo referido a finalidades parece sintoma de cisão, mas para os índios não é algo ‘esquizóide’, ao contrário: é uma vivência libertadora e patente da ilimitada possibilidade de relação entre o homem e o mundo ao seu redor” (Warburg, 2015, p. 201).

O historiador notara ademais, a complexidade e impureza daquelas culturas por suas expressões estarem contaminadas, primeiramente sobrepujadas pela educação religiosa católica e, ademais, pela educação estado-unidense. Apesar disso, as manifestações mágicas perseveravam e eram possíveis de serem observadas na arquitetura doméstica ou mesmo na cerâmica moderna que Warburg tivera contato. Uma em específico chamara-lhe a atenção. Nela uma serpente emplumada fora registrada. Para o historiador, a figura do animal deveria ser analisada não pela sua representação e ornamentação, mas pela sua simbologia e cosmologia. Hospedado na cidade de Santa Fé, Warburg recebera em certa ocasião de um dos indígenas sacerdotes de um templo *kiva* e de seu filho, um desenho por eles feito a mão onde registravam a sua visão cosmológica do mundo. No desenho o teto da morada do mundo aparecia como uma escada. Acima das paredes um arco-íris aparece; embaixo deles nuvens aglomeradas. “No centro – como verdadeiro senhora da morada do mundo do trovão – fica o fetiche, que não é a figura de uma serpente, mas sim *Yaya* ou *Yerrick*” (Warburg, 2015, p. 210).

O que começa a despertar interesse a Warburg fora como as serpentes eram desenhadas como se fossem raios. O historiador recorre a desenhos encontrados pelo arqueólogo Fewkes, onde o registro de serpentes aparecia em cerâmicas pré-históricas tal qual a imagem cosmológica que recebera dos indígenas. Em um desenho encontrado no centro de um templo subterrâneo *kiva* as serpentes também apareciam como relâmpagos vindo do céu, suas línguas eram setas apontando para o chão. “[...] A serpente como símbolo do relâmpago era o ponto central de adoração” (Warburg, 2015, p. 209). Entre os indígenas Walpi e Oraibi, Warburg soubera da realização de um ritual com serpentes e cascavéis vivas e tivera contato com uma série de fotografias



Fig. 17: Cena do ritual walpi com serpentes.
Fonte: The Warburg Institute.



Fig. 18: Laocoonte e seus filhos. Escultura em mármore sem datação precisa mas estipulada entre 49 a. e. c. e 37 d. e. c. A escultura foi descoberta em Roma no ano de 1506 e hoje é exibida no Museu do Vaticano. Fonte: Wikimedia Commons.



Fig. 19: Mênade dançando com uma cobra exposta no Museu de Paris. s. d.
Fonte: Warburg, 2015, p. 237.



Fig. 20: Oxumaré, o arco-íris - Candomblé de Pai Cosme. Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia.
Fonte: Carybé, 1981 - p. 121

realizadas pelo padre Voth. A cerimônia era realizada sempre no mês de agosto por ser época sazonal de secas e crise agrícola quando, portanto, o resultado das colheitas dependeria das chuvas e trovoadas. As serpentes então eram cultuadas como seres de mediação para a salvação dos esforços de cultivo. Centenas de cobras eram recolhidas da natureza e durante o ritual, os indígenas sem acorrer a violências contra o animal entravam em sintonia e com elas dançavam em prol da chuva. Mantidas na *kiva* durante dias, eram lançadas sobre os desenhos de areia que se desfaziam enquanto as cobras ali se misturavam. No último dia de cerimônia as cobras eram retiradas do *kiva* e, então, uma a uma liberada. O grande sacerdote da *kiva* retirava cada serpente do cativeiro e a entregava a outro companheiro, que a colocava na boca sem mordê-la, enquanto um terceiro indígena desviava a atenção da cobra com movimentos de uma varinha emplumada. Ao fim, todas as serpentes eram devolvidas à planície como espécies de emissárias na mediação dos desejos dos homens com as deidades da natureza. “São de uma só vez a chuva, a serpente e o santo (primitivo) vivendo em forma de animal” (Warburg, 2015, p. 235).

Durante a conferência, Aby Warburg passou então a aproximar a ritualística americana com os cultos orgiásticos que os gregos dedicavam a Dionísio quando, “[...] por exemplo, as mênades dançavam com cobras vivas nas mãos, que se enrolavam em volta de sua cabeça como um diadema, enquanto na outra mão levavam o animal dilacerado na dança sacrificial extática em honra à divindade” (Warburg, 2015, p. 237). Para Warburg, o culto sanguinário do sacrifício animal permeia toda a cultura quer seja no Ocidente ou no Oriente e a serpente parece emergir como registro da sublimação desta dimensão na religião. Assim, o historiador passa a rememorar como a serpente aparece em vários mitos e momentos históricos: no Velho Testamento como sublimação do mal, da tentação; na Grécia, como impiedosa devoradora que emergia do mundo inferior; no mito e na escultura de *Laocoonte* como força máxima e impiedosa do sofrimento humano, adquirindo assim uma dimensão trágica.

Em contrapartida, a serpente também (re)aparece/sobrevive como divindade clássica em Esculápio, deus da Saúde cujo símbolo era um bastão com uma serpente enrolada: “o que está enrolado em seu bastão é em certa medida ele mesmo, ou, para ser mais exato, a alma do morto que já partiu, que subsiste e reaparece na forma de serpente” (Warburg, 2015, p. 240). A serpente revelava-se, ademais, como um corpo que regularmente trocava de pele e emergia renovada. “Ela é capaz de mergulhar terra adentro e dela reemergir. O retorno do mundo inferior, onde os mortos repousam, faz da serpente – junto à capacidade de renovar a pele – o símbolo mais natural da imortalidade e do renascer diante da doença, do perigo e da morte” (Warburg, 2015, p. 240).

Assim, ousamos dizer que a imagem da serpente aparece para Warburg como uma espécie de correspondência com a própria noção de sobrevivência nas imagens. Ela é uma imagem de pensamento. Ao mergulhar no fundo do esquecimento, as imagens reemergiam, como as serpentes trocavam de pele, transfiguradas e renovadas em outros tempos e espaços. Neste exercício, Warburg se dedicara à observação de suas transfigurações fantasmáticas, seus estados de presença em diferentes tempos e espaços, tomando os corpos, se infiltrando como a serpente e se atualizando em gestos, danças e práticas mágicas até o presente. Práticas que resistiram às



Fig. 21: Painel de Oxumarê em madeira entalhada. 260x120 cm. Carybé, 1962. Fonte: Museu Afro-Brasil.

violências das colonizações e da possibilidade do extermínio em sobrevivências, em *lampejos de contra-poder* (Didi-Huberman, 2013a) que rasgam o céu como os raios das serpentes *walpi*.

Conta Warburg (2015) durante a conferência, que em certa ocasião, propusera em uma das escolas estado-unidenses criadas pelo governo para “educar” as crianças indígenas que ilustrassem um conto alemão que desconheciam. O intuito de Warburg era perceber como as crianças desenhariam as cenas das trovoadas presentes no conto. Teriam os raios a forma realista ou as crianças os desenhariam em forma de serpente como remonta a tradição mágica? Dos catorze desenhos somente dois traziam os relâmpagos como *setas-serpentes*. Para Warburg certamente a educação dos indígenas poderia trazer progressos, mas preocupava-se se a forma como estavam sendo educados fazia justiça à suas almas que pensavam por imagens e estavam ancoradas na mitologia e na poesia.

Ao fim da conferência, à guisa de conclusão Warburg projeta uma de suas fotografias onde pode-se ver um senhor estado-unidense de fraque que caminha por uma das ruas de São Francisco. Para o historiador alemão, este homem seria o símbolo do Tio Sam: “aquele que superou o culto à serpente e o medo do trovão, o herdeiro dos autóctones e usurpador dos índios em sua busca por ouro” (Warburg, 2015, p. 253). O desenvolvimento tecnológico desenfreado provocado pela cultura da era das máquinas parecia destruir a prática mágica que a ciência natural brotada do mito a duras penas havia conquistado: o espaço de devoção que se transformava em espaço de reflexão. Sobre a cartola, ele chama a atenção na fotografia da presença da fiação elétrica:

É dessa serpente de cobre edisoniana que ele arrancou o relâmpago da natureza. A cascavel já não provoca medo algum no americano hoje – ela morreu ou, em todo o caso, deixou de ser venerada. O que ela enfrenta agora é o extermínio. O relâmpago capturado na fiação, a eletricidade cativa, engendra uma cultura que acaba com o paganismo. (Warburg, 2015, p. 253)

No trânsito entre o Brasil e Nigéria, como propomos nesta tese, entre os anos de 1960 e 1970, veremos que muito de nossos atores tiveram experiências equivalentes com a de Warburg entre os povos ameríndios norte-americanos. São experiências de (re)encontro que revelam estratos temporais heterocrônicos, de *fantasmas* e sobrevivências que, a contrapelo de todo tipo de violência, perseveraram nas imagens, nos gestos, na oralidade de povos secularmente escravizados e culturalmente ceifados. São experiências impuras e omnidirecionais que suspendem as fronteiras nacionais ou temporais de espaços intervalares entre o familiar e o estranhamento onde os *fantasmas*, as latências, as ambivalências não polarizadas emergem e sobrevivem. Gilberto Gil (1977a) compõe, a partir da viagem e do encontro com um instrumento que reconhecia existir no Brasil sobre outro nome, a canção Balafon: “Isso que toca bem bem, isso que toca bem bem, chama-se balafon/ Em cada lugar tem, o nome deve ser outro, qualquer no Camerum/ Isso que a gente chama marimba, tem na África, todo mesmo som/ Isso que toca bem bem, num lugar não lembro bem, chama-se balafon” (Gil, 1977a). Somos, assim, confrontados com signos, gestos, danças, sons e costumes que *fantasmaticamente* sobrevivem em uma comunidade afro-diaspórica e que em 1977 se reunia em Lagos no II Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas. Da experiência entrecruzada com os nigerianos, Gil irá ainda compor o signo poético

Refavela, tornada pelo compositor em canção e manifesto que deu título ao seu disco, como veremos nos próximos capítulos. São organizações de subjetividades associativas que sobrevivem no interior da modernidade e a contrapelo do progresso tecnicista que as vilipendiava a toda sorte de violências e apagamentos. Veremos que viagem à Nigéria levará com que parte dos atores que acompanhamos também se coloquem diante de práticas mágicas ou da experiência do pensamento mágico que sobrevivem tanto no Brasil como na Nigéria. São sobrevivências de racionalidades alternativas como nos propõe pensar Ana Clara Torres Ribeiro (2005) que perseveram e resistem no interior da política “antropo-falo-ego-logocentrica”, como qualifica Suely Rolnik (2019).

Como sugere Paola Berenstein Jacques (2021) a partir de Claude Lévi-Strauss, ousaríamos afirmar que estamos diante de manifestações do *pensamento selvagem*. E aqui merecemos enunciar que não se trata do pensamento do "selvagem", mas, sim um *pensamento em estado selvagem*, quando tais modos de existência atestam formas outras de pensar, como uma atitude a incorporar a diferença e fazer dela um exercício permanente de descolonização do pensamento, como veremos Gil notar sob o signo poético da *Refavela*. Formas estas que subvertem a hegemonia da racionalidade cientificista justamente por fazerem extravasar racionalidades outras ao se colocarem contra a colonização, classificação, normatização, permanecendo, portanto, em estado selvagem: contra qualquer domesticação⁷. No trânsito entre Brasil e Nigéria, veremos que o *pensamento selvagem* não seria, ademais, uma característica específica dos povos ameríndios, mas, uma forma de pensar, como uma espécie de *ontologia selvagem*, um estado de pensamento indócil, errante, nômade, coletivo e anônimo, mas também, uma *filosofia selvagem* como tateou Warburg, um modo de fazer ciência e produzir conhecimento de forma intuitiva e sensível muito mais além do racionalismo cartesiano purista.

Ao retomarmos a película *A Idade da Terra*, ousamos inferir que Glauber Rocha parece nos restituir, como fábula, a possibilidade da sobrevivência fantasmática do *pensamento selvagem* em mitos, práticas, danças, e costumes afro-indígenas brasileiros a contrapelo do cristianismo e do próprio desenvolvimento tecnológico. A construção de Brasília, com suas fantasias e *fantasmas* tecnicistas e de surto modernizador, é devorada pelo diretor como mais um destes mitos tornados impuros pela narrativa e montagem cinematográficas. Brasília torna-se o Eldorado devorado, a "Terra da Promissão" das práticas mágicas de múltiplas vozes, anacronicamente presentes e ancestrais, como se nos convidasse a imaginar que o passado não está morto e suas *sobrevivências* ainda ardem como brasas de luminescências fantasmáticas, enxames de *vagalumes de contra-poder* (Didi-Huberman, 2013a).

1.2. NEBULOSAS

Deveríamos considerar o universo como vemos as nuvens, em uma fluidez, uma mobilidade e uma metamorfose perene. Continentes vagam, rios escorrem, galáxias colidem, ideias passam e voltam, vivos morrem e às vezes mortos parecem presentes... Anatole Farrachi (*A tectônica das nuvens*, 2017 *apud* Pereira, 2018)

Experimentar o prazer de estar vivo. [...] E está cheio de constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. Ailton Krenak (*Ideias para adiar o fim do mundo*, 2019)

Em determinada cena, próxima aos minutos finais, de *Mal dos Trópicos*, do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul de 2004, vemos o protagonista da película, em sua busca desesperada por seu amante que desaparecera repentinamente no interior da floresta, se deparar com uma árvore tomada por uma nebulosa de vaga-lumes a brilhar na noite escura. Ao longo da segunda metade da obra, a partir do momento em que adentramos na selva, vamos, junto com o personagem, perdendo a noção de quantas horas, dias, semanas, meses ou anos durava a busca do amado. No espaço desconhecido da mata, a procura pelo outro torna-se caça de si mesmo, de seus medos, seus anseios, seus desejos proibidos, até o ponto de o personagem despertar a viver em uma zona limiar de humanidade/animalidade. Assim, ele passa a compreender o barulho do vento, a entender os grunhidos dos macacos e a sentir empaticamente as dores de um animal agonizante que, quando morto, torna-se um *fantasma* diante dos seus olhos. Durante a busca, os animais que na cidade viviam no espaço periférico de sua atenção, de repente, são percebidos como suas espécies companheiras (Haraway, 2021) e, junto com eles, o personagem passa a dividir a experiência de viver sob a ameaça latente de perecer a qualquer momento diante dos perigos súbitos da floresta. Eles assim, magicamente, parecem se comunicar em línguas inaudíveis. Ao visualizar a nuvem de vaga-lumes, o personagem pausa momentaneamente a sua busca. Estariam os vaga-lumes anunciando o esperado encontro com o amado ou seria um presságio do seu fim iminente?

Georges Didi-Huberman (2013a) em *A sobrevivência dos vaga-lumes* recorda que ao longo de toda a trajetória intelectual de Pier Paolo Pasolini, o diretor dedicara aos vaga-lumes uma especial atenção sensível. Primeiro na juventude, em 1941, em carta ao amigo Franco Farolfi, Pasolini rememora a incursão a Pieve del Pivo em uma noite sem lua, quando de repente as paixões, no amor e na amizade, encarnavam sobre os seus olhos na forma de uma nuvem de vaga-lumes: “[...] que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos, e nós os invejávamos porque eles se amavam, porque se procuravam em seus voos amorosos e suas luzes...” (Pasolini, 1941, *apud* Didi-Huberman, 2013a, p. 19). Diante da exceção de alegria inocente dos vaga-lumes, a carta encerra-se com a constatação de uma realidade agonizante de culpa e fuga na imagem de dois projetores luminosos “[...]muito ferozes, olhos mecânicos



Fig. 22: Frame de *Mal dos Trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul, 2004. Um enxame de vaga-lumes toma conta de uma árvore.
Fonte: GMM Grammy/Rai Cinema.



Fig. 23: Mapa das manifestações de protestos contra o assassinato brutal de Georges Floyd que tomaram conta de diversas cidades estado-unidenses a partir de 26 de maio de 2020.
Fonte: New York Times.

aos quais era impossível escapar, e então fomos tomados pelo terror de sermos descobertos; enquanto os cães latiam e nós nos sentíamos culpados e fugimos deitados, escorregando pela crista da colina” (ibid. p, 21). Didi-Huberman (2013a) nos convida a imaginar a própria existência de Pasolini e a de suas obras cinematográficas como momentos de exceção em que metaforicamente os seres humanos tornavam-se vaga-lumes: “seres luminescentes, dançantes, erráticos, *intocáveis* e *resistentes* enquanto tais – sob o nosso olhar maravilhado” (ibid. p, 23, grifos do autor). A questão ganha dimensão política quando a dança dos vaga-lumes, como momentos de prazer e celebração do que é vivo, torna-se estados de exceção intermitente, fugaz e frágil em um mundo de terror.

Passados quase trinta e quatro anos desde esta primeira carta, em 1º de fevereiro de 1975, nove meses antes de ser brutalmente assassinado na praia de Ostia, Pasolini publicou um artigo no *Corriere della Serra* intitulado *O vazio do poder na Itália*, onde descreve a situação política de seu tempo e retorna aos vaga-lumes, dessa vez, teorizando o seu desaparecimento, o seu genocídio. O artigo depois retomado em *Escritos Corsários* ganha o nome de O artigo dos vaga-lumes e apresenta-se como um testamento fúnebre sobre como na Itália daquele momento, os vaga-lumes desapareciam. Para Pasolini, o fascismo parecia não ter sido expurgado da sociedade na morte de Mussolini e perseverava transfigurado nos anos de 1970 e em uma situação em que os intelectuais já não mais percebiam as figurações do fascismo recomposto. Para tanto, recupera a imagem dos vaga-lumes: “os intelectuais mais avançados e os mais críticos não perceberam que ‘os vaga-lumes’ estão desaparecendo” (Pasolini, 1975, *apud* Didi-Huberman, 2013a, p. 27). A esta nova situação, o diretor italiano usava a metáfora do genocídio. Para Didi-Huberman (2014, p. 41) a metáfora servia para compreender como os vaga-lumes desapareciam na ofuscante claridade de ferozes projetores do espetáculo: [...] a cultura em que Pasolini reconhecia, até então, uma prática – popular ou vanguardista – de resistência tornou-se ela própria um instrumento de barbárie totalitária, uma vez que se encontra atualmente confinada no reino mercantil, prostitucional, da tolerância generalizada” (Didi-Huberman, 2013a, p. 41).

Mais do que um cenário apocalíptico de catástrofe, Didi-Huberman (2013a) reclama na imagem dos vaga-lumes de Pasolini, a possibilidade de compreender as suas *sobrevivências* apesar da iminente catástrofe. Um convite a desviar da visão direcionada aos projetores aterrozantes de luzes totalitárias e escapar da ideia de que estamos vencidos, como se estivéssemos certos de que não há escape ou resistência. Os vaga-lumes, como as *sobrevivências* notadas por Aby Warburg, tornam-se sinais luminosos fugidios, brilhos passageiros, *lampejos de contra-poder* que rompem a noite mesmo que fugidamente: aquilo que aparece apesar de tudo. “Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que esta noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo” (Didi-Huberman, 2013a, p. 52).

Por que Pasolini teria inventado o *desaparecimento* dos vaga-lumes? Segundo Didi-Huberman (2013a), esse gesto não diz tanto sobre a destruição biológica dos vaga-lumes, mas mais sobre nossa capacidade, predisposição e nosso desejo de vê-los ou imaginá-los à beira da extinção, enquanto, em verdade, metaforicamente, eles estariam a sobreviver nos esforços

criativos e de resistência dos povos, como a própria filmografia de Pasolini buscava desvelar. Não teriam desaparecido, mas, nós, esgotados diante dos ferozes projetores do espetáculo, estaríamos perdendo a capacidade vê-los ou antes disso, de procurá-los. “É somente aos nossos olhos que eles ‘desaparecem pura e simplesmente’. Seria bem mais justo dizer que eles ‘se vão’, pura e simplesmente. Que eles ‘desaparecem’ apenas na medida em que o espectador renuncia em segui-los” (Didi-Huberman, 2013a, p. 47).

O reclame pasoliniano, teria, portanto, a potência de um corte ontológico que reclama politicamente o *princípio da esperança*⁸ nas *sobrevivências*. Os vaga-lumes, ademais, seriam metáforas que nos permitem refletir sobre a persistência do passado, que não se enfraqueceu, e como cinzas de brasas latentes, apesar de tudo, sobrevivem nas imagens, como Aby Warburg buscou demonstrar. Entretanto, a sobrevivência não teria um valor de redenção, quando em realidade, nos diz mais sobre o seu valor de revelação, de aparição, ou seja, a sua capacidade fantasmática e lacunar.

As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (havia algum sentido em esperar de um *fantasma* que ele ressuscite?). Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande ‘luz de toda luz’. Porque elas nos ensinam que nenhuma destruição é absoluta – mesmo que ela fosse contínua -, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma ‘última’ revelação ou uma salvação ‘final’ sejam necessárias à nossa liberdade. (Didi-Huberman, 2013a, p. 84)

Não seria *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha, uma ‘sinfonia’ dessas sobrevivências vaga-luminicas imaginadas a partir da cultura popular brasileira? Diz nos Rocha (2013, [1971], p. 3): “a cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica”. Não estaria o diretor, assim como Pasolini, reclamando a possibilidade de não deixarmos de ver as sobrevivências apesar de tudo? Didi-Huberman (2013a, p. 52) reclama, a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a imagem do vaga-lume como uma *luz menor*: “um ‘forte coeficiente de desterritorialização’; ‘tudo adquire um valor coletivo’”, de modo que tudo ali fala do povo e das ‘condições revolucionárias’ imanentes à sua própria marginalização”. O mesmo Gilles Deleuze (2018) entendeu a obra de Glauber Rocha como uma fabulação contra-colonial de enunciados coletivos.

Nesse sentido, destacamos a dimensão de coletividade política dos vaga-lumes, ou seja, de uma multitude de singularidades em associação, agenciamentos coletivos de enunciação, *máquinas de guerra errantes*, nômades, e desviantes que se colocam em lampejos contra a sua captura pelos *aparelhos de Estado*, como diria também Deleuze e Guattari (2012a). Para Didi-Huberman (2013a), a metáfora dos vaga-lumes seria uma oportunidade para pensarmos a escrita da história, se passássemos a compreender de quais maneiras os tempos se tornam visíveis como relâmpagos passageiros.

Para o filósofo e historiador da arte francês, “os vaga-lumes formam uma comunidade *anacrônica e atópica*” (Didi-Huberman, 2013a, p. 51, grifos nossos). Uma dança viva que forma uma comunidade de desejo no meio das trevas. “Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, *não desenham os vaga-lumes*,

rigorosamente falando, *uma tal constelação?*” (Didi-Huberman, 2013a, p. 60, grifos nossos). Ao olharmos para os céus, não seriam as estrelas corpos celestes que muitas vezes já pereceram, mas o seu brilho intermitente, tal como as *sobrevivências*, ainda lampeja na noite escura? Ademais, as constelações, como cartografias celestes de seu pulsar lumínico, deram aos homens, ao longo dos séculos, sentidos e leituras mágicas para a vida. A observação dos astros não passou despercebida das intuições de Aby Warburg. Ao estudo das constelações, dos corpos estelares e da abóboda celeste o historiador da cultura dedicara vários dos painéis do Atlas Mnemosyne e a sua biblioteca continha inúmeros volumes de tratados astronômicos, bem como livros de astrologia. À abóboda celeste, Warburg dedicou ainda ensaios que investigavam a forma como o céu era expresso nas pinturas renascentistas⁹ e percebeu a complexidade como os indígenas dos *pueblos* norte americanos o registravam no desenho cosmológico que recebera. Não estariam as estrelas imersas em nebulosas moventes e intempestivas de poeira, matéria e corpos celestes, sempre suscetíveis à colisão ou ao perecimento, e que se aglutinam em contornos instáveis e indefinidos, assim como as nuvens de vaga-lumes que dançam em *comunidades de desejo*?

A historiadora Margareth da Silva Pereira tem dedicado cerca de mais de uma década de sua trajetória intelectual a investigar a relação das nebulosas como metáfora para se pensar o céu da História. Em *Pensar por nebulosas*, Pereira (2018) vai, à medida que rememora os vários sentidos que a palavra nebulosa foi recebendo ao longo dos tempos, construindo junto com o leitor uma verdadeira ‘nebulosa’ de concepções para o termo. Se em meados do século XVIII, a palavra existia apenas como adjetivo no masculino para falar de uma condição atmosférica, raramente, a palavra era usada para qualificar algo de forma pejorativa e no feminino, também de forma incomum, estava atrelada à observação de certas estrelas, que vistas através dos telescópios revelavam-se envoltas em nuvens: “estrelas nebulosas”. “Assim, seu emprego costumeiro designava, sobretudo, uma condição atmosférica na qual nuvens estavam umas sobre as outras, formando diferentes conjuntos, em uma situação de certo adensamento ou movimentando-se para tanto” (Pereira, 2018, p. 240). Inspirados nessa sobreposição de nuvens, a palavra nebulosa, como substantivo feminino, teria surgido para definir corpos celestes envoltos em vapores e poeiras cósmicas.

Pereira (2018), ao rememorar os vários sentidos e contribuições de filósofos, astrônomos, naturalistas, historiadores da arte e sociólogos que se dedicaram ao estudo das nebulosas dando-lhe novos sentidos ou desviando de interpretações pregressas, nos mostra como a palavra ‘nebulosa’ em si é constituída por vapores e poeiras de tempos e memórias de outrora. Ao apresentar os vários sentidos do termo ao longo dos tempos, como se buscasse (re)apresentar “o que falar o termo em cada tempo situado queria dizer”, a historiadora reclama que o seu uso no presente não é neutro e, advém de um acúmulo de contribuições, disputas, desvios, sonhos, alianças ou ruínas pregressas de atores e trajetórias intelectuais situadas. Cartografar os muitos sentidos do termo no tempo é perceber que as palavras estão envoltas, assim como as nuvens, em sobreposições de significações moventes e instáveis. “Céus e nuvens, mas também configurações, movimento, efemeridade, instabilidade, choques, fricções e compartilhamento são palavras-chave no modo de pensar por nebulosas” (Pereira, 2018, p. 250). O historiador seria



Fig. 24: Representação do céu com constelações. Hamburgo, 1684.
Fonte: Planetarium.



Fig. 25: Manifestantes deitam-se ao chão em protesto contra o assassinato brutal de Georges Floyd.
Fonte: The New York Times.

então aquele que recolhe os vestígios, indícios, farrapos de sentidos, como o *historiador-trapeiro* proposto por Walter Benjamin (2012), e rememora as sobrevivências das significações primevas que perseveram no céu do presente, como murmúrios de vozes e sonhos em latência, tal qual a luz das estrelas que ainda brilham apesar de terem perecido há milhares de anos. É, sobretudo, uma forma de pensar o passado como algo que não está morto, mas que sobrevive no presente. Indo além disso, é uma forma de pensar *anacrônica e atópica*, tal qual as *sobrevivências*, por tomar a concepção de que o passado, ou melhor, que os seus vários estratos de tempos e regimes de temporalização, de distintas temporalidades e geografias, coexistem no presente.

Pensar por nebulosas, é assim, um convite a uma ideia instável e dialógica de saber que, mesmo quando feita de configurações, conceitos, categorias e noções, entendendo-as como esforços de uma teorização mais ou menos precisa, mas jamais neutra, e cuja estabilidade e consenso são momentâneos. Esse saber – como nuvens, antes de tudo, é movediço, formado por inúmeras camadas diáfanas e vaporosas de outros saberes, inclusive os rechaçados ou não considerados como tal. (Pereira, 2018, p. 249-250)

Deste modo, a historiadora nos convida a sempre questionar os sentidos únicos e totalizantes que podem estar insinuados em uma única palavra, bem como a evitar o risco de considerar como sinônimos os diferentes significados das palavras ou termos aparentemente equivalentes quando não os contextualizamos ou não compreendemos as suas situações de enunciação e as condições de possibilidade para sua circulação. Com Michel de Certeau, Pereira (2018) reclama a atenção do historiador às operações historiográficas que dão sustentação aos sentidos tomados como consensos, ou como diria Jacques Rancière (2006), à sua partilha sensível. Estamos diante de uma espécie de esforço de caráter *genealógico*, como nos propõe Michel Foucault (2018). O que diferencia a *nebulosa* da *genealogia* nos parece ser da ordem da *sobreposição e coexistência* de sentidos instáveis e moventes em *sobrevivências*, que podem, no presente, interpelar sentidos primevos dando-lhes novas direções. Nebulosa é um modo de pensar a história a partir do torvelinho, é, antes de tudo, *uma atitude de escrita, de rememoração*.

Mas elas [as nuvens] integram essa premissa que rege as interações sociais e culturais para desconstruir o seu caráter mecânico, insistindo em observar essas interações de modo situado e exibindo, segundo o que se interpreta, descontinuidades, vazios, meros restos de vapores, condensações, ou o anúncio de turbulências. (Pereira, 2018, p. 252)

Assumindo o risco proposto por Pereira, poderíamos, por exemplo, com Alfredo Bosi (1992), rememorar a etimologia do termo colonização e recuperar os seus vários sentidos no latim no avizinhamento com outros termos como *culto* e *cultura*¹⁰. Ademais, com Luciana Ballestrin (2013), Aníbal Quijano (1992, 2009), Walter Mignolo (2017), Ramón Grosfoguel (2016), Nelson Maldonado-Torres (2019), Edward Said (2007), Achille Mbembe (2016), Frantz Fanon (2021), Albert Memmi (2007), Aimé Césaire (2020), entre tantos outros, poderíamos cartografar e compreender os vários sentidos e situações específicas em que emergem os termos *colonialidade*, *decolonial*, *pós-colonial*, *descolonial*, *descolonização*, *anti-colonial*, *contra-colonial*, etc. Perceberíamos que ao cartografar tais termos e movimentações no tempo, nos colocamos diante de

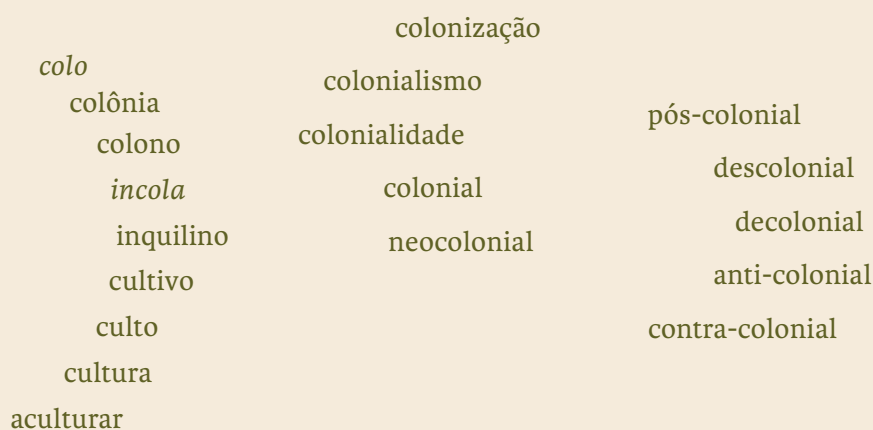


Fig. 26: Nebulosa de palavras em torno do termo colonização.

Fonte: do próprio autor.

uma *nebulosa* de sentidos múltiplos em fricção e latência. Junto com eles, e a partir da operação historiográfica de Michel de Certeau (2017)[1975], poderíamos ainda perceber que estes termos se relacionam com atores, instituições e regimes de saber e poder específicos e que situados no tempo tensionam seus sentidos, disputando-os. Emergem também indícios de lutas em processos sociais de distintos regimes de temporalização que se espalham pelo mundo como nuvens de vaga-lumes a clamarem por futuros melhores.

Nebulosa de sonhos, atores e instituições que ora se aproximam em alianças, ora se distanciam em disputas e dissensos. Trataríamos assim de montar tanto uma *nebulosa intelectual da noção*, mas também de uma *nebulosa dos atores intelectuais a ela relacionada*, quer seja de cidadãos da dita ‘ciência’ ou de pessoas comuns que interpelam seu sentido. Nesse caminho, a imagem de pensamento das nebulosas apresenta-se para Pereira (2018) como herdeira de inúmeras nebulosas intelectuais e reclama o seu sentido enquanto um substantivo feminino *coletivo*, tal qual a coletividade das nuvens de vaga-lumes de Pasolini.

De fato, uma nebulosa como um coletivo é um conjunto não só movente, mas também híbrido. Cada nuvem, considerada sob certo ângulo, define ela própria uma totalidade, ainda que contingente, pois mesmo a sua estaticidade advinha-se que é temporária. Contudo, ela é também formada por inúmeras camadas de névoas e de outras nuvens que assumem diferentes formas. Daí seu caráter híbrido, singular e plural. Ou seja, como nuvem, ela pode ser considerada uma figura singular, mas, na medida em que é composta por diferentes vapores e mesmo se articulam francamente a outras nuvens, condensadas sob diferentes formas, ela é também uma figura plural. (Pereira, 2018, p. 251)

Uma das primeiras manifestações do uso das nebulosas como metáfora para o mundo social revelou-se para Pereira no trabalho do sociólogo francês Christian Topalov (1999), em *Laboratoire d’un nouveau siècle: la nebuleuse réformatrice em France (1880-1914)*. Nesta pesquisa, Topalov buscou demonstrar a complexidade que permeava a ação de grupos de atores envolvidos no avanço de pautas por “reformas” sociais durante o recorte temporal por ele estudado. O que o sociólogo percebera era da ordem da heterogeneidade: seja nos perfis de atores, suas práti-

cas, suas instituições, como também aos diferentes sentidos que cada um atribuía ao termo “reforma”, sob o qual todos estes se aglutinavam. Ao observar mais de perto, por exemplo, a trajetória intelectual de um destes atores, percebemos com Topalov, que o mesmo ator que militava no interior da organização de certos partidos políticos contrários à interferência da religião na política de Estado e, contraditoriamente, também frequentava uma liga católica ou associação protestante de combate a pobreza. Ou seja, um mesmo ator ocupava espaços no interior de instituições que, em certo sentido, eram antagônicas entre si, mas que se interpenetravam na sobreposição dos sentidos que davam para o termo “reforma”.

As sobreposições inerentes às imagens das nuvens e seus estados vaporosos e moventes aludem justamente a estas configurações complexas. Ao se aproximar da vida dos atores, as ideias e categorias de classe, tão marcantes no marxismo da década de 1970, já não eram suficientes para compreender a complexidade ali apresentada. No interior destas trajetórias, práticas e instituições, havia ainda, distintas concepções e sentidos para o mesmo termo de “reforma” que nas palavras de Topalov (*apud* Pereira, 2018, p. 248) constituía-se uma nebulosa: “um universo finito, mas com contornos indecisos, uma matéria descontínua feita de nós densos e de zonas relativamente vazias, de corpos em formação ou em desintegração, um conjunto de objetos organizados em sistemas parciais, mas que seguem um movimento de conjunto”.

Para Michel de Certeau (2017)[1975], a história moderna e também as demais ciências ditas “humanas” – como a etnologia, psiquiatria, pedagogia, medicina, e ousaríamos incluir também o urbanismo – emergem simultaneamente e desdobram-se a partir de relações heterológicas ao transformar o espaço do outro – o selvagem, o louco, o infante, o enfermo, o passado – num campo de expansão para um sistema de produção de saber¹¹. Diante da cisão de um sujeito e de um objeto de operação; de um saber que contém um discurso e o corpo que o sustenta; ou, ainda, de um presente separado de um antigo e de um passado a ser compreendido, a história moderna ocidental não cessou de produzir cortes a partir e no interior da escrita. A cabo de levar o outro – no caso da história, o passado – a uma compreensão presente, reduzindo-o a significante inteligível e assimilável para suprimir seu perigo, a história, por consequência, acabou por, paradoxalmente, eliminar a alteridade que parecia ser o postulado de seu próprio empreendimento.

Nas vias desses paradigmas, Michel de Certeau (2016) aponta-nos como problemas historiográficos os processos de homogeneização e de transformação da própria diferença em objeto neutralizado como um dado, um passado verificável e deslocado como fato que, conduzido a uma razão, por uma série de operações, torna-se compreensível. Certeau (2016), entretanto, alerta-nos sobre como os processos homogeneizantes e totalizadores sempre falham. Apesar do impulso paradoxal de eliminação da diferença, o historiador observa que a alteridade, apesar de recalcada, “[...] fica marcada, inclusive no trabalho que a reabsorve” (Certeau, 2016, p. 183). Se, por um lado, a história mantém certa distância pela encenação de variantes – e não mais diferenças –, mantidas marginais com a condição de serem assimiláveis; e, por outro, é capaz de multiplicar as marcas da alteridade pelos seus próprios sistemas de códigos e procedimentos históricos – datação, nomes próprios, citações, detalhes secundários etc. –, a escrita da história,

para o historiador francês, elabora continuamente uma espécie de *teatro da diferença*. Tais gestos e procedimentos inerentes a esta escrita e detectados por Certeau não são neutros e, portanto, respondem a uma atitude voluntarista frente ao passado do qual se distingue. Nesta triagem entre o que pode ser compreendido e aquilo que deve ser esquecido, o que é considerado como não pertinente permanece desprezado como dejetos; detrito que, entretanto, retorna sempre nas franjas do discurso ou em suas *falhas*. Como lapsos na própria sintaxe construída pela lei de um lugar, esses dejetos seriam, de acordo com Certeau (2017)[1975], sobrevivências ou resistências que perturbam e denunciam, mesmo que discretamente, os sistemas de interpretação e ordenação teleológico do “progresso”. Para Certeau (2016), o esforço de narração histórica cria “a-topias”, pontos de fuga na ordem da reflexão e práticas contemporâneas na forja da rachadura de um “irreal” diferente.

Apesar de todas as pretensas garantias do verossímil e de servir-se de uma certa “doutrina” que legitima a História como ciência, Certeau provoca-nos a reconhecer na própria escrita histórica, “[...]a falha de uma crítica no mundo repleto de uma sociedade; a partir do modo do pensável ela reintroduz a hipótese de uma diferença, a heresia de outras coerências” (Certeau, 2016, p. 185). Aquilo que é da ordem do heterólogo, do dissonante, do múltiplo, do impuro persiste, então, nos limiares dos discursos, nos detritos e rastros de passados e futuros interrompidos que sobrevivem ao tempo. “Os rastros são materiais: vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, ‘quedas’ ou ‘irrupções’, sintomas ou mal-estares, sínopes ou anacronismos na continuidade ‘dos fatos do passado’”(Didi-Huberman, 2015b[2000], p. 117).

Não seria a imagem das nebulosas, justamente um modo de pensar que põe em cena as lacunas, restos, vestígios, indícios de vozes e sonhos de outrora em um *teatro da diferença* como proposto por Certeau (2016)? Nesse sentido, o pensar por nebulosas reclama um modo de pensar o céu da história atento a estes vestígios, a estas poeiras, e que “[...] evoca não homologias, mas, ao contrário, permite constatar lacunas, perceber o que está presente como, sobretudo, o que escapa, o que não está lá” (Pereira, 2018, p. 250). É nesse sentido, que assim como nos ajuda as *sobrevivências* pensadas como *metáfora*, que Pereira, preocupada com a aplicabilidade sem reflexão crítica, *reclama às nebulosas a sua dimensão metafórica*. Como as imagens dos vagalumes, o pensar por nebulosas conclama a imaginação a agir diante dos elementos díspares que complexamente se aglutinam, enquanto o historiador enfrenta o que é da ordem do não-saber, ao tempo em que tece correspondências, sentidos e nexos¹².

Trata-se, portanto, assim como as *montagens* Warburgianas¹³, de um saber em ato, aberto e inesgotável que abdica das interpretações prévias, à medida em que se põe a acompanhar os arranjos, desarranjos e rearranjos dos conjuntos que se formam diante dos seus olhos, dando-lhes sentidos finitos e provisórios. Uma forma de pensar intuitiva que desvela a possibilidade da errância, da hesitação, da incompletude, do provisório e da contingência de relações que se sustentam em um campo de forças atópicas e anacrônicas. Um modo de pensar situado que não se restringe às disciplinas isoladas e que se direciona à forma de um saber transversal e intersubjetivo. Uma forma de pensar a história que, como uma atitude intelectual, se recusa a corroborar com ideias como a transferência de saberes prontos, se opõe a construção de

modelos fixos ou métodos reprodutíveis e aplicáveis e rejeita tanto o entendimento das culturas como herméticas ou como sendo hierarquicamente organizadas. Apesar de refutar a ideia de método, por tratar-se de um caminho unidirecional, inequívoco e de aplicabilidade direta, não estaríamos, com as nebulosas, diante de um *método desviante*, como no propõe Jeanne Marie Gagnebin (2006) a partir dos esforços intelectuais de Walter Benjamin? Ou seja, não estaríamos diante de uma forma investigativa tateante que aceita o desvio como caminho/método – *Weg*?

[...] [uma nebulosa] se desenha e se dá a ler à medida que se forma, isto é, à medida que intuições sucessivas são verificadas, articuladas, correlacionadas, enquanto outras são deixadas de lado, mostram-se absurdas, sequer são percebidas. Nesse fazer, uma só nuvem ou um fragmento de nebulosa pode também participar ou derivar de tantas outras nebulosas, ao mesmo tempo em que podem ser observadas em suas movimentações. (Pereira, 2018, p. 252)

Didi-Huberman (2014) reclama que cabe a nós mesmos a possibilidade de fazer ver as sobrevivências dos vaga-lumes em seus lampejos de contrapoder, a desvelar que o desejo é indestrutível apesar de tudo.

Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar *vaga-lumes* e, dessa forma, *formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos* emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca. (Didi-Huberman, 2013a, p. 154-155, grifos nossos)

Ao retornarmos a cena de *Mal dos Trópicos* que abre este capítulo, podemos perceber, de certa maneira, na língua inaudível que se estabelece entre o personagem e o enxame de vaga-lumes, a efêmera e frágil formação de uma comunidade do desejo, uma nebulosa de relações que lampeja na noite escura. Se Didi-Huberman revela que para ver a sobrevivência dos vaga-lumes, devemos, em certa medida, metaforicamente nos tornar vaga-lumes, as nebulosas que Margaret da Silva Pereira nos faz pensar, por sua vez, reclama a possibilidade de nos imaginar como nebulosas, na interação dos seus vapores e partículas cósmicas que se aglutinam e fazem chover. “Pensar por nebulosas [...] é um ato de liberdade do pensamento, mas também de escuta e solidariedade” (Pereira, 2018, 256). Se a metáfora dos vaga-lumes pasolinianos nos recorda das sobrevivências e de seus lampejos, as nebulosas parecem emergir como formas de pensar e rememorar as suas movimentações errantes e desviantes ao longo dos tempos.

Tomando estas duas imagens como *espaços de pensamento*, nos colocamos diante do seguinte desafio: nos debruçar¹⁴ sobre dois documentos específicos, dois projetos não realizados de Lucio Costa - uma exposição e um projeto de cidade -, para constituir a partir deles nebulosas intelectuais de relações entre atores, práticas, discursos e instituições no entrecruzamento entre Nigéria e Brasil e entre os anos de 1963 e 1977, a buscar como as imagens fantasmática de Brasília e de uma democracia racial emergiam. Desde o primeiro momento que nos debruçamos sobre os dois documentos, percebemos que eles próprios indicavam indícios dos caminhos dessa nebulosa, pois neles estavam incrustados estratos de outros tempos, atores

e discursos. Primeiramente, ressaltamos o movimento de retirar dos arquivos de Lucio Costa estes dois documentos. Este arquivo estava até então organizado com base em uma lógica classificatória específica, revelando os regimes de memorialização do sujeito que o constituiu, bem como daqueles que examinaram os projetos, cartas, fotografias, ensaios e outros milhares de documentos. Após o falecimento do arquiteto, todo o arquivo foi completamente digitalizado e disponibilizado online por meio de uma plataforma do Instituto Tom Jobim. É importante destacar que esta tese sofreu, em 2021, o impacto de ter seu acesso ao portal suspenso de forma abrupta, devido à decisão da família do arquiteto de doar a integralidade do acervo a uma instituição internacional. De repente, para o desespero de qualquer historiador, nos vimos sem acesso ao acervo e aos documentos. Passados mais de dois anos, a nova instituição, pouco a pouco, torna disponível novamente o acervo de Lucio Costa, dessa vez organizado sobre outra lógica classificatória. Por sorte ou por mágica do destino, cópias dos dois documentos que vertemos esforços nesta investigação estavam salvos e impressos, o que garantiu, apesar do abalo, a continuidade dos trabalhos.

Ao deslocarmos os documentos de seus regimes de arquivamento e nos dedicarmos a examiná-los, assumimos intuitivamente uma atitude de desconfiança em relação a eles, como sugerido por Jacques Le Goff (2013). “O documento não é inócuo. É antes de mais nada, o *resultado de uma montagem*, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (Le Goff, 2013, p. 496-497, grifos nossos). Como nos provoca o historiador e medievalista francês a pensar, todo documento é uma mentira e, o historiador diante dele não deve assumir o papel de ingênuo. “É preciso começar por desmontar, *demolir esta montagem*, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos” (Le Goff, 2013, p. 497, grifos nossos). Ao nos colocarmos de forma debruçada sobre os dois projetos de Lucio Costa, percebemos um torvelinho de relações como intuições de possíveis nebulosas a se conformar. Para reconstituí-las, na desmontagem e remontagem dos tempos a partir dos documentos de Lucio Costa, era necessário escavar o tempo como reclama Walter Benjamin em *Escavar e recordar*:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer sempre voltar ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra; revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à investigação mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. (Benjamin, 2012d, p. 256)

Conforme nos convida Benjamin, seria necessário escavar os ‘fatos’ a partir de suas camadas, que às vezes se manifestavam nos documentos como indícios. Para isso, iniciamos uma extensa pesquisa na Hemeroteca Nacional em busca de periódicos da época dos projetos ou de momentos a eles relacionados, com o objetivo de encontrar esses vestígios e desmontar o documento, expondo os fios soltos, as disputas e relações com outros atores e instituições, os diferentes discursos sobre o mesmo acontecimento e, em última análise, os indícios que nos ajudariam a reconstituir as condições que possibilitaram suas existências e arquivamento, ou

seja, a construir uma nebulosa. Ao todo foram cotejadas cerca de 225 notícias de jornais, o que contribuiu para reconstituir as nebulosas intelectuais que apresentamos nesta tese. Além disso, esse gesto de escavação e rememoração a partir dos periódicos nos auxiliou a adotar, de maneira mais consciente, a recusa a uma abordagem biográfica individualista em relação a Lucio Costa, seja ela na forma tendenciosamente heroica ou vilanesca. Situando-o em sua coletividade, ou seja, rememorando a partir da constituição de uma nebulosa intelectual coletiva, pudemos ver em quais momentos as alianças ou disputas existiram e em quais momentos as lacunas e vazios aberravam certos sintomas na trajetória intelectual do arquiteto. Em outras palavras, ao propormos determinadas aproximações de atores, discursos e imagens relacionados à trajetória intelectual de Lucio Costa, estamos, em certa medida, revelando os espaços vazios, os silêncios e as lacunas que o seu discurso pode muitas vezes ocultar.

Ao nos aproximarmos das notícias de jornais, pudemos também acompanhar mais de perto as movimentações dos fatos, discursos e atores no tempo. A partir delas pudemos ver mais de perto quais sonhos e futuros foram interrompidos, quais alianças foram desfeitas, quais disputas foram acirradas no interior das instituições cartografadas. Em muitas vezes, as notícias, mais do que documentar fatos concretos, pareciam extravasar indícios de sonhos e ruínas ali incrustados. Além disso, a proximidade quase diária com a vida de alguns dos atores apresentados nesta pesquisa, possibilitada pela investigação com periódicos, nos levou a uma exploração mais íntima de seus cotidianos. Isso fomentou, assim, um exercício rememorativo que os encarnasse, muitas vezes, a partir de suas contradições ou idiossincrasias, seus sonhos e desejos.

As notícias e colunas de jornais também propuseram o cotejamento e a constituição em nebulosas das relações entre o Brasil e a Nigéria. Cremos que ao reconstituir estas nebulosas, estaríamos, a partir do pensamento de Gilles Deleuze (2018)[1985], também a compor uma fábula histórica de enunciados coletivos onde pudéssemos vislumbrar as sobrevivências vagaluminosas e seus lampejos de contra-poder. Nesta tese, apresentamos quatro nebulosas: duas relacionadas a exposições e duas relacionadas a projetos urbanos. Nebulosas estas que, embora pareçam separadas, se interpenetram o tempo todo, como desvelam as experiências atópicas e anacrônicas de reencontro que muitos de nossos atores experienciaram no fluxo e refluxo das duas nações. Então, na seção *Tropical melancholia*, dedicaremos um capítulo a *L'art au Brésil: la taba contemporaine de Brasilia*, exposição não realizada de Lucio Costa para o *Petit Palais* de Paris e outro capítulo à exposição *Imagem africana* realizada em 1963 no Rio de Janeiro. Um terceiro capítulo tece relações entre as duas exposições encontrando pontos de convergência ou momentos de disputa por nós encontrados. Na seção *Entre cascatas e palmeiras*, dedicamos um capítulo para explorar a nebulosa em torno do projeto de Lucio Costa para a nova capital da Nigéria que não foi realizada e um outro capítulo para explorar o projeto urbano da *Doxiadis Associates* executado para a realização do II Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas em Lagos no ano de 1977. Assim como na primeira Seção, um terceiro capítulo busca aproximar as duas nebulosas tecendo nexos comuns. Entre os discursos e imagens que atravessavam o Atlântico, interessava-nos ver de quais modos Brasília, suas fantasias e *fantasmas*

emergiam como imagens de sonho ou ruína no trânsito entre os dois países. Quais pontos de contato ou de tensão emergem na constituição e fricção destas nebulosas? Quais *fantasmas* e sintomas elas evocam? Quais vozes foram silenciadas? Quais alcançaram ressonância? Quais sonhos se desenham nos horizontes revolucionários desta coletividade de atores? Com quais imagens sonhavam?

Propomos a seguir nos lançarmos ao exercício de nas nebulosas aqui expressas, cartografar como a democracia racial tornou-se um operador político para a arquitetura e o urbanismo no trânsito transatlântico e como o projeto colonial de segregação e exclusão de determinados corpos, contraditoriamente, perseverou de forma dissimulada no interior das experiências desenvolvimentistas e nacionalistas destas duas nações por mais emancipatórias que elas almejavam ser. Ensejamos ademais, reclamar, no sentido de Isabelle Stengers (2012), as experiências insurgentes e contra-coloniais que sobrevivem e perseveram nos tempos e espaços apesar de todas as violência impostas, e, ademais, reconstituir outras histórias possíveis (Hartman, 2022) a partir das experiências diaspóricas transatlânticas (Gilroy, 2002) de reencontros entre o familiar e o estranhamento na sua dimensão subjetiva dos afetos urbanos entre o Brasil e a Nigéria. Apostamos deste modo em uma narrativa descentrada e polifônica que prima pelo acúmulo, complexidade e ambivalência de tempos e espaços entrecruzados.

NOTAS

1. Cf. Jacques (2020, 2022)

2. Sobre a biblioteca de Warburg, Paola Jacques dedicou o capítulo *Torres* de seu livro *Fantasma modernos: montagem de uma outra herança*, 1. (Jacques, 2020)

3. Sobre o trabalho investigativo de Aby Warburg acontecer sobre mesas de montagem, Georges Didi-Huberman (2013, p. 47) destaca: "É uma 'mesa' onde se decide colocar, em conjunto, várias coisas díspares, cujas 'múltiplas relações íntimas e secretas' se procura estabelecer, uma área que possua as suas próprias regras de disposição e de transformação para ligar várias coisas cujos vínculos não são evidentes. E para fazer desses vínculos, uma vez encontrados, os paradigmas de uma releitura do mundo."

4. "[...] a imagem arde por causa da *memória*, o que significa que ela arde ainda, mesmo quando já não é senão cinza: maneira de dizer a sua essencial vocação para a sobrevivência, para o *apesar de tudo*" (Didi-Huberman, 2015a, p. 317, grifos do autor)

5. Em *Fantasma modernos*, Paola Jacques (2021) aproxima o contato com a alteridade experienciado por Aby Warburg com as viagens e deslocamentos de Patrick Geddes no campo do urbanismo.

6. Esse tipo de experiência também será notado por Eduardo Viveiros de Castro nos indígenas amazônicos. Viveiros de Castro (2002) a ela dará o nome de *perspectivismo ameríndio*. Em vários de seus estudos, o perspectivismo ameríndio, o xamanismo e o animismo amazônico revelariam ainda a possibilidade de pensarmos à contrapelo da noção de que partilhamos de uma mesma natureza donde diferentes culturas se manifestam para o entendimento da possibilidade de existência de distintas naturezas ontológicas: um multinaturalismo. Daí a compreensão amazônica de parentalidade/ancestralidade entre os humanos e os elementos da natureza: a montanha, os peixes, as árvores seriam para várias cosmogonias indígenas reencarnações de seus próprios familiares. Warburg (2015) também notara isso entre os *pueblos* norte americanos. Assim se compreenderia a sacralidade com que as serpentes seriam manipuladas durante os rituais observados pelo historiador que ademais reconhecera na filiação maternal e não paternal a organização daquelas culturas.

7. Assim como Paola Berenstein Jacques, relembramos, neste mesmo sentido, a importância da contribuição de Pierre Clastres para o campo da antropologia com a sua proposta de estarmos diante de sociedades contra a ideia de Estado e não povos sem Estado. Cf. Clastres, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisa de antropologia política*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

8. Cf. BLOCH, Ernst. *O princípio da esperança*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2005.

9. Cf. WARBURG, Aby. "A influência da Sphaera barbarica nas tentativas de ordenações cósmicas do Ocidente" In: Warburg, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

10. "Colo significou, na língua de Roma, eu moro, eu ocupo a terra e, por extensão, eu trabalho, eu cultivo o campo. Um herdeiro antigo de colo é *incola*, o habitante, o outro é *inquilinus*, aquele que reside em terra alheia. [...] *Colo* é a matriz de *colônia* enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar e sujeitar. Não por acaso, sempre que se quer classificar os tipos de colonização, distinguem-se dois processos: o que se atém ao simples povoamento, e o que conduz à exploração do solo. *Colo* está em ambos: eu moro, eu cultivo. Na expressão verbal do ato de colonizar opera ainda o código dos velhos romanos. E a rigor, o que diferencia o habitar e o cultivar do colonizar? Em princípio, o deslocamento que os agentes sociais fazem do seu mundo de vida para outro onde irão exercer a capacidade de lavar o solo alheio. O *incola* que emigra torna-se *colonus*. [...] Mas o novo processo não se esgota na reiteração dos esquemas originais: há um *plus* estrutural de domínio, há um acréscimo de forças que se investem no desígnio do conquistador emprestando-lhe às vezes um tônus épico de risco e aventura. A colonização dá um ar de recomeço e de arranque a culturas seculares. O traço grosso da dominação é inerente às diversas formas de colonizar e, quase sempre, as sobredetermina. Tomar conta de sentido básico de *colo*, importa não só em cuidar, mas também em mandar" (Bosi, 1992. p. 11). Para Alfredo Bosi (1992), a ação colonizadora reinstaura-se e dialetiza-se em três ordens: de *cultus*, devém o cultivo e o culto, e de *culturus*, devém a cultura. Assim sendo, podemos entender com Bosi, que o participio passado de *colo*, *cultus* significa tanto o cultivo e o que foi trabalhado sobre o solo quanto o culto e o que foi trabalhado sob o solo, na dimensão do enterro aos mortos ou aos rituais feito em honra aos antepassados. "A esfera do culto, com a sua cons-

tante reatualização das origens e dos ancestrais, afirma-se como um outro universal das sociedades humanas juntamente com a luta pelos meios materiais de vida e as consequentes relações de poder implícitas, literal e metaforicamente na forma ativa de *colo*" (Bosi, 1992, p. 14). Se culto e cultivo devém do passado, ligados ao acúmulo dos tempos nas experiências e práticas antepassadas, Bosi (1992) nos indica então que *culturus* deriva do particípio futuro de *colos*, e nesse sentido, está vinculada à raiz. do termo latino, àquilo que se vai trabalhar, ao que se quer e deseja cultivar. Assim sendo, "a terminação -urus, em *culturus*, enforma a ideia de provir ou de movimento em sua direção" (Bosi, 1992, p. 17. A cultura se estabelece em uma relação futura, em dimensão projetiva e imaginativa. Civilizar uma sociedade é instituir-lhe um projeto de futuro como horizonte a ser alcançado. É cravar na linha teleológica e messiânica imposta para o tempo, um único futuro determinado e determinante. Empreende-se, assim um processo colonizador e civilizatório de cultura, através da normatização de uma dita "alta" cultura e na consequente necessidade de aculturação, ou civilização dos grupos aculturados, bugres, selvagens, etc. A partir da relação entre cultura e colonização, Alfredo Bosi (1992, p. 17) nos elucida que: "Cultura é o conjunto de práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. [...] Cultura supõe uma consciência grupal operosa e operante que desentranha da vida presente os planos para o futuro. [...] O presente se torna mola, instrumento, potencialidade de futuro. Acentua-se a função de produtividade que requer um domínio sistemático do homem sobre a matéria e sobre outros homens. Aculturar um povo se traduziria em sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior."

11. Parte destas intuições em torno da História como prática heterológica foram desenvolvidas em texto conjunto com Paola Jacques e Ramon Martins. Cf. JACQUES, ALMEIDA JR., MARTINS (*Narrar por relações I: o fragmento, o intervalo, a imaginação*, 2020).

12. Cf. Jacques, Paola "*Pensar por montagens*" In: *Jacques, Paola; Pereira, Margareth da Silva, Nebulosas do pensamento urbanístico: modos de pensar* - Tomo I, Salvador: EDUFBA, 2018.

13. As relações entre História e imaginação foram desenvolvidas em texto conjunto com Paola Jacques e Ramon Martins. Cf. JACQUES, ALMEIDA

JR., MARTINS (*Narrar por relações I: o fragmento, o intervalo, a imaginação*, 2020).

14. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pensar debruçado*, Lisboa, PT: Editora KKY, 2015.

2

EXPOSIÇÕES
TROPICAL MELANCOLIA



A cultura, a civilização
Elas que se danem
Ou não

Somente me interessam
contanto que me deixem meu licor de jenipapo
O papo
das noites de são joão
Somente me interessam
contanto que me deixem meu cabelo belo
Meu cabelo belo
como a juba de um leão

Contanto que me deixem
ficar na minha
Contanto que me deixem
ficar com minha vida na mão
Minha vida na mão
Minha vida

A cultura, a cultura
A civilização, a civilização
Elas que se danem
Se danem,
ah, que se danem
Ou não
Eu gosto mesmo
É de comer com coentro

Eu gosto mesmo
É de ficar por dentro
Como eu estive algum tempo
Na barriga de Claudina
Uma velha baiana
Cem por cento

Gilberto Gil (*Cultura e civilização*, 1969b)

2.1. CONTIGUIDADES INSÓLITAS

LUCIO COSTA PROJETA A EXPOSIÇÃO
“L’ART AU BRÉSIL: LA TABA
CONTEMPORAINE DE BRASÍLIA”
PARA O PETIT PALAIS (PARIS, 1963)

2.1.1. "Levanta-te Lázaro!"

Em 24 de junho de 1962, o *Jornal do Brasil* estampou em seu segundo caderno a pequena nota *Plano Petit de Lucio* informando que o então ministro da Cultura da França André Malraux recebera para a sua aprovação o plano para a exposição do Brasil a ser realizada em 1963 no *Petit Palais* em Paris, cujo projeto ficara a carga de Lucio Costa. O gesto diplomático que culminaria na realização desta exposição fora tecido desde muitos anos antes e remonta à viagem do ministro ao canteiro de obras de Brasília, enviado do então presidente francês Charles de Gaulle, em agosto de 1959 para a inauguração da futura Casa da Cultura da França no Brasil.

No lançamento da pedra fundamental da futura instituição de cultura, o então presidente brasileiro Juscelino Kubitschek discursou diante do Malraux. Kubitschek destacou sua emoção por estar não somente diante de um membro do governo francês, mas, sobretudo, por estar na presença “[...] de um homem cuja obra é um dos depoimentos mais dramáticos sobre o mundo moderno, espelhando suas violências e sua procura de grandeza, lançando uma mensagem que ainda será ouvida quando o silêncio tiver baixado sobre tantos acontecimentos e personalidades de nosso tempo” (Kubitschek, 2001 [1959], p. 10). O presidente brasileiro chegou a citar uma de suas mais célebres frases de sua novela *A condição Humana* de 1933: “a cultura não se herda, mas se conquista” (Malraux *apud* Kubitschek, 2001 [1959], p. 10).

Em seguida, Juscelino Kubitschek rememorou a etimologia da palavra cultura e suas relações campestres para contextualizar o gesto da fundação de uma Casa de Cultura da França no Brasil como semente a germinar no futuro de ambos os países. “Mas não há cultura sem que haja semente. A semente é definidora, determina a espécie” (Kubitschek, 2001 [1959], p. 10). Para o presidente, a cultura seria para ambos os países, enquanto Nações latinas, uma vocação de raiz comum calcada na defesa da dignidade do homem e no caso específico brasileiro salienta:

De nossa parte e da maneira por que nos foi dado fazê-lo, seguimos sempre essa linha de sentimento e de ação, que podemos definir como a do primado humano. Todas as nossas lutas tenderam a estabelecer em nosso país as condições para que a sociedade aqui formada se constituísse de seres livres e não autômatos. [...] Assim foi, mesmo antes de nosso amadurecimento intelectual. Espontaneamente, por vocação, por disposição da alma, inclinamo-nos para a cultura, sem que pudéssemos ainda formular, ou dar-lhe características e precisões nítidas. Como Nação culta, fundamos o Império brasileiro; como Nação culta,

renunciamos ao trabalho servil, operando pacificamente essa profunda transformação da estrutura econômica-social, através de um movimento libertador nascido e triunfantes entre os próprios dominadores; como Nação culta, transformamo-nos em uma democracia racial, numa comunidade em que os homens de todas as origens vivem fraternalmente, sem discriminação; e tudo isso, fizemo-lo em obediência a inclinação natural, à própria índole do povo brasileiro. (KUBITSCHKEK, 2001 [1959], p. 12, grifos nossos)

Há que se notar sintomático que o fim da escravização de povos de origem africana e de seus descendentes após quase quatro séculos de violências tenha sido narrado pelo presidente como um processo pacífico de *renúncia* cuja sustentação esteve sob responsabilidade da sociedade dita esclarecida; como também, que a instauração de uma *democracia racial* tenha se dado através de uma *transformação espontânea* da sociedade dada a índole de nosso povo. Adiante, de modo a posicionar a *luta pelo desenvolvimento* como uma *luta em defesa da cultura*, o presidente constrói seu argumento de modo teleológico e retoma a imagem agrícola da semente e do fruto: “O fim da cultura, repito, é o fruto; e o fruto é a posse, a plenitude, o desenvolvimento harmonioso. [...] A obra de Brasília - para a qual a França traz a contribuição de sua cultura – é uma manifestação da *civilização brasileira*” (Kubitschek, 2001 [1959], p. 14, grifos nossos). Kubitschek propôs então, o desvio de pensar *cultura* e *civilização* como coisas distintas.

Para o presidente brasileiro, obras de grande impacto, processos de urbanização, aberturas de estradas, retificações de cursos de rio, construções de novas cidades seriam, desse modo, movimentos de civilização e não de cultura. Entretanto, salienta: “[...] onde não há cultura, não pode haver civilização. As realizações civilizadoras, quando ordenadas para um fim preciso, emanam da cultura, dela decorrem. O Brasil é um país que *acelera* sua História e se vê obrigado a recuperar a distância que o separa dos povos de maior desenvolvimento industrial” (Kubitschek, 2001 [1959], p. 14, grifos nossos). Assim, a construção da cidade de Brasília, como obra de civilização estaria orientada no cerne da cultura brasileira e sua fundação seria voluntária a reparar o atraso civilizacional que enfrentávamos. O presidente então conclamou à participação de outros países neste processo:

Necessitamos de que os países, de princípios coincidentes com os nossos na concepção de vida, nas tendências culturais, no sentido civilizador e humano, colaborem conosco, participem de nosso esforço, caminhem ao nosso lado, dando-nos a contribuição inestimável de sua experiência e, fornecendo-nos os elementos inconquistáveis pelo esforço autônomo. (Kubitschek, 2001 [1959], p. 14)

Ao fim de seu discurso, Kubitschek reiterou a França como uma nação a rejuvenescer e como uma “presença jovem” de inigualável irradiação espiritual e reafirme a “[...] síntese do firme desejo brasileiro de caminhar ombro a ombro com as Nações europeias e com essa França perenemente jovem, porque se funde na antiguidade tal como os campos de *Beauce*, milenário e memorialmente cultivados, mas cujos trigais nos parecem sempre os mais vigorosos e jovens” (Kubitschek, 2001 [1959], p. 16). O discurso proferido por Malraux em resposta ao presidente brasileiro neste mesmo dia será de extrema importância para a história da construção de Brasília que naqueles corridos meses sofria ataques e críticas frente aos onerosos custos de sua

execução. Não por acaso, o próprio Juscelino Kubitschek retomará as ideias de Malraux em um dos mais importantes discursos da história da capital, o da sua inauguração, proferido em 21 de abril de 1960:

Em todos os instantes nas decepções e nos entusiasmos, levantando o nosso ânimo e multiplicando as nossas forças, mais de que qualquer outro amparo ou guia, foi a Esperança valimento nosso. Um homem, cujos olhos morreram e ressuscitaram muitas vezes na contemplação da grandeza - aludo, novamente, a André Malraux - viu em *Brasília a Capital da Esperança*. Seu dom de perceber o sentido das coisas e de encontrar a expressão justa fê-lo sintetizar o que nos trouxe até aqui, o que nos deu coragem para a dura travessia, que foi a substância, a matéria-prima espiritual desta jornada. *Olhai agora para a Capital da Esperança do Brasil*. Ela foi fundada, esta cidade, porque sabíamos estar forjada em nós a resolução de não mais conter o Brasil civilizado numa fímbria ao longo do oceano, de não mais vivermos esquecidos da existência de todo um mundo deserto, a reclamar posse e conquista. (Kubitschek, 2009 [1960], p.52-53, grifos nossos)

Retomemos o discurso de André Malraux (2001[1959]), nesta oportunidade o ministro francês após visitar o canteiro de obra de Brasília compara a instalação da cidade sobre seu gigante planalto com a Acrópole ateniense sobre o seu rochedo; ambas as cidades de tradição latina estariam mergulhadas nas profundas raízes do tempo. Brasília, entretanto, evocaria também uma metamorfose, ou como poderíamos dizer, um ponto de inflexão: “Até este momento, o cortejo dos grandes *fantasmas* do passado formava uma linhagem” (Malraux, 2012 [1959], p. 55). Para entender melhor esta ideia de metamorfose, o ministro francês evoca a ideia de cultura conquistada como a possibilidade de se modelar o passado a partir do que ele chama de *presença*:

Não há verdadeira cultura sem comunhão, e seu domínio mais profundo e misterioso talvez seja a *presença*, em nossa vida daquilo que deveria pertencer à morte. A cultura do novo mundo latino – que não se limita ao grande e ao velho mundo mediterrâneo, não se limita à América Latina - há de ser, como todas as verdadeiras culturas, uma cultura conquistada. O que ela deve conquistar para criar seu tipo exemplar de homem e modelar seu novo passado é a presença, em seu seio de todas as formas de arte, amor, grandeza e pensamento que ao longo de milênios, foram sucessivamente permitindo ao homem ser *menos escravo*: o domínio que une, no mais fundo de nossa memória, sob a imensa indiferença das nebulosas, os vultos invencíveis outrora inimigos, dos pescadores de Tiberíades e dos pastores de Arcádia... O mais sangrento império do mundo, o assírio, legou a nossa memória a majestade de sua *leoa ferida*, caso exista uma arte dos campos de extermínio, ela não expressará os carrascos, e sim os mártires. “Levanta-te Lázaro!” Não sabemos ressuscitar os corpos, mas começamos a aprender a ressuscitar os sonhos, e o que hoje a França vem propor é que a cultura seja, para todos nós, a ressurreição da nobreza do mundo. (Malraux, 2012 [1959], p. 56, grifos do autor)

Diante desta espécie de proclamação da missão francesa no mundo, é interessante notarmos a sincronicidade deste discurso com os processos de insurreição por independência dos países africanos de colonização francesa iniciados desde o início dos anos de 1950. Em 1958 a França proclamara então, como uma tentativa de conter as guerras por descolonizações, a instauração da sua Vª República: deixando de ser União Francesa – que anteriormente fora Império Colonial

Francês – para ser chamada de Comunidade Francesa. Assim, institucionalizava-se o que o território francês e as populações de ultramar adotavam a constituição por livre e espontânea vontade de tornar-se parte de uma Comunidade. Em seu artigo 86, a recente constituição como novidade propõe alguns mecanismos legais para que possibilitavam alterações no dos status dos estados membros podendo a virem a ser independentes, mediante solicitações, referendos e acordos.

A passagem de 1958 para 1959 marca ainda um momento de maior militarização francesa no território argelino em busca de conter a guerra por sua independência, o que confirmaria que apesar de uma aparente abertura permanece nesta recente constituição certas nuances de uma França que ainda se via calcada na ideia de Império. Em 14 de julho de 1959¹, um mês antes da cerimônia de lançamento da pedra fundamental da Casa da França no Brasil, a jovem V República realizara uma cerimônia solene de grande impacto popular na *Place de La Concorde* sob organização de Malraux. Nesta oportunidade, o presidente francês Charles de Gaulle entregara a cada um dos governos africanos que haviam aceito o referendo uma bandeira da Comunidade Francesa. Este episódio tornara-se símbolo de *comunhão* sob a imagem das “mãos unidas” entre franceses e estados africanos. Este episódio fora bastante celebrado por André Malraux, visto que passara a ser rememorado em vários de seus discursos destes anos e marca presença inclusive no encerramento de sua fala no Brasil, justamente quando designa a célebre imagem de Brasília como a capital da esperança:

Pois a cultura possui duas fronteiras intransponíveis: a servidão e a fome. Possamos nós contribuir para aboli-las, possamos nós criar uma civilização à imagem de nossa esperança, que seja a primeira a colocar as grandes obras da humanidade a serviço de quantos homens clamarem por elas. [...] Quando, por minha vez, contemplo este lugar, que deixou de ser solidão, *penso nas bandeiras que o general De Gaulle entregou, em 14 de Julho, aos chefes de Estado da Comunidade Franco-Africana*, e, no solene cortejo de sombras dos mortos ilustres da França, que vocês amam porque seus nomes pertencem à generosidade do mundo. E, de sua grande noite fúnebre, um murmúrio de glória acompanha a batida das forjas que saúdam Vossa ousadia, Vossa confiança e o destino do Brasil, enquanto se vai erguendo a capital da esperança. (Malraux, 2012 [1959], p. 56-57, grifos nossos)

Apesar dos esforços militares e legislativos franceses a partir de sua 5ª República, em menos de dois anos, a maior parte das colônias francesas da África conquistaram suas independências². Neste ínterim, o Brasil estreitaria relações diplomáticas com a França mas também com os Estados africanos que paulatinamente foram conquistando suas independências. Propomos a seguir lançar luz sobre essas relações diplomáticas, viagens e ações entre Brasil e França, mas também com os países africanos.

2.1.2. "Do Marajó a Brasília"

Retornemos, por ora, ao exercício de rememorar a exposição nunca realizada por Lucio Costa em Paris. Entre 15 e 22 de julho de 1960, os jornais *Correio da Manhã*, *Diário Carioca* e *Correio Braziliense* estampam em seus cadernos a vinda ao Brasil do então Secretário Geral do Ministé-

rio da Cultura da França, Jacques Jaujard, cujo objetivo era dar prosseguimento aos esforços de intercâmbio e cooperação iniciados um ano antes com a vinda de Malraux. Coube ao ministro de relações exteriores brasileiro Horácio Lafer junto ao Itamarati e sua Divisão Cultural, na figura de Wladimir Murtinho, a tarefa de receber o secretário Jaujard que trazia consigo uma carta pessoal de André Malraux direcionada ao presidente JK e um extenso programa de reuniões de negociações para montagem de um programa de atividades. Estas ações propostas ocorreriam até o ano de 1963 com realizações em Paris, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Salvador, Recife, Belo Horizonte e Fortaleza. Parte destas atividades aconteceriam por vezes de forma simultânea em várias destas cidades. Jaujard reitera que o êxito deste convênio de cooperações devia-se à boa receptividade que o governo francês havia encontrado no Brasil a partir da visita de Malraux.

A preparação para a confecção do programa de atividades apresentado fora esforço de um grupo de trabalho franco-brasileiro que reunira-se nos dias 8, 9 e 11 de junho e que fora composta pelas seguintes personalidades brasileiras: Wladimir Murtinho, chefe da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do Serviço de Patrimônio do Ministério da Educação e Cultura (MEC), Simeão Leal, chefe do Serviço de Publicação e Difusão do MEC, Augusto Olavo Rodrigues, diretor do Teatro Nacional de Comédia. A comissão francesa era composta Jean Binon, então conselheiro cultural da Embaixada da França no Brasil para além do próprio Jacques Jaujard. O programa de atividades proposto contemplaria a música, o cinema, o teatro e as exposições.

Na música: medidas seriam tomadas para a realização de intercâmbios de regentes de orquestra, orquestras de músicas de câmara e de solistas. No cinema: seria realizada, ainda no fim de 1961, uma retrospectiva da obra do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti³ e estaria programado para o ano de 1962 a vinda de projeções que mostrariam as técnicas de cinematografia francesa a ser realizadas em Recife, Salvador, Belo Horizonte, Porto Alegre e Fortaleza. No teatro: seriam realizados em Paris no Teatro das Nações um espetáculo de teatro brasileiro em 1961 e em 1962 um espetáculo de dançarinos brasileiros; Em junho de 1961, a companhia Jean-Louis Barrault-Madeleine Renaud faria apresentações no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília; Em 1962, uma jovem companhia francesa viria ao Brasil para realizar uma série de apresentações em várias cidades; e em 1963, Rio de Janeiro e Paris trocariam obras coreográficas, sendo que cada país enviaria um bailado (em libreto, partitura, cenário e coreografia) com a responsabilidade de montar a coreografia a ser executada por um corpo de baile e orquestra local.

Por fim, seriam realizadas quatro exposições: a *Exposição de Pintura Francesa* em 1961 com cerca de 40 a 50 quadros de pintura *fauve*; a exposição *O Romantismo francês* seria inaugurada simultaneamente entre fins de 1961 e início de 1962 no Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Recife, Belo Horizonte, Porto Alegre e Fortaleza e contaria com a mostra de livros, autógrafos, desenhos e gravuras, a história do movimento romântico na França; a exposição *A tapeçaria francesa* a ser realizada em maio/junho de 1962 no Rio de Janeiro; e finalmente, a *Exposição de Arte Brasileira - do Marajó a Brasília* seria realizada em maio/junho de 1962 nas salas do *Petit Palais* a cargo de Lucio Costa com o “objetivo de dar uma visão de conjunto da arte brasileira,

desde as civilizações pré-colombiana à construção de Brasília”(INTERCÂMBIO, 1960, p. 2). A coluna de notícias *Itinerário das Artes Plásticas*, escrita pelo jornalista Jayme Maurício, noticia em 08 de novembro de 1960 a futura viagem de Wladimir Murtinho a Paris para tratar da futura exposição:

BRASIL EM PARIS – 500 ANOS: Outro assunto que será tratado por Wladimir Murtinho em Paris é o da grande mostra brasileira que será realizada em 1962 no Petit Palais, em Paris, na linha das que forma realizadas pelo México, Peru e Índia. Foi objeto das conversações com o secretário geral de cultura da França, M. Jojard (*sic*), quando nos visitou. A exposição obedecerá a um roteiro de Lucio Costa, Rodrigo Mello Franco de Andrade e Darcy Ribeiro. A ideia é apresentar todos os múltiplos aspectos, características, influências, desdobramentos e desenvolvimento das artes brasileira desde as cerâmicas de Santarém ao período atual dando destaque ao Colonial e ao acento nacional. Uma tal mostra, além de cara, demanda tempo e antecipação. Murtinho que já tem cerca de 100 mil francos novos do governo francês, tratará de outros aspectos da iniciativa. Trará plantas e documentações do *Petit Palais* e de outras exposições congêneres. Esta exposição antes de seguir para Paris será exposta em São Paulo, na Fundação Alvares Penteado, já havendo uma comissão para tratar da prévia: Lucio Costa, Rodrigo Mello de Franco Andrade, Darcy Ribeiro, Lourival Gomes Machado, D. Clemente Nigra e o próprio Wladimir Murtinho. (Maurício, 1960, p. 2)

Nota-se pelo registro da coluna que a autoria do projeto expositivo estaria não somente a cargo de Costa mas também contaria com a participação de outros intelectuais importantes da cultura brasileira como Rodrigo Mello Franco de Andrade e Darcy Ribeiro. Em 14 de Fevereiro de 1962, a mesma coluna *Itinerário das Artes Plásticas*, dessa vez escrita por um jornalista interino, registra movimentações em torno da exposição que passara a estar sob os cuidados do ministro Lauro Escorel. É noticiado então que a exposição buscava reunir todas as formas de expressão artísticas do Brasil, desde a arte plumária dos índios até às últimas conquistas no domínio da abstração e do concretismo (O BRASIL, 1962, p. 2). A coluna indica, diferentemente da notícia de 1960, que a escolha para a proposta de montagem da exposição ficara a cargo de Lucio Costa e noticia o adiamento da exposição para o ano de 1963:

Para obter-se equilíbrio, variedade e tornar a exposição interessante para o público, foi abolido o plano cronológico. Nos vastos salões do *Petit Palais* a arte brasileira será apresentada “*d’après l’origine jusqu’à nous jours*” podendo a escultura popular figurar ao lado de Mário Cravo ou dos irmãos Bernadelli e Heitor dos Prazeres em paralelo com Bandeira ou Ivan Serpa. Estamos informados ainda de que Roberto Burle Marx terá uma sala especial com projetos e maquetas de seus jardins, espalhados por todo o mundo. Com a morte de Portinari, naturalmente será cogitada uma retrospectiva de sua arte, justa homenagem que talvez seja também uma iniciativa do Museu de Arte Moderna do Rio ou de São Paulo, ou do Museu Nacional de Belas Artes com o apoio oficial. Essa mesma exposição poderia ser depois transportada para a França. Inicialmente projetada para Outubro do corrente ano, a grande exposição do Brasil será levada a efeito nos primeiros meses de 1963. (O BRASIL, 1962, p. 2)

Diante destas prospecções jornalísticas, qual então seria a proposta de Lucio Costa para a exposição? Apresentaremos a seguir a partir de uma versão datilografada sem datação, uma documentação por nós encontrada no acervo⁴ do arquiteto brasileiro. Apesar de apresentar

algumas congruências com o que fora noticiado em fevereiro de 1962, perceberemos que a proposta de Costa será construída a partir de um gesto mais resolutivo e controlado, tal qual fora o gesto da cruz que pousara sobre o planalto central na concepção de Brasília, para imaginar a mostra panorâmica da arte brasileira.

2.1.3. A Taba Contemporânea

O documento de seis páginas datilografado⁵ como *Roteiro da exposição programada para o Petit Palais*, em 1963 encontrado no espólio de Lucio Costa nos faz crer que se trata da última versão idealizada pelo arquiteto. A proposta estaria datada entre fevereiro de 1962, quando já é sabido do adiamento de sua realização, e junho do mesmo ano quando a proposta é aprovada por André Malraux a ser montada ainda no *Petit Palais*⁶. Diferentemente da nomeação previamente publicizada como *Exposição de Arte Brasileira – do Marajó a Brasília*, Lucio Costa resolve dar um nome próprio à mostra registrado em francês como *L'art au Brésil: la taba contemporaine de Brasília* (A arte no Brasil: a taba contemporânea de Brasília). Esta intervenção de título apesar de aparentemente pequena, já apresenta de forma condensada a concepção de Costa para toda a mostra e cremos que há implícita nela dois movimentos importantes para o arquiteto.

Primeiramente altera-se a adjetivação por nacionalidade - “arte brasileira” - para o entendimento de uma “arte no Brasil”; em seguida, altera-se o registro de uma continuidade cronológica e teleológica da mostra por um gesto de condensação cronológica, ou como o próprio Costa preferirá nomear uma “*contiguidade insólita*”. Assim Brasília não seria apenas a expressão última e moderna do que seria uma arte no Brasil, mas condensaria simultaneamente em si própria o fim e o começo de tudo. Parece-nos que estamos diante não de uma escatologia, mas sim da condensação de tempos, ou seja, de sua suspensão. Trata-se, portanto, de um gesto deliberadamente anacrônico. Notamos ainda que ambos os movimentos de suspensão - nacionalista e de temporalização - propostos por Costa não se tratam de uma completa anulação de seus regimes próprios, mas, sim da introdução de um intervalo dialético, uma espécie de rasgadura, espaço intervalar, fissura aberta a uma interpretação mais complexa. Suspende-se sem eliminar: gesto que nos deixa margens para pensarmos não somente na investida cobiçosa de superação destes regimes, ou seja, a sua abolição, mas também em seu oposto, a reafirmação, ou seja, não estaríamos assim também diante de uma arte nacionalista e escatológica tendo Brasília como o ápice amalgamante de sua cultura, sendo o seu ícone? Diz-nos Costa (1963, p. 1):

Tratando-se de uma exposição destinada ao público europeu, ainda sensível ao exotismo e ao imprevisto – apesar das facilidades atuais de comunicação –, torna-se necessário provocar, de início, no visitante, um impacto de despertar-lhe a curiosidade e de assim predispor-lo a uma identificação momentânea, através da arte com o modo brasileiro de ser, no passado e no presente, - objetivo da exposição. Isto sem recorrer a artifícios outros de apresentação que não o simples confronto de uma contiguidade insólita, - *a taba contemporânea de Brasília*. A pré-história parede-meia com a cidade de vida ainda penosa e claudicante, mas símbolo do futuro e da esperança, e prenúncio de um novo Brasil.

Interessante notarmos a clareza de sua proposta enfática: o confronto de duas temporalidades a provocar um impacto capaz de fazer o visitante despertar a sua curiosidade para a mostra. É de salientar que Costa opta pela ideia de *confronto*, ou seja, propõe a partir do avizinhamo de duas temporalidades distintas, um *choque*⁷. Ademais, ciente de que não estaria aludindo a uma ideia de continuidade, Costa propõe-nos uma *contiguidade* e a qualifica como *insólita*, ou seja, trata-se da provocação de uma relação de contato e de interpenetração incomum capaz de provocar estranheza por sua extra-ordinariedade. A parede-meia aparece então como uma espécie de imagem *limiar*⁸ entre o passado (pré-história) – aqui figurada na taba indígena - com o presente – Brasília - em prenúncio de futuro. Trata-se de um *torvelinho* de estratos de tempos emaranhados anacronicamente como se nos conclamasse a decifrar um enigma em *presença*.

Como um desvio, rememoremos neste instante o episódio proustiano da *madeleine* descrito no primeiro volume de “Em busca do tempo perdido”: ao degustar um pequeno bolinho após mergulhá-lo em uma xícara de chá, o narrador é tomado por uma torrente de lembranças de seus tempos e experiências de infância. Proust nos provoca a pensar o despertar da *memória involuntária* – “uma forma de memória que não depende da vontade” (Benjamin, 2015, p. 108) - a partir do gesto insólito de interpenetração desses tempos: passado e presente colapsam e interpenetram-se a partir de uma experiência degustativa/olfativa ligada ao acaso. Há, portanto, uma espécie de suspensão do tempo presente quando o narrador se vê invadido por memórias do passado, ou seja, estamos diante da ação de rememorar. Walter Benjamin (2012 [1929], p. 47) nos chama a atenção que: “a eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado”. Assim, segundo Benjamin (2012)[1929] o procedimento proustiano não seria o da reflexão, e sim o da *presentificação* pois é capaz de tornar presente na forma concentrada de um instante e com a velocidade de um relâmpago aquilo que gradualmente seria extinto, esquecido ou recalçado pela consciência. É por tal gesto que Benjamin (2012) [1929] enxerga em Proust um certo procedimento surrealista: a esvaziar o Eu e a evocar sempre de novo um terceiro elemento: a *imagem*⁹.

Ousamos pensar neste sentido se a proposta de Lucio Costa que cotejamos não estaria a ensaiar a possibilidade proustiana de instauração anacrônica da *memória involuntária* em seus expectadores. Ao expor uma *contiguidade insólita*, Costa nos parece estar, de certa forma, buscando despertar a consciência do espectador em relação ao alto grau de composição de sua proposta expográfica, como se fosse uma espécie de acaso objetivo surrealista. Poderíamos vislumbrar assim, um Lucio Costa surrealista? Nesse sentido, não parece ser mera coincidência que, nos últimos anos de sua trajetória profissional, a organização de sua monografia "Registro de uma vivência" também se apoie no acaso objetivo. O arquiteto optou por organizar seus textos, ensaios e projetos a partir de uma ordem não cronológica, buscando criar relações nos intervalos entre os fragmentos ali organizados. Guilherme Wisnik, co-roteirista, juntamente com Geraldo Motta Filho, do documentário *O Risco: Lucio Costa e a Utopia Moderna* de 2003, rememora mais um desses possíveis acasos objetivos a partir dos filmes em 8mm que o próprio Lucio Costa realizou em suas viagens entre os anos de 1930 e 1960. Por engano, em alguns desses filmes, o arquiteto acabou registrando duas vezes o mesmo lado do rolo de filme, resultando

em imagens sobrepostas incomuns que revelam conexões e modos de temporalização característicos da mente inventiva de Lucio Costa. Assim, na mesma película, imagens de vilarejos portugueses e do Mosteiro dos Jerônimos em Portugal acabam acidentalmente aparecendo sobrepostas com imagens da Vila Savoye, projeto de Le Corbusier, ou do Fórum Romano. Essas imagens, mesmo que acidentais, fornecem indícios de como o arquiteto costumava relacionar estratos temporais de forma não cronológica, buscando a construção de relações entre possíveis contiguidades insólitas.

Ao explicar sua concepção para os apartamentos do Parque Guinle em uma entrevista a Hugo Segawa para a revista Projeto de outubro de 1987, Lucio Costa nos fornece mais uma vez indícios de como projetava a partir dessas contiguidades insólitas e acasos objetivos. Na entrevista, Costa (2010) [1987] relembra suas viagens a Portugal e seu encontro com as distintas formas de construção dos telhados das casas em Trás-os-Montes, uma região no extremo norte do país. Ao contrário das casas do sul, onde o clima é mais temperado, as casas do norte, devido ao clima mais frio, não possuíam chaminés, e o calor do fogo aquecia o interior da casa, enquanto a fumaça escapava pelas frestas entre as telhas. Lucio Costa afirma (2010 [1987], p. 167, grifos nossos):

Entre nessas casas: eles armam o fogo, tem os bancos de madeira e ali assam aquelas linguças, aquelas coisas que ficam penduradas e o teto esfumaçado, aproveitando o calor, é uma característica do norte. [...] Então vi esses telhados fumegando e me deu aquela ideia: lá em São Paulo essas casas não tem chaminés, são de telha-vã, de modo que ficava saindo fumaça pelas frestas das telhas com esse fogo na sala grande, como nos telhados das aldeias no norte de Portugal, de onde vinham a maioria dos que emigravam para a colônia. *Então houve uma coincidência, porque as ocas dos índios o que eram?* Exatamente uma coberta grande, onde eles armavam na periferia as redes e no centro faziam fogo e saía pelas duas aberturas extremas que sempre tem as ocas - com aquelas raízes que eles deixam de fora, para ficar bonito. O programa que o português trouxe do norte de Portugal ele o encontrou aqui na casa do índio também, de modo que o vínculo com a arquitetura indígena foi esse: do programa.

Costa parece quase como se estivesse empreendendo um esforço arqueológico, ao costurar em seus projetos reinterpretações desses reencontros, que não apenas são experienciados por ele próprio, mas também remontam a tempos passados. Ele estabelece contiguidades insólitas de maneira anacrônica, ou surrealista, como podemos aventar, quando presentificadas, por exemplo, na proposta para os apartamentos do Parque Guinle. Dessa forma, a proposta de habitação moderna do arquiteto entrelaça tempos e espaços antigos, que incluem ocas indígenas, casas de bandeirantes paulistas e as construções de Trás-os-Montes. Esse entrecruzamento é estabelecido por meio de uma operação que combina espelhamento e estranhamento, revelando vínculos, mas também singularidades e ambivalências. Em suma, é uma abordagem que absorve mitos e os reconfigura, os atualiza. *Estamos diante de uma devoração de mitos.*

Para a proposta da exposição para o Petit Palais de 1963, ousamos pensar que, ao criar esse confronto temporal, o arquiteto estava explorando reminiscências de um passado que poderia ser evocado a partir da relação e choque entre Brasília e a taba indígena. Como o arquiteto



Fig. 27: Croqui de Lucio Costa para "L'art au Brésil: la Taba contemporaine de Brasilia", 1963.
Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa. Instituto Tom Jobim.

buscou então, expressar este entrecruzamento de tempos em sua expografia? Diz-nos Costa (1963, p.1, grifos nossos):

E, para que esse pacto inicial produz o desejado efeito, bastará montar, no amplo salão do 'Petit Palais', forrado de aniagem tinta de óxido de ferro escurecido, *uma autêntica maloca do Alto Xingu*, com a sua forma pura de nau emborcada, e fazer com que o parisiense comece a visita curvando-se para ingressar a visita de *chôire* na penumbra deste *estranho neolítico-contemporâneo*, com iluminação concentrada apenas nos ricos mostruários de arte plumária, nas redes, nas armas, nos utensílios e nos paus roliços da bela estrutura da nave, onde se mostrarão, igualmente, grandes fotografias e reproduções ampliadas de antigas xilogravuras, documentando a vida nativa. E daí, levá-lo por um passadiço, também sombrio, em forma de túnel tecido com folhas de pindoba, para as câmaras com chão de mesma cor ferruginosa, teto rebaixado azul claro e paredes verde escuro, verde tenro e brancas, *onde se mostrará então Brasília*.

Diante da maloca, estaríamos portanto, diante de uma espécie de *espaço limiar* de penumbra, como um umbral, espaço transitório de passagem que despertaria a atenção do transeunte para a exposição que se iniciava. Atento à planta da edificação ter o formato de ferradura, Lucio Costa indica que após vencido o lance de escadas, o visitante ao penetrar na entrada principal da galeria, veria a disposição da maloca acontecer à sua esquerda como indício do início do percurso expositivo; à sua direita de modo a impedir que o fluxo de visitaçã o acontecesse ao revés do planejado, um grande painel preto demarcaria o que seria a saída da exposição, sobre o seu frente estaria uma reprodução de um mapa antigo das terras encontradas pelos colonizadores, uma réplica da campa de Pedro Álvares Cabral e uma bandeira azul e branca da monarquia portuguesa; por fim à sua frente estaria uma bandeira do Brasil a fazer contraste com o fundo do jardim interno do palácio.

Após atravessar a maloca e o conseqüente documentário sobre Brasília, o visitante entraria em contato com a arquitetura contemporânea¹⁰ com referência a Gregori Warchawchik e destaque ao edifício do Ministério de Educação e Saúde. Além disto estariam dispostas outras obras fundamentais como a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), além de projetos recentes de maior significação. Ao fim desta seção as construções da Pampulha seriam apresentadas as obras de Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, que estariam expostas em um dos corpos extremos da edificação com pé direito capaz de comportar uma das portadas franciscanas de Ouro Preto, por apresentarem afinidades de intenção com a arquitetura contemporânea expostas anteriormente.

Costa propõe a partir desta ideia de *afinidade de intenção*¹¹, um outro entrecruzamento de tempos, desta vez entre as obras de Aleijadinho e algumas construções de Brasília, e o difere do entrecruzamento anterior com a maloca, este mais ligado ao seu despojamento do ponto de vista formal. Costa argumenta que o propósito de tornar a obra de Aleijadinho autônoma do conjunto de obra barroca exposto é fruto em parte da condição espacial do palácio, mas também por conta do contraste com a seção que a antecede. Portanto, seria assim mais uma outra contiguidade insólita, mais um anacronismo a ser provocado pelo arquiteto. A figura de Aleijadinho exerceu bastante relevância na trajetória intelectual de Lucio Costa, seja como crítica mas também

como admiração¹². O arquiteto Lucio Costa, em determinados discursos, exemplifica como os negros, devido à sua suposta docilidade e servilidade, aprenderam e aperfeiçoaram técnicas construtivas e artesanais dos portugueses, o que conferiu singularidade às suas expressões. Parece que esse discurso sustenta a ideia de um "negro assimilado" atravessado pela concepção da democracia racial, mas que ao mesmo tempo obscureceu e apagou as expressões ancestrais que essas populações trouxeram consigo da África durante o tráfico transatlântico.

Após a seção destinada à obra de Antônio Francisco Lisboa a mostra seguiria com a apresentação em ordem cronológica decrescente retornando à arte, arquitetura e urbanismo contemporâneos, ou como prefere dizer o arquiteto: “[...] a arte correspondente ao ciclo industrial em que o país ingressa, e através do qual se incorpora à linguagem universal da civilização científica e tecnológica do nosso tempo, quando o regional deixa de ser substância e passa a eventual ingrediente”(Costa, 1963, p. 3-4). O arquiteto resolve iniciar essa seção com a mostra de jardins de Roberto Burle Marx, com projetos e fotografias entremeados por plantas tropicais, fáceis de se obter na Europa com o objetivo de “[...] amortecer, numa certa medida, o contraste, aliás procurado, com a seção anterior” (Costa, 1963, p. 4). Mais uma vez torna-se evidente a intenção anacrônica em sua proposta. Após a mostra de jardins, seriam então expostas gravuras, pinturas e por fim esculturas relacionadas ao ciclo industrial. Ainda nesta seção, Costa (1963, p. 4) empreende as seguintes indicações:

Algumas obras acadêmicas selecionadas, do século XIX e do período imperial, inclusive mobiliário e exemplos de arquitetura típica, urbana e rural, do chamado ciclo do café, seriam também apresentadas, e se faria, igualmente, menção à experiência de Vauthier e a obra de Glasion, inclusive o arrazamento (*sic*) do belo Passeio Público, apenas para adaptá-lo ao gosto (*sic*) romântico de então. E, assim, o visitante seria levado à época da independência, caracterizada pela rutura da tradição barroca e pela introdução dos novos conceitos acadêmicos oficialmente consagrados pela vinda da missão Lebreton. Nas salas destinadas aos períodos imediatamente anterior e posterior à independência, seriam concentrados os documentários de Debrêt, Enders e de Rugendas, prevendo-se, inclusive, ambiente forrado com os papéis, impressos em 1922, para o Centenário, como se fêz aqui e a apresentação de curiosidades como, por exemplo, a nossa bandeira imperial de risco calcado no das bandeiras dos regimentos de Napoleão.

O arquiteto aproxima neste ponto duas temporalidades distintas – 1822 e 1922 – como também aos dois países – Brasil e França – ao fazer relação da bandeira francesa com a bandeira imperial brasileira. Esta seção seria encerrada então com o registro da “Viagem Filosófica” ao Pará em referência à obra do arquiteto italiano Antônio José Landi e assim “[...] entraria finalmente o visitante em contacto com o Brasil Colônia, Brasil lusitano, pois o que se fabricou aqui *não foi imitação* de obra “portuguêsa”, mas legítima obra portuguesa do ultramar, assim como ao falar o português, o colono e seus descendentes, não “imitavam ninguém – falavam a própria língua” (Costa, 1963, p. 4, grifos nossos).

Em seguida, Costa alerta para o risco de se apresentar genuinamente como nosso aquilo que se constitui como parte integrante do acervo cultural português assim como portuguesas também seriam obras diferenciadas das várias outras províncias metropolitanas. Parece-nos

que o corte para a determinação cronológica a validar uma obra como genuinamente brasileira para Costa dá-se sobretudo a partir de 1822. Dando prosseguimento ao itinerário expositivo de forma cronológica decrescente, o visitante seria direcionado às obras referentes ao século XVII e começo do século XVIII correspondente ao domínio espanhol da Metrópole e de um modo geral depois da Restauração¹³: “[...] como a modelagem da portada do Paço do Saldanha, no Salvador (*sic*) e, ainda, peças missionárias do Rio Grande do Sul, inclusive, se possível, o retábulo de São Borja” (Costa, 1963, p. 3). Na sala contígua teríamos em seguida, uma parte da exposição destinada à presença flamenca, à cidade de Recife durante a ocupação de Maurício de Nassau e originais de Franz Post, Albert Eckhout e Zacharias Wagner. A última galeria, diametralmente oposta àquela onde seria montada a maloca, seria:

[...] dedicada à arte popular, marcada pela presença do africano e do sertanejo e retomará contacto com o indígena que o recebeu ao iniciar a visita, mas desta vez, através do que ele pôde oferecer de mais evoluído dentro das concepções formais em que a arte de todos os tempos se debate: a estática e a dinâmica, forma fechada e forma aberta, energia plástica concentrada ou em expansão – Marajó ou Santarém. (Costa, 1963, p. 5)

Interessante notar que Costa associa a arte popular a um forte vínculo africano (Costa, 1963). Talvez esta seja de fato a única oportunidade em que Lucio Costa expressa os aportes africanos em toda a proposta e para apresentar tais contribuições opta por utilizar as fotografias de Marcel Gautherot e Pierre Verger¹⁴ a documentar: “[...] as danças, congadas, macumbas, bem como peças originais de cerâmica, ex-votos e carrancas, e uma representação do Bumba-meu-boi como se fez em Neuchatel” (Costa, 1963, p. 3). Para encerrar esta seção, Costa (1963) alude a importância de ser apresentada o artesanato utilitário, sertanejo e praieiro: a saber selas e indumentárias de couro e a jangada¹⁵, uma obra de arte qualificada pelo arquiteto como romântica e funcional. Diante da deliberada menção a estas contribuições e antes de concluirmos o itinerário expográfico proposto por Lucio Costa para a exposição a ser realizada em 1963, cremos ser importante realizarmos um desvio para tratar de uma exposição mencionada por Lucio Costa em sua proposta que cremos ser importante nesta montagem de uma nebulosa de relações.

2.1.4. Um Bumba-meu-boi na Suíça

A exposição *Brasil – Da arte plumária ao arranha-céu: exposição de arte primitiva e moderna* realizada entre 20 de novembro de 1955 e 28 de fevereiro de 1956 pelo Museu Etnográfico de Neuchâtel, Suíça é subliminarmente mencionada por Costa em sua proposta expositiva de 1963, e fora noticiada em 8 de dezembro de 1955, no *Correio da Manhã* com a coluna *Itinerário das Artes Plásticas*, escrita por Jayme Mauricio integralmente dedicada a cobrir a exposição que estava sendo realizada na Suíça. Diante da menção a esta exposição indicada por Lucio Costa em sua proposta nos é importante perceber em quais sentidos possíveis estas duas exposições dialogam? Ademais existiriam atores comuns em ambas as propostas que justificam a contaminação entre elas?

Primeiramente, chama-nos a atenção ao fato de os títulos de ambas exposições serem próximos e por ambas indicarem uma teleologia - a ser rompida por Lucio Costa a partir da sua ideia de *contiguidade insólita*. Enquanto a mostra de Paris havia sido provisoriamente intitulada *De marajó a Brasília* ou em algumas situações *Da maloca a Brasília*; em Neuchâtel, exposição realizada cerca de sete anos antes e anterior ao projeto de Brasília, a titulação dada fora *Da arte plumária ao arranha-céu*. É fato perceber como a construção de Brasília eclipsara a imagem do arranha-céu como ícone do progresso e do futuro.

No centro de ambas as propostas de exposições está a figura do diplomata Wladimir Murtinho, que em 1955 era o organizador da mostra e participava da legação brasileira de Berna, Suíça, sob o comando do Ministro das Relações Exteriores (MRE), o poeta Raul Bopp¹⁶; e em 1963 é o chefe da Divisão Cultural do MRE e participou ativamente da organização do programa de atividades a serem promovidas pelo acordo de cooperação bilateral entre França e Brasil que ficou conhecido como “Acordo Jaujard”. Interessante assim, notarmos as aproximações entre as duas propostas e suas diferenças. Poderíamos, em alguma medida, argumentar que a proposta de Costa estaria contaminada pelas ideias de Murtinho, apesar deste não ter sido nomeado pelo arquiteto em seu memorial? Ora, se a proposta costeana para o Petit Palais tratou Brasília como uma espécie de imagem limiar do país, parede-meia entre a maloca e a arte barroca de Antônio Francisco Lisboa, esta exposição tratou da cultura brasileira a partir de duas seções distintas e separadas: “[...] uma seção inteiramente dedicada às ‘Artes primitivas’ (indígena, afro-brasileira e popular) e outra às chamadas ‘Artes Modernas’ (arquitetura, pintura, escultura, gravura, desenho e fotografia)” (Maurício, 1955a, p. 16).

A seção de artes primitivas, a ser exposta no piso térreo do museu contou majoritariamente com o empréstimo de peças já expostas em outros museus etnográficos europeus – como o *Musée de l’Homme de Paris*, o Museu de Nantes, o *Volkerkunde Museum* de Viena, o *Etnografiska Museet* de Gotemburgo, *Musée National de Copenhague* e o Museu Pignorini de Roma -, enquanto a seção de arte moderna teve suas peças vindas diretamente dos museus de arte moderna e coleções particulares brasileiros. A coluna anuncia então os artistas brasileiros a serem representados na exposição:

ARQUITETURA - Sérgio Bernardes, Francisco Bolonha, Alvaro Vital Brasil, Roberto Burle Marx, Olavo Reidig de Campos, Lucio Costa, Rino Levi, Icaro de Castro Melo, Henrique Mindlin, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Paulo Antunes Ribeiro e M.M. Roberto.

PINTURA – Geraldo de Barros, Aloisio Carvão, Lygia Clark, Milton DaCosta, Djanira Motta, Alberto Guinard, Déa Campos de Lemos, Abraham Palatnik, José Pancetti, Cândido Portinari, Heitor dos Prazeres, Carlos Prado, Santa Rosa, Ivan Serpa, José Antônio da Silva, Elisa Martins da Silveira e Décio Luís Vieira.

PINTURA INFANTIL (alunos da Escola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) – Alberto Balassiano, Jorge Bopp, Sergio Bopp, Luís Carlos Correia, Analuce Estrella, Ceci Mendes Gonçalves, Maria Inês Mendes Gonçalves, Lucia Meira Lima, Amélia Mayal, Isabel Murtinho, Maria Helena Moreira Alves e Enio Perelberg.

PINTURA DE ALIENADOS (Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro) – Adelina,

Carlos, Emígdio e Rafael.

ESCULTURA – Victor Brecheret, Bruno Giorgi, Maria Martins, Zélia Salgado, Caciporé Tôrres, Mary Vieira e Franz Weisman.

GRAVURA E DESENHO – Lívio Abramo, Edith Behring, Vera Bocayuva, Aldo Bonadel, Maria Bonomi, Marina Caram, Flávio de Carvalho, Mário Cravo, João Luiz Chaves, Oswaldo Goeldi, Marcello Grassmann, Giselda Klinger, Poty Lazzarotto, Maria Leontina, Aldemir Martins, Tuni Murtinho, Fayga Ostrower, Arnaldo Pedroso d’Horta, Darcy Penteadó, Arthur Luiz Piza, Augusto Rodrigues, Cândido Portinari, Walter Tanaka e Vera Tormenta.

FOTOGRAFIA – Francisco Albuquerque, Eduardo Aynso, Geraldo de Barros, Thomas J. Farkas, Ivo Ferreira da Silva, Antônio Ferreira Filho, Arnaldo M. Florence, Renato Francesconi, Marcel Giró, Jean Lecocq, Germán Lorca, Kazuo Kawahara, A. Moraes Barros, José Mauro Pontes, Eduardo Salvatore, Eijyto Sato, Rubens Teixeira Scavone, Aldo de Souza Lima e Alfio Trovato.

E há naturalmente todo um mundo devido aos artistas anônimos, cujo artesanato (*sic*) varou os séculos e chegou até nós pagão, sem o nome do artista que no passado concebeu a obra de arte. E há também o artista popular, os homens de Caruaru – Vitalino e Zé Cabloco – ou então Severino de Tracunhaem, com toda a magia de sua arte ingênua e emotiva. (Maurício, 1955a, p. 16)

O 2º Caderno do *Correio da Manhã* de 6 de novembro de 1955 noticia como estava sendo organizada a mostra que poderia ser considerada como a maior exposição de arte nacional já realizada no estrangeiro e esclarece que a opção da separação destas das seções distintas, teria sido tomada por conta da impossibilidade de obter em tempo hábil o material e a documentação relativa ao barroco brasileiro (EXPOSIÇÃO, 1955). O comitê central de organização desta mostra foi constituído pelo etnógrafo e cenógrafo pernambucano Dirceu Nery, a arquiteta Yedda Lucia Pitanguy, a escultora Mary Vieira, a fotógrafa austro-americana Liesel Steiner, entre outros sob a coordenação de Murtinho e de Jean Gabus, diretor do Museu Etnográfico de Neuchâtel.

A organização geral da mostra ficara a cargo de Mary Vieira e Yedda Lucia Pintaguy, que estava se graduando em museologia em Berna neste mesmo momento, teria desenhado os planos para a apresentação do andar dedicado à arte contemporânea como também fora responsável pela reprodução em azulejos com desenhos de Roberto Burle Marx em um painel de cerca de sete metros quadrados. Ficara a cargo do cenógrafo pernambucano Dirceu Nery a organização da parte considerada como arte primitiva e folclórica como também propôs a execução de um “Bumba-meu-boi” completo de 18 personagens. Dirceu já havia chamado a atenção dos organizadores da mostra por sua participação no projeto *Brasiliانا* executado pelo *Ballet* do Teatro do Rio de Janeiro em 1954. Para a realização do Bumba-meu-boi em Neuchâtel, Dirceu produziu as máscaras em território europeu com peças e adornos originais de Pernambuco.

Além da realização da exposição, uma série de conferências havia sido organizado com a participação de Paulo Carneiro, a discorrer sobre os elementos da cultura da arte brasileira; de Germain Bazin, sobre a arte colonial brasileira; de Alfred Metraux, sobre a arte indígena brasileira; de Roger Bastide, sobre a arte popular e arte afro-brasileira; de Cherbuliez, sobre a música erudita e folclórica brasileira; e por fim um seminário sobre a arquitetura brasileira contemporânea.



Fig. 28: Cartaz da exposição “Brasil: da arte primitiva ao arranha-céu – exposição de arte primitiva e moderna” de Hans Erni, 128x90 cm, 1956.
Fonte: Musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

Para além de Murtinho, uma importante articuladora para a realização da mostra fora a baiana Niomar Muniz Sodré, então diretora-executiva do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)- importante destacar que Niomar fora fundadora do MAM-RJ junto ao seu marido, Paulo Bittencourt, diretor do *Correio da Manhã*. Em 10 de agosto de 1955, na coluna *Itinerário das Artes Plásticas do Correio da Manhã*, Jayme Maurício publicara uma carta de Wladimir Murtinho a Niomar em sua integralidade com o objetivo de apresentar a mostra e obter o apoio do MAM para a realização desta no envio de obras de pintura e escultura modernas:

Esta primeira exposição na Europa de um panorama completo da arte brasileira constituirá excelente constituirá uma excelente experiência para posteriormente em outros países realizar-se numa exposição mais rica e aperfeiçoada. Sua importância, entretanto, é muito grande, e por isso ousamos contar com o seu apoio pessoal e o do Museu de Arte Moderna. [...] Esperamos obter também a maquete da futura sede do Museu. Com as fotografias que mandamos ampliar para a mostra de Zurique e foram incorporadas definitivamente na exposição '*Brasilien Baut*' o público teria uma ideia clara e perfeita da importância do prédio que abrigará o MAM do Rio de Janeiro. (Maurício, 1955b, p. 12)

É também Niomar Moniz Sodré quem fornece um depoimento sobre a exposição, publicado no *Correio da Manhã* em 9 de fevereiro de 1956, na coluna *Itinerário das Artes Plásticas*. O título dado ao artigo foi *O Brasil em Neuchâtel – juntos pela primeira vez: arquitetura, pintura, escultura, gravura, folclore e arte pré-colombiana*. Com o intuito de ver com seus próprios olhos o resultado do esforço coletivo para a realização da mostra, Niomar relata que fora com surpresa e emoção que percorrera as salas do Museu de Etnografia de Neuchâtel: “Apesar da minha exigência com tudo quanto se liga ao Museu do Rio, posso dizer, sem exagero, que estava uma beleza” (Sodré, 1956, p. 12). A diretora do MAM-RJ então destaca que a exposição, que poderia se tornar um amontoado de obras catadas de diversos países, em verdade exibia peças que foram cuidadosamente pensadas em função do seu conjunto, de modo a valorizar umas às outras. Para Niomar Moniz Sodré o princípio que orientava toda a exposição estava baseado em *contrastos e oposições*:

Assim, aproveitando a arquitetura do Museu, foi possível apresentar a mostra em dois registros: a arte primitiva e popular no andar térreo; arquitetura e arte contemporânea na galeria do primeiro andar. Houve separação e ao mesmo tempo ligação visual do conjunto, como se poderá ver pelas fotografias que publicamos. Na planta térrea, as vitrinas de tamanho modulado, alinhados com critério quase gráfico, opunha-se ao barroquismo do “Bumba-meu-boi” e à ingenuidade do teatro de “Mamolengos”. No primeiro andar, a arquitetura, em grandes painéis, contrastava, na sua calma geométrica, com o cromatismo das artes primitivas, e preparava o visitante às diversas seções de pintura, escultura, e arte gráfica, onde estavam representados – quase todos os nossos artistas. Por exemplo, os ‘figurativos’ em oposição aos ‘ingênuos’, e esses colocados em contraste com os ‘abstratos’, os quais por sua vez, estavam pendurados em ângulo com a pintura das crianças, cuja policromia divergia do preto e branco da seção de artes gráficas. Os diversos ritmos e oposições tornaram a Exposição sumamente agradável, sem permitir a sensação de bazar que se tem muitas vezes ao visitar exposições brasileiras e europeias. Não fossem as etiquetas – pequenas e pouco legíveis – e a mostra poderia ser considerada como perfeita. (Sodré, 1956, p. 12)

Em seu depoimento, Niomar Moniz Sodré ainda nos revela os bastidores e negociações diplomáticas que levariam a realização da exposição idealizada por Murtinho como uma mostra completa da arte brasileira. Assim, Niomar nos conta ter participado de uma reunião para analisar a proposta do Museu Etnográfico de Neuchâtel para montar uma exposição retrospectiva da arte brasileira nas novas salas que estavam sendo construídas. Esta reunião aconteceu em maio de 1955 em Paris, em um dos salões de *La Maison de L'Amérique Latine*, e além de Niomar e Murtinho participaram Paulo Carneiro, delegado do Brasil na UNESCO e Paul Rivière, diretor do Museu do Trocadero.

A partir deste encontro foi-se desenhado um arcabouço do que eles entenderam ser uma *Exposição Ideal*. Em junho de 1955, já na cidade de Ulm em visita à Escola de Arte de Max Bill, Niomar conversara novamente com Murtinho a respeito das obras e artistas atuais que poderiam reunir na mostra. A diretora reitera então o desafio de se montar uma exposição de tal porte em menos de quatro meses obrigando-os a abdicar do arcabouço da exposição ideal pela falta de tempo e de recursos suficientes:

Decidimos que Neuchâtel seria, pois um ensaio do que se poderia fazer, e a experiência adquirida serviria para a realização mais tarde, de uma mostra a ser apresentada em Nova York e nas principais capitais da Europa, onde reuniríamos, então, o panorama maior e mais completo da Arte Brasileira. (Sodré, 1956, p. 12)

Creemos assim, que a exposição que seria realizada no Petit Palais, em 1963, seria em certa medida, um desdobramento dos ensejos que motivaram a mostra que ocupou o Museu Etnográfico de Neuchâtel, em 1955/1956, dada a similitude de seus programas e objetivos bem como a presença institucional e diplomática de Wladimir Murtinho na organização de ambas. Diante dos *contrastos* e *oposições* entre arte primitiva e moderna já presentes na exposição suíça, cremos que Lucio Costa embebido da proposta precedente interfere no programa anterior e ao propor a ideia de uma *contiguidade insólita*, rompe com tais oposições ao instalar uma zona limiar anacrônica entre Brasília e a maloca.

Não esqueçamos ademais que o Ministro das Relações Exteriores em 1955 era ninguém menos que o poeta Raul Bopp, figura importante para o movimento modernista brasileiro, junto a outros nomes como Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, justamente por fazer revolucionar o entendimento de primitividade sobre as culturas ameríndias levando a pensar tais culturas como o ápice da modernidade e o cosmopolitismo, ou seja o que nos distinguia enquanto cultura brasileira¹⁷. Os indígenas, portanto, seriam a marca não do passado, do antiquado ou do primitivo, mas carregavam a marca e o indício do futuro moderno para o país. Cremos entretanto que a radicalidade deste gesto não está presente na proposta da exposição de 1955, e aparece mais nebulosa na proposta de Lucio Costa de 1963, entretanto, nos é interessante perceber que estas aproximações nos levam a um *borramento* do entendimento comum de que a narrativa construída para a arquitetura moderna brasileira operou a partir da centralidade da cultura lusitana como pode ser observada na hegemônica e influente exposição *Brazil Builds* realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943. Cremos que estas duas exposições que

tratam da arquitetura moderna podem nos oferecer perspectivas outras para a compreensão da construção desta narrativa a partir de outros focos de enunciação, além de fomentar produção e reflexão teórica, mas também histórica. Ora, é certo que Lucio Costa não participara da exposição de Neuchâtel, mas a sua indicação no memorial descritivo para a sua proposta de 1963, nos parece indício importante para além do fato de Murtinho ser o organizador de ambas, e revelamos a contaminação que por ventura a mostra suíça poderia ter incidido na proposta costeana.

Para uma melhor compreensão ou visualização da complexa nebulosa de relações intelectuais, tanto em seus pontos de convergência quanto, principalmente, nas lacunas existentes em torno da proposta de Lucio Costa para a exposição de 1963, sugerimos a seguir um desvio que nos levará pela trajetória intelectual da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, explorando suas experiências em exposições e no trânsito com a Nigéria, a partir da sua vivência na Bahia.

2.1.5. Um desvio pelo popular: Lina Bo Bardi e Pierre Verger planejam a exposição África-Bahia

Em meio a manchetes com declarações políticas do presidente Juscelino Kubitschek que garantia o restabelecimento das relações comerciais com a URSS e a posse à chapa presidencial de Jânio Quadros democraticamente eleita, o jornal Correio Paulistano estampou em sua primeira capa de 22 de setembro de 1959 uma fotografia intrigante. Na imagem, é possível vermos uma baiana de acarajé servindo ao presidente Kubitschek e à sua esposa, Sarah, a comida devotada a Iansã, orixá esposa de Xangô. Enquanto Juscelino levava o bolinho de feijão fradinho frito no óleo de dendê à boca, Sarah carregava em suas mãos o catálogo da exposição *Bahia no Ibirapuera*. A mostra fora concebida por Lina Bo Bardi e Eros Martim Gonçalves, então diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, como um espaço expositivo paralelo à quinta edição da Bienal de São Paulo e, que de certa maneira, apresentava-se como um contraponto crítico à intelectualização e à segregação social exacerbadas desta última. A matéria do jornal *Última Hora* de 23 de setembro de 1959 de título *Bahia: de todos os santos e orixás no Ibirapuera* apresenta a posição paralela do pavilhão *Bahia* dentro da V Bienal de São Paulo:

Localizada num pavilhão à parte da Bienal, sob a marquise do parque do Ibirapuera, está a exposição baiana organizada pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia que funciona sob a direção do jovem Martim Gonçalves. Uma separação profunda entre as duas mostras. De um lado: a arte intelectualizada e distante do gosto popular; de outro: todo o magnífico folclore baiano, preñado de um quente poesia, que nos transporta ao seio ensolarado e inesgotável das nossas origens raciais. (BAHIA *apud* Ribeiro, 2015, p. 104)

Como apresenta a pesquisadora Ana Luisa Carmona Ribeiro (2015), a percepção da imprensa sobre a presença da exposição *Bahia* no interior da V Bienal de São Paulo por muitas vezes equivocou-se crendo tratar-se de uma mesma proposta expográfica. Em verdade, a realização da mostra paralela teria sido fruto de articulações entre o governo do Estado da Bahia, que investira recursos nas premiações da Bienal e em contrapartida obtivera a cessão do espaço para a rea-

lização do pavilhão *Bahia*. Tratava-se assim de uma ação política cujo objetivo era apresentar as novas realizações e modernizações empreendidas pelo governo do estado da Bahia nas suas relações com a Universidade da Bahia e sua Escola de Teatro. Sobre essa geração de artistas, estudantes, professores e intelectuais baianos e estrangeiros, como Yanka Rudzka, Walter Smetak, Agostinho da Silva, Eros Martim Gonçalves, Glauber Rocha, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre muitos outros que se articularam em torno da figura do Reitor Edgar Santos, Antônio Risério (1995) cunhou a ideia de uma *avant-garde* na Bahia, ou seja, figuras que assumiram a posição de vanguarda na cultura brasileira.

A realização da exposição *Bahia no Ibirapuera* deve ser compreendida a partir dessa encruzilhada discursiva, que visava estabelecer novas articulações nacionais com as instituições culturais do sudeste, ao mesmo tempo em que fazia uma crítica contundente ao proselitismo elitista e endógeno que caracterizava a própria Bienal. Tratava-se, portanto de uma atitude crítica mas também diplomática¹⁸. O cineasta baiano Glauber Rocha, à época jovem colaborador da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, em artigo para o *Diário de Notícias* de 11 de outubro de 1959, apresenta tais pretensões críticas da mostra argumentando que ao lado da exposição Bahia “[...] toda aquela arquitetura moderna do Ibirapuera está enferrujada” e que tal exposição levanta, na verdade, “um conflito” para as artes mundiais (Glauber Rocha *apud* Ribeiro, 2015, p. 104). O que realmente caracteriza esse “conflito”, como notado por Rocha, é a decisão dos dois realizadores em subverter os conceitos acadêmicos do que seria arte ao apostar na exibição de utensílios, vestimentas, objetos utilitários e peças ritualísticas de candomblé, propondo assim, um sentido de arte mais próximo do cotidiano popular encontrado na Bahia. O documento de papel timbrado emitido pela Universidade da Bahia a partir de sua Escola de Teatro (*apud* Ribeiro, 2015, p. 90) apresenta o que fora escolhido pela dupla como parte dos objetos a serem expostos na mostra:

onze (11) caixas contendo cada uma:

Caixas numeradas de 1 a 10- Cabeça de Prôa dos barcos de São Francisco, sendo seis (6) pertencentes ao Departamento de Turismo de Salvador, duas (2) *idem*, pertencentes ao Sr. Mário Cravo e duas (2) *idem*, pertencentes à Martim Gonçalves.

Caixas n. 11: Uma (1) figura de prôa de barco português (século XIX), pertencente a Martim Gonçalves.

Dia 01/08/59, pelo Loide Aéreo, conhecimento n. 188.605, seguiram três (3) volumes, contendo:

50 ex-votos de propriedade de Mário Cravo (marcados M.C.)

28 ex-votos pertencentes à Escola de Teatro (marcados E.T.)

14 ex-votos pertencentes ao Departamento de Turismo (marcados D.T.)

16 imagens barrocas pertencentes a Mário Cravo (marcadas M.C.)

Dia 14/08/59, pelo Loide Aéreo, conhecimento 188.837, seguiram dois volumes contendo: Ampliações fotográficas (0,60x0,50) da coleção da Escola de Teatro.

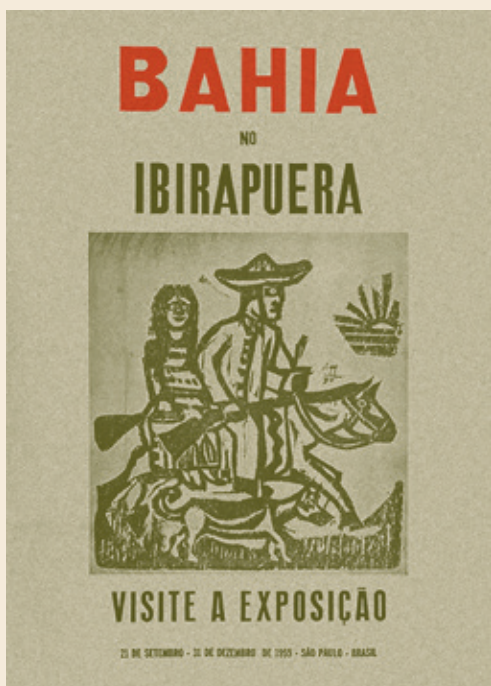


Fig. 29: Cartaz da exposição "Bahia no Ibirapuera", realizada durante a V Bienal de São Paulo em 1959. Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

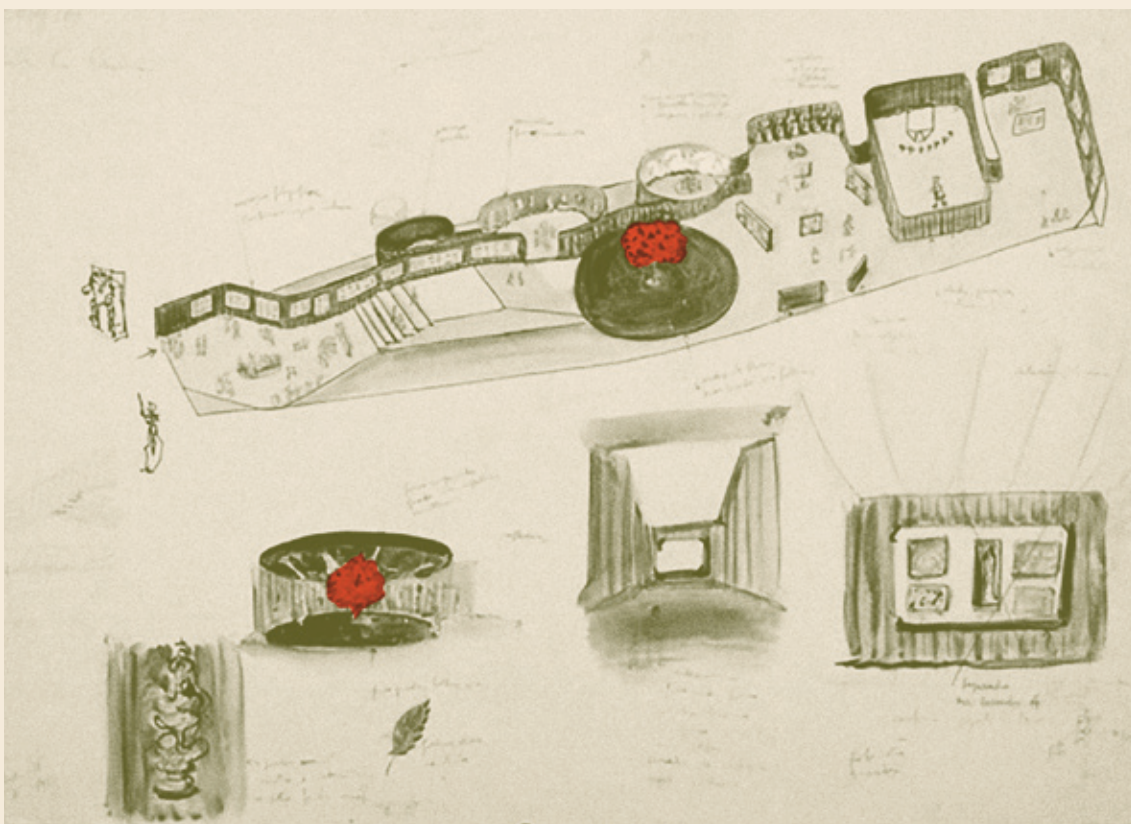


Fig. 30: Estudo da primeira versão da expografia de Lina Bo Bardi para "Bahia no Ibirapuera", 1959. Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.





A proposta expográfica para o pavilhão é também disruptiva, buscando um equilíbrio onde as obras, com suas materialidades e expressividades, pudessem ser percebidas, ao mesmo tempo em que estavam imersas em uma espécie de arquitetura cenográfica que, por meio de uma colagem, recriava e deslocava os ambientes nos quais as peças estavam tradicionalmente inseridas. Alguns poucos painéis foram dispostos pelo ambiente, as paredes estavam revestidas com cortinas azul-escuro, e no teto, um tecido branco estendido por toda a extensão do pavilhão fornecia uma luz difusa. O piso estava coberto por ervas e folhas, criando junto com o teto único uma sensação de unidade no espaço. Logo na entrada, o visitante se deparava com a escultura *Exu mola de jipe* de Mário Cravo, artista que também integrava a V Bienal de São Paulo, que recriou o orixá dos caminhos, estradas e encruzilhadas com materiais automotivos reutilizados. Para Ana Luisa Carmona Ribeiro (2015), ao adentrar no pavilhão, o visitante era convidado a ingressar em uma espécie de atmosfera etérea e misteriosa: “[...] floresta guardada por um exu de molas, onde ganham vida –em pleno Ibirapuera –vaqueiros, orixás, santos e carrancas que dividem o espaço com painéis, vitrines e cavaletes semelhantes aos que Lina já utilizara tantas vezes no MASP” (Ribeiro, 2015, p. 91).

Ao passar pela escultura de Exu, o visitante era conduzido a uma série de carrancas, que são esculturas de proa de barcos representando animais antropomorfizados, e se deparava com mais uma figura guardiã do espaço: um manequim trajado de vaqueiro com suas roupas totalmente em couro. Entre as folhas do piso brotavam árvores de papéis e cata-ventos e painéis cujas bases eram em madeira, conchas e concreto. Nestes painéis fotografia da Bahia eram expostas. Na lateral esquerda, a sala era povoada por uma série de outros manequins que apresentavam os paramentos e vestimentas de uma série de orixás. Colocados em uma posição sutilmente inclinada junto às cortinas de tom azulado, os orixás pareciam estar à beira de concluir o movimento, avançando em direção ao visitante na direção das ferramentas ritualísticas do candomblé, identificadas por Lina Bardi como arte afro-brasileira, que estavam exibidos em vitrines iluminadas, localizadas imediatamente à sua frente. Para Ribeiro (2015), os orixás pareciam se apresentar mais como atores em cena do que meros objetos expográficos.

As vitrines eram elementos expográficos estudados por Lina Bo Bardi desde as primeiras exposições por ela projetadas na Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo quando ainda funcionava na rua 7 de abril. As vitrines iluminadas acabavam por desempenhar ainda um papel de divisão visual entre os orixás e uma pequena parede adornada com folhas douradas que abrigava imagens de santos católicos. Apoiados nos pilares existentes da marquise do Ibirapuera, uma série de quatro painéis situados na extremidade do pavilhão exibiam arte têxtil de tapeçarias e colchas. No fundo do pavilhão, uma parede caiada de tijolos transformava-se em suporte para uma coleção de ex-votos, pequenas esculturas em formatos anatômicos de órgãos e membros humanos que simbolizavam milagres e preces alcançadas.

A maioria das obras expostas fazia parte das coleções de Mário Cravo, da Escola de Teatro da Universidade da Bahia e do Departamento de Turismo de Salvador. Os objetos escolhidos refletem uma relação e finalidade ritualística, como se estivessem enfatizando a presença cotidiana e a importância dos aspectos místicos e religiosos na cultura e na arte baiana. No entanto,

não havia a pretensão de que a mostra tivesse um caráter estritamente antropológico, evitando assim a folclorização das peças. Entendemos que, ao desafiar os limites entre antropologia e arte moderna, Eros Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi apresentaram os objetos da cultura popular e cotidiana da Bahia através de um gesto de deslocamento muito próximo aos *ready-mades* duchampianos⁴⁹. Nesse sentido, abolia-se o olhar hierarquizante ou folclorizador que poderia classificar os objetos ali expostos como arte menor, primitiva ou rudimentar, conferindo a eles provocativamente um sentido de modernidade ao mesmo tempo que esgarçava os seus sentidos mais hegemônicos do que seria arte. Eis portanto aqui o “conflito” identificado por Glauber Rocha. O material que serve apresentação da exposição escrito por Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi evidenciam este posicionamento crítico sobre o que seria considerado como arte:

Onde começa e acaba a arte? Quais suas fronteiras? Esta <>, que limita o homem na expressão de sua humanidade total, privando-o de uma das manifestações mais necessárias e profundas, como seja a estética, este limite entre Arte e arte, é que sugeriu esta Exposição. [...] A renúncia à imortalidade poderia ser o credo do artista de hoje julgado através de sua obra. A precariedade dos materiais, aquele sentido de contingência que, da colagem ao papel recortado, dos detritos aos retalhos, é peculiar à arte moderna, denuncia a <> eternidade da obra de arte, o seu reabsorver no momento histórico, o seu não querer resistir ao tempo. [...] O gênio poderá criar relações <>, a grande obra prima, a grande obra de arte, a exceção. mas o homem <>, precário em suas manifestações artísticas julgadas <>, reivindica, hoje, seu direito à poesia. Fora das <>, não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como que cederá seu lugar a uma expressão estética <>. [...] Ao organizar esta Exposição procuramos ter em mira todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia. Neste sentido apresentamos toda uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados, exemplo importante para o moderno desenho industrial que, criado no Ocidente por uma elite especializada, representa, no Oriente, onde o homem estético teve, durante séculos, a preponderância sobre o homem científico, um fato normal. (Lina Bo Bardi, Martim Gonçalves, 1959 *apud* Ribeiro, 2015, p. 105)

O texto é enfático e adquire um tom de manifesto ao reivindicar a concepção estética arrojada do homem comum e o direito à poesia. Lina e Martim parecem notar ademais que homem estético, preponderante no Oriente, sobrevivia e persistia no Ocidente a contrapelo da cientificação do mundo. Evidencia-se, nesse contexto, o esforço claro de remover hierarquias das expressões populares, que eram frequentemente vistas como primitivas e rudimentares, e, em vez disso, elevá-las de maneira criteriosa à condição de exemplos de modernidade. Estas serão questões muito caras a Lina Bo Bardi ao longo de suas trajetórias intelectuais. Os objetos escolhidos para a exposição recusam as simplificações e categorizações convencionais presentes tanto no campo da arte moderna quanto na arte utilitária. Em contraste com as noções convencionais de funcionalidade e utilidade, esses objetos revelam suas próprias poéticas e sacralidades, estabelecendo mitologias em torno de suas materialidades e expressões. Neste contexto, a presença das mitologias iorubás, através dos orixás e seus paramentos como forças da natureza e a ancestralidade que se presentificam, desempenha um papel de extrema importância na concepção estética que Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi procuravam destacar. Foi durante os preparativos e nos bastidores da montagem da exposição Bahia no Ibirapuera que Lina Bo

Bardi recebera oficialmente de Lavínia Magalhães, presidente do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) e esposa de Juraci Magalhães, então governador do Estado, o convite a se tornar diretora desta instituição.

A arquiteta aceitou o convite e o MAMB oficialmente foi inaugurado em 06 de janeiro de 1960 que passou a existir nas instalações do foyer do Teatro Castro Alves em Salvador. Sem acervo robusto, tendo a maioria das obras expostas a partir de empréstimos de outras coleções, o museu teria sua vocação primordial a educação e seria definido por Lina Bo Bardi como um museu-escola em estreita relação com o próprio Teatro Castro Alves e a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, sob direção de Martim Gonçalves até 1961. Percebemos Ribeiro (2015) efetua o levantamento do espantoso número de 56 exposições de 1960 a 1961 e cerca de outras 45 entre 1962 e 1963.

Nas instalações do foyer do TCA, Bo Bardi adquiriu o costume de realizar mostras paralelas que entrecruzassem obras de artistas já renomados e de vanguardas modernas com artistas e artificies locais. Foi através de Lina Bo Bardi, por exemplo que Agnaldo Manuel dos Santos, escultor premiado no I Festival Mundial de Artes Negras de 1966, teve sua primeira mostra individual realizada. Esses confrontos entre artistas e gerações mais uma vez evidenciam a provocação que a arquiteta pretendia fazer ao público, incentivando a não observação das obras dos artistas baianos através de lentes preconceituosas ou hierarquizadas, como enfatizava a proposta do pavilhão Bahia no Ibirapuera. Lina Bo Bardi revela em documento de apresentação do MAMB de 1961 as intenções de criação do Museu de Arte Popular como uma escola de artesanato industrial nas instalações do Solar do Unhão em Salvador:

Está sendo planejada também uma grande escola de Artesanato Industrial a ser instalada no grande conjunto barroco do Trapiche do Unhão, na beira do mar. A Escola, que deverá funcionar em conjunto com o Museu de Arte Popular, diretamente ligado ao Museu de Arte Moderna, procurará aproveitar e planificar o artesanato nordestino até hoje inaproveitado culturalmente e sem estrutura econômica. O Museu de Arte Moderna realizará também cada dois anos uma bienal Nacional de Arte Moderna, continuando seu trabalho com intransigência cultural, não se interessando pelas reações daqueles que pensam na arte com uma mentalidade ligada à 'arte sem compromisso moral' ou de 'arte-como-projeção-social' (Bardi *apud* Ribeiro, 2015, p. 118)

Vemos novamente como o pensamento e ação da arquiteta era engajada na quebra de hierarquias. Nesse sentido, o Museu de Arte Popular (MAP) deveria acontecer em conjunto com o Museu de Arte Moderna como revela a intenção da arquiteta. No intuito de romper com as hierarquias epistêmicas que subjugavam o artesanato como uma arte rudimentar, Lina pretendia reintroduzi-lo na modernidade como arte expressiva e poética do cotidiano que ela observava na cidade de Salvador²⁰. Ao apresentar o trabalho de Francisco Brennand esta operação intelectual fica evidente:

A palavra artesanal provoca, em quem não tenha bem clara a textura da sociedade contemporânea e dos esquemas de desenvolvimento e produção industrial modernos, uma revolta, quando não um sentido de diminuição que pode ser resumido na expressão: artesanato-antigo, indústria-moderna: artesanato-inferior, indústria-superior. Não existe na

realidade diferença, hoje. O século XIX viu na máquina uma inimiga. O entusiasmo romântico-maquínístico (sic) do começo do século XX viu no artesanato uma forma superada. Na máquina que produz o objeto padrão, pensado e desenhado num sentido de artesanato-industrial, está a verdadeira síntese da arte aplicada moderna, o seu ponto final. Francisco Brennand pertence à aristocracia do popular, ao mundo da procura. Ligado a uma grande indústria, preso a uma realidade de cada dia, não pode deixar de transmitir esta realidade à sua produção. Sua cerâmica, pratos e placas alinhados no chão e nas mesas da grande e velha casa do engenho São João, em Pernambuco, tem um sentido de austeridade medieval. Sentido estranho, quase inoportuno numa terra tão longe dessa atmosfera. De repente, no verde das plantas, nos animais lentos, na paisagem este estranho sentido de Idade Média se caracteriza naquilo que a Idade Média teve de maçante: a medida humana, o trabalho, a natureza perto dos homens. E a sensação de estranheza deixa lugar às simples verdades da natureza tropical e do homem nela. (Bardi, 2009 [1961], p. 114-115)

Há, evidentemente, uma maneira peculiar de conceber o tempo de forma anacrônica, através da sobrevivência de tempos antigos no presente - *Nachleben der Antike* -, como no caso das expressões medievais que persistiam na arte cerâmica de Brennand. Diante do entendimento da modernidade que propôs o fim e a falência do artesanato, Lina Bo Bardi percebe as sobrevivências de expressões poéticas artesanais nas obras, por exemplo de Brennand. Em resposta à classificação diminutória do artesanato, a arquiteta subverte ainda as hierarquias ao propor contiguidades entre o artesanato e a indústria: artesanato-industrial.

Eduardo Rosseti (2002) sugere que a proposta de Lina Bo Bardi se baseia em uma tensão contínua entre o moderno e o popular. Concordamos com Rosseti que, de fato, existem fricções entre essas categorizações, mas, com o propósito de criar zonas limiars e interpenetrações entre elas. Revelando como o pensamento e ação da arquiteta estavam comprometidos em quebrar hierarquias que subjugavam o artesanato como uma arte rudimentar, Lina Bo Bardi propunha reimaginar o artesanato no interior da modernidade como arte expressiva e poética em seu tempo presente carregada de tempos primevos.

Nos diagramas conceituais para o MAP elaborados pela arquiteta, podemos perceber como Lina pensava a ideia de uma Universidade Popular com a criação da Escola de Desenho Industrial, destinado à formação de profissionais, e o Instituto de Artesanato, destinado à produção de obras. Da interação dessas estruturas institucionais, Lina almejava transformações na escala social e econômica de mestres e artífices baianos desde a formação técnica até a visibilização e venda das peças. A proposta de Lina, entretanto, não se ateve apenas a Bahia quando observamos que estava entre os planos da arquiteta a articulação do MAP com instituições, artífices e artistas do Ceará, através de Lívio Xavier e de Pernambuco, por meio de Francisco Brennand. A esta articulação, a arquiteta deu o nome de “triângulo do Nordeste”. Como observa Rubino (2002), no diagrama onde a arquiteta concebe o triângulo do Nordeste, Lina escrevera a anotação “*anti-bienal*”, evocando as pretensões já ensaiadas em Bahia no Ibirapuera em direção a uma nova forma de olhar e organizar as artes no país fora dos eixos e circuitos elitistas do Sudeste.

Após a restauração do conjunto arquitetônico do Solar do Unhão que ficara a cargo da própria arquiteta, Lina Bo Bardi planejou uma série de três exposições. A primeira dela, a que inauguraria em 1963 o museu recebera inicialmente o título de *Civilização dos sertões*, poste-

riormente *Civilização Nordeste* e por fim apenas *Nordeste*. Apesar da perda do termo na versão final, a arquiteta justifica a sua escolha no texto de apresentação da mostra:

Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria chamar-se Civilização do Nordeste. Civilização. Procurando tirar da palavra o sentido áulico-retórico que a acompanha. Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente (mesmo se a palavra técnico define aqui um trabalho primitivo), desde a iluminação até as colheres de cozinha, as colchas, as roupas, bules, brinquedos, móveis, armas. É a procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser "demitidos", que reclamam seu direito à vida. Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante duma realidade pode dar. (Bardi, 2009 [1963], p. 116-117)

Fica evidente na passagem a tentativa disruptiva da arquiteta em subverter o sentido comum do termo *civilização* disruptivamente aproximando-o da noção *cultura* e do *cotidiano* sertanejo, quase como se evocasse as palavras de Euclides da Cunha (2022) [1902] sobre as populações insurgentes de Canudos que viviam na caatinga e semiárido nordestino. Lina Bo Bardi assume o tom de manifesto ao introduzir dentro dos espaços expográficos expressões materiais de populações e modos de vida que sobreviviam nas margens das sociedades urbanas expostas à iminência violenta do desaparecimento. Diz a arquiteta: "Esta exposição é uma acusação. Acusação dum mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não humilde, que contrapõe às degradantes condições impostas pelos homens um esforço desesperado de cultura" (Bardi, 2009 [1963], p. 118).

Lina Bo Bardi reafirma a visão de que os objetos em exposição eram, de fato, "arte" no sentido artístico e técnico, rejeitando a ideia de que eram meros artefatos folclóricos de uma herança estética antiquada e paternalista. Esses objetos anacrônicos carregavam tradições enquanto apontavam para possíveis direções futuras na esfera industrial, pois demonstravam a "eletricidade vital" de populações que poeticamente inventavam a vida com recursos escassos. "Cada objeto risca o limite do 'nada', da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do 'útil' e 'necessário' é que constituem valor desta produção, sua poética das coisas humanas não gratuitas, não criadas pela mera fantasia" (Bardi, 2009 [1963], p. 117). Entendemos, portanto, que a exposição Nordeste se tratava de um manifesto inaugural do que a arquiteta provocativamente planejava para o MAP.

Dentro do Solar do Unhão, onde todas as paredes foram removidas, a arquiteta destinou o térreo para a disposição de objetos de grande porte, que eram distribuídos de forma espaçada pelo salão possibilitando a fruição do vazio criada pela controversa proposta de restauração de Lina Bo Bardi. O espaço térreo abrigava uma variedade de itens, incluindo pilões, utensílios diversos, uma jangada completa, uma parede revestida de exemplares de literatura de cordel, que dividia o espaço com objetos ritualísticos, ex-votos, carrancas do rio São Francisco, figuras de santos católicos e uma escultura de um indígena. Ao subir a escada em madeira toda construída através de encaixes encontrados nos carros-de-boi nordestinos, o visitante deparava-se com uma infinidade de pequenos utensílios e objetos da vida cotidiana de sertanejos armazenados

Fig. 32: Exposição Nordeste, 1963, Salvador, BA. Fotografia de Armin Guthmann Salvador, 1963.
Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.



em um armário: cumbucas, potes, tigelas, panelas, garrafas, lamparinas, candeeiros, etc. Roupas de vaqueiro e selarias em couro eram dispostas ao lado do armário. No teto, redes de dormiam eram presas às vigas de madeira do telhado.

Ao fundo do armário um carro-de-boi era exposto demonstrando as afinidades com o sistema construtivo da escada e quatro armários menores exibiam armas, outros utensílios e objetos de candomblé. Ana Luisa Carmona Ribeiro (2015) observa que, da mesma forma que ocorreu na proposta do pavilhão *Bahia no Ibirapuera*, a combinação de peças era intencional, evitando a distinção rígida entre arte utilitária e arte sagrada/religiosa: “[...]os objetos ritualísticos não eram exibidos como formas fantásticas ou transcendentais, mas antes expressão de uma religiosidade imanente, que se realiza na vida dos homens em todos os instantes e que fazia daqueles objetos tão ‘úteis’ e necessários quanto um prato, uma tigela, uma cadeira” (Ribeiro, 2015, p. 160).

Em 1964 a tomada do poder executivo federal pelos militares impactou profundamente a permanência de Lina Bo Bardi na Bahia. Intelectuais e políticos de várias esferas começaram a ser perseguidos e presos. O MAMB é tomado pelos militares que acreditavam que ali estavam expostos materiais subversivos e Lina Bo Bardi pede demissão de suas funções retornando a São Paulo de forma definitiva depois de cinco anos em terras baianas. Por consequência da ditadura militar, as outras duas exposições previstas para o MAP não chegaram a vias de serem concretizadas. A exposição que aconteceria na sequência de *Nordeste* seria *Arte popular da Bahia* cujo objetivo era o de apresentar objetos singulares do cotidiano da Bahia e que evidenciassem suas relações místicas, ritualísticas e religiosas. A terceira e última mostra planejada por Lina Bo Bardi seria *África-Bahia*.

Essa exposição representaria, de certa forma, uma síntese das duas exposições anteriores, pois destacaria o que estava subjacente nas concepções expográficas de Lina para o MAP e que também alimentou o pavilhão *Bahia no Ibirapuera*: as relações culturais entrelaçadas entre o Brasil e a África, com ênfase na Bahia e na Nigéria. Como Ribeiro (2015) aponta Lina entendia essas relações como sincréticas e buscava na exposição focar sobretudo o ponto de vista sociológico e artístico das expressões culturais recíprocas a partir do trânsito atlântico e diaspórico. Neste sentido, foi sobretudo da sua articulação e parceria com Pierre Fatumbi Verger que Lina imaginou a realização da exposição. Verger neste mesmo momento estava na Nigéria na cidade de Oxogbô realizando estudos para o que viria a ser sua tese *Fluxo e refluxo: do tráfico de escravos entre o golfo do benim e a bahia de todos-os-santos, do século XVII ao XIX* e cooperou com Lina Bo Bardi nos preparativos da mostra. Verger colaboraria com suas fotografias e com o envio de peças desde o continente africano²¹.

Para a mostra, a arquiteta pensou na exibição das fotografias de Verger que atestavam a sobrevivência diaspórica de costumes e tradições religiosas na Bahia e na Nigéria, bem como a exibição de objetos brasileiros e nigerianos que demonstrassem o trânsito. Além dos objetos, Lina previra a realização de concertos de tambores africanos e de música afro-brasileira, bem como a realização de manifestações coreográficas e teatrais ao ar livre como também imaginara uma feira de arte popular, a confecção de um selo comemorativo e o oferecimento de descontos

AFRICA NEGRA



Fig. 33: Cartaz da exposição África Negra, 1988, Lina Bo Bardi e Pierre Verger.
Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

em viagens para a África. A ideia de sincretismo proposta pela exposição extrapolava o sentido religioso e demonstrava as contaminações recíprocas de costumes e tradições entre África e Brasil.

Como Ribeiro (2015) documenta, o desejo de realização de *África-Bahia* era pra Lina Bo Bardi antigo, pois em carta trocada em 1961, o então reitor da Universidade da Bahia, Edgar Santos, nomeara Lina Bo Bardi como a responsável pela realização de uma exposição de cultura africana ligada ao Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO). A imaginação da exposição *África-Bahia* desvela uma intrincada articulação de Lina Bo Bardi com a cidade de Salvador e com a Universidade da Bahia deixando indícios de aproximações singulares e pioneiras da arquitetura e urbanismo com os países africanos em recente independência.

Embora a exposição não tenha sido realizada em 1964 devido à instauração da ditadura militar, Pierre Verger e Lina Bo Bardi retomaram o projeto na década de 1980 a convite de Gilberto Gil, então diretor da Fundação Gregório de Matos, principal instituição cultural da Prefeitura Municipal de Salvador. Lina Bo Bardi voltou assim à Bahia para uma série de projetos e intervenções no centro histórico da cidade. Entre essas intervenções estava a restauração de um conjunto de casas localizadas aos pés da ladeira do Carmo, onde seria instalada a Casa do Benin. Para a inauguração da Casa do Benin, Verger e Bo Bardi realizaram em maio de 1988 a exposição *África Negra*, reunindo peças em bronze, madeira, barro e marfim, de países como Congo e Benin, e apresentações de dança e música tradicionais e revisitando assim o antigo desejo de realizar a mostra de 1964 que havia sido violentamente interrompida. A exposição primeiramente montada em Salvador seria na sequência exibida no Museu de Arte de São Paulo. No material de apresentação da mostra, Verger e Bardi (1988) afirmam: “A História do Brasil é uma história branca, ‘europocentrista’, [...], uma história branca que desconhece as contribuições da África, que ignora os índios - uma longa história de derrotas duma grande maioria por uma minoria”.

2.1.6. O fim e o começo

Após o desvio proposto, retornemos à concepção para a exposição *L'Art au Brésil: la taba contemporaine de Brasília* de 1963. É interessante perceber que há em Costa um outro gesto que o diferencia da exposição de 1955/1956: o arquiteto opta por eliminar a dimensão primitiva da arquitetura indígena justamente por associá-la ao que havia de mais moderno em termos de concepção estética: a cidade de Brasília. Acreditamos neste sentido, que existiria sob o discurso uma espécie de superação do entendimento de primitividade e uma busca maior por suas alianças com a modernidade. A menção a exposição de Neuchâtel ademais aparece na seção que seria dedicada à arte popular - o que ratifica em certa medida a perda de sentido do termo “primitivo” neste contexto para ascensão da expressão “popular”.

Como última aposta propositiva a encerrar toda a exposição Lucio Costa indica a utilização dos fundos do painel que permanece na entrada do Petit Palais com um mapa em alusão ao processo de “Descobrimento”. O fundo deste painel seria então, utilizado para se fazer uma

menção à França Antártica através de uma grande fotomontagem onde se veria o Rio de Janeiro sem os seus casarios, com somente os três penhascos monumentais que dão sentido a paisagem ainda intocada pelos colonizadores – o Pão de açúcar, a Pedra da Gávea e o Corcovado. Abaixo da fotomontagem, estaria disposto um mapa da geografia da cidade onde estariam assinalados os pontos de desembarque, as incursões por terra e as áreas de fixação e embate. Estes pontos seriam ilustrados por reproduções ampliadas de Jean de Léry. Costa indica por fim que seria importante fazer menção à fundação de São Luiz no norte do país. É interessante notar que assim como a relação que o arquiteto propõe logo no saguão de entrada entre a França e o Brasil a partir das semelhanças entre a bandeira imperial brasileira e a francesa, volta a ser feita uma nova relação como encerramento de toda a exposição a partir da visibilização da colonização francesa do território brasileiro. Como prerrogativa geral para a montagem da exposição Lucio Costa (1963) indica que algumas seções poderiam ser organizadas também a partir dos ciclos econômicos de produção do país como: o café, a mineração de ouro, o ferro e o diamante, o das bandeiras, o da cultura da cana e por fim o pastoril. O arquiteto salienta ainda que pela exposição não ter caráter didático-profissional, a documentação fotográfica, de arquitetura civil, militar e religiosa, deveria dar prioridade à significação plástica de cada exemplar bem como a caracterização dos vários tipos fundamentais. Para dar suporte à exposição seria instalado do rés-do-chão do edifício a administração e um escritório de informações além de uma pequena biblioteca de literatura e outra de música e por fim, uma sala de projeções.

Fica evidente o arroubo e a magnitude da proposta imaginada por Lucio Costa. Apesar da aprovação ter sido concretizada em junho de 1962 por André Malraux, um mês depois intercursos começam a obliterar a possibilidade da realização da exposição tal como o arquiteto havia imaginado. Em 14 de julho de 1962, o *Correio da Manhã* (DO PETIT, 1962) noticia a necessidade de alteração do local de realização da mostra para o Grand Palais, provavelmente por conta do espaço dada as grandes proporções do plano de Costa. Apesar de a notícia confirmar o empenho de Malraux e a manutenção da proposta de Lucio Costa, faz-se notória que as plantas das duas edificações são significativamente diferentes e todo o jogo de simetrias e destaques na proposta costeana estariam perdidos no simples deslocamento da mostra para um novo espaço. O *Jornal do Brasil* de 04 de julho de 1963, na coluna *Idas e Vindas* de Gilda Cesario Alvim esclarece de forma jocosa a situação:

Por esta razão, e também porque o Petit Palais está tomado, até outubro do ano que vem, por outros compromissos, é possível, segundo decorre das conversas que teve aqui o Ministro brasileiro, que a exposição se realize finalmente não no Petit mas no Grand Palais, situado em frente. É evidente que se isto for decidido, Lucio Costa terá que rever completamente o seu plano, previsto em função do Petit Palais, onde o local disponível, e constituído de uma série de salas de diferentes dimensões que formam um círculo a partir do Hall de Entrada. O Grand Palais, ao contrário, é um imenso hangar, rodeado de galerias e coberto por uma enorme cúpula de vidro. Dentro é vazio e o dia claro. Se a troca for mesmo resolvida, Lucio Costa que está para vir a Paris a fim de estudar a questão, vai se encontrar de novo – mal comparando – em face do Planalto Central, situado desta vez em pleno coração de Paris. Dentro do Grand Palais, ele poderá até se quiser, construir uma maquete, em escala humana, da Praça dos Três Poderes ou da própria capital brasileira. De qualquer forma, pla-

nejar ali uma exposição é partir do zero. Para o arquiteto a experiencia deve ser tentadora. O risco é grande. Mas também todas as audácias lhe serão permitidas. (Alvim, 1963, p. 2)

Em 21 de janeiro de 1963, o jornal *O Jornal*, do Rio de Janeiro, divulgou a última notícia sobre a exposição.: seu cancelamento. De acordo com o jornal, embora o governo francês tivesse disposto a pagar mais da metade das despesas da exposição havia falta de verba para realiza-la. “Melhor seria dizer falta de vontade, falta de iniciativa, falta de entusiasmo que andam travando a burocracia cultural do país” (A AMBICIONADA, 1963, p. 1). Em 13 de setembro de 1964, o Ex-Conselheiro Cultural da Embaixada do Brasil em Paris, Francisco Luís de Almeida Sales, concede uma entrevista ao jornal *Última Hora* e declara:

Fui testemunha do pesar do *Qual d’Orsay* quando o Brasil foi obrigado a abandonar a ideia de exposição sobre Civilização Brasileira “Da Maloca a Brasília” concebida por San Tiago Dantas e projetada por Lucio Costa e que deveria instalar em 1963 no ‘hall’ do *Grand Palais*. Essa exposição se integrava no acordo, o que recebeu a denominação de Acordo Jaujard (nome do secretário geral do Ministério da Cultura Francês) e que nasceu por ocasião da visita que o Ministro André Malraux e Jaujard fizeram ao Brasil. Previram iniciativas comuns de difusão cultural, como a exposição brasileira, a exposição de tapeçaria francesa, e do romantismo francês, o intercambio de artistas, etc. A crise brasileira impediu a concretização deste projeto, mas ele serviu para indicar a forma mais eficaz de desenvolver, no futuro, essas relações culturais. (Sales, 1964, p. 5)

San Tiago Dantas, a quem a reportagem faz menção era o então chanceler e Ministro das Relações Internacionais. Em 01 de fevereiro de 1963, o *Correio da Manhã* divulgou a notícia intitulada "Lucio Costa, Niemeyer e Vinicius", informando que os arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer, juntamente com o poeta Vinicius de Moraes, foram designados pela presidência para representar o Brasil em uma mostra de arte que aconteceria de maio a junho do mesmo ano. Vale lembrar que Vinicius de Moraes e Oscar Niemeyer já haviam colaborado anteriormente na montagem da peça musical *Orfeu da Conceição* para o teatro em 1956. A peça, que se passava em uma favela carioca, transportava o mito grego de Orfeu para a cultura afro-brasileira, sendo uma criação de Moraes. A concepção da arquitetura cênica ficou sob responsabilidade de Oscar Niemeyer, e sua ideia surgiu na mesma época em que foi aberto o concurso para o Plano Piloto de Brasília²². Os cartazes do evento foram criados por Djanira e Carlos Sciliar. O elenco contava com atores inteiramente negros do Teatro Experimental do Negro, iniciativa criada em 1944 por Abdias Nascimento. A encenação da peça foi feita pelo próprio Abdias do Nascimento, contando com a participação de talentosos artistas, como Lea Garcia, Pérola Negra, Daisy Paiva e Haroldo Costa, além da presença do famoso atleta e medalhista olímpico Adhemar Ferreira da Silva. Esta foi a primeira vez que atores e atrizes negros se apresentaram no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Retornemos à empreitada de 1963 que visava a participação brasileira em uma mostra de arte em Paris. Percebe-se que a iniciativa não estava ligada ao Ministério de Cultura da França sob a regência de Malraux, como consta no projeto de Costa que analisamos, e, sim, fora comissionada pelo Conselho Municipal de Paris. Ou seja, há evidências factíveis de que não se trata



Fig. 34: Croqui para a Exposição de Brasília para o Grand Palais em Paris, 1963.
Fonte: Revista *Módulo*

de uma continuidade da proposta anterior. A edição da revista *Módulo* do mês de junho de 1963 apresenta a concepção desta mostra:

A Exposição Brasília no Grand Palais, em Paris, foi iniciativa daquela cidade, o que demonstra o interesse que a nova capital do Brasil desperta no centro cultural e artístico da França. A exposição resume-se em um grande tablado elevado um metro do chão com 40m de comprimento e 16m de largura. Nesse tablado, foram construídas – como esculturas – as colunas dos palácios Alvorada, Planalto e as da Catedral de Brasília. Um grande painel fotográfico de 36m de comprimento completa o conjunto, no qual serão previstos locais destinados a uma exposição de Brasília, outra de jóias (de Burle Marx) e um estrado para conjuntos apresentarem a música brasileira, exibições essa a cargo de Vinicius de Moraes. (EXPOSIÇÃO, 1963, p. 11)

Fica evidente que a proposta elimina as *contiguidades insólitas* pensadas por Lucio Costa e aposta na arquitetura de Brasília como ícone escultórico, espécie de emblema ou logotipo urbano (Gorelik, 2005). ***Parece-nos ser sobretudo, uma proposta de maior presença de Niemeyer do que de Costa, haja visto o traço característico de Niemeyer presente na proposta.*** Importante também frisarmos que a realização desta espécie de pavilhão brasileiro aconteceu dentro de uma mostra maior intitulada *Arte Contemporânea* e contou com a participação de arquiteturas de outros países, como a Finlândia, Estados Unidos e Japão, e artistas, como as esculturas de Giolli, além de Léger, Picasso e Dali, etc. Qual teria sido afinal o destino da proposta de exposição costeana para o *Petit Palais*? Haveria a proposta das contiguidades insólitas sido descartada ou reapareceria em outras propostas futuras do arquiteto?

2.1.7. Uma outra contiguidade insólita?

Sobre o verso de uma correspondência datada de 23 de março de 1964, Lucio Costa, convidado pela viúva Jacqueline Kennedy a integrar o comitê consultivo para deliberar sobre o Memorial a John Kennedy, rascunha a lápis uma resposta à solicitação americana de apresentação de

seu trabalho e ideias por meio de algumas fotografias. Após uma brevíssima apresentação de croquis do seu plano-piloto para Brasília e de desenhos de mobiliários coloniais que ilustraram artigo de sua própria autoria sobre o impacto produzido pela revolução industrial no desenho de móveis, Costa resolve revelar um recente projeto expográfico:

Também estou enviando como entretenimento um esboço da minha sugestão para o estande brasileiro na *Triennale di Milano* em maio próximo: Tempo livre sendo o tema geral (*loisir*) e economia sendo o motivo de nosso governo (inflação, etc.), simplesmente enviaremos uma coleção de *hamacks* coloridos populares (redes) e uma jangada de pescadores (jangada) no norte do Brasil. Este último sugere o uso das belas pequenas jangadas com a vela peculiar, como um novo esporte no Mediterrâneo, *Long Island*, etc., e, portanto, tenta a sobrevivência do artesanato local ameaçado de extermínio pela introdução de novas técnicas de pesca; o primeiro, a fim de convidar os europeus superativos da *marché-commun* a relaxar: RIPOSATEVI. A melhor coisa que temos para oferecer - e mais refinada - é subdesenvolvida como somos. Por favor, desculpe a tendência extravagante desta carta e aceite meus melhores desejos. (Costa, 1964, tradução nossa)

A XIII Trienal de Milão, realizada em 1964 e promovida pelo *Coleggio Lombardo degli Architetti* e cuja seção introdutória esteve a cargo de Vitorio Gregotti e Umberto Eco, debruçava-se pela primeira vez em sua história sobre a reflexão, de forma quantitativa e qualitativa, do tempo livre: o que é, ou deveria ser? Ao longo de seus diversos espaços e estandes, a exposição buscava tratar o tempo livre a partir de temáticas como esportes, entretenimento, dança, passatempos, viagens e cinema, bem como consumo, produção, tecnologia, meios de comunicação, alienação e informação. De acordo com Massimiliano Savorra (2017, p. 41, tradução nossa) o tempo livre – ou tempo do lazer – debatido desde 1961 por um grande grupo de intelectuais, arquitetos, designers e artistas²³, fora escolhido como um mero pretexto para uma análise sociológica profunda da realidade a revelar a alienação da era contemporânea. O tempo livre – como também o tempo da liberdade - fundamentalmente estava atrelado a uma reflexão crítica sobre o tempo do trabalho. Preocupados em refletir sobre os impactos recentes da industrialização e das desigualdades sociais, os membros organizadores, profundamente imbuídos dos debates de Marshal McLuhan, buscaram a todo custo desdobrar as discussões intelectuais em curso nos modos de desenvolvimento e apresentação da própria exposição.

Se a proposta por parte dos intelectuais era construir uma Trienal das ideias o desafio era torná-las visuais, visíveis, e com leveza comunicar as mensagens e reflexões pretendidas. Para tanto, as concepções expográficas, os meios de fundamental importância para comunicar e “encenar” a mensagem, eram em si parte da própria substância expositiva. Savorra (2017) reitera que organizada a partir de uma linha de raciocínio narrativo, em três grandes seções - a primeira sobre os temas ideais e práticos do tempo livre, a segunda sobre o uso concreto do tempo disponível na cidade e na natureza e a terceira relacionada à intervenção urbana -, a XIII Trienal visava proporcionar a partir do que foi definido como “fantástico” o desencadeamento de emoções, memórias e curiosidade por parte de seus frequentadores. Eduardo Vittoria (*apud* Savorra, 2017, p. 50), um dos membros da comissão organizadora, caracteriza a exposição como “uma história para ser lida com os pés em um espaço de 10.000 metros quadrados” e adverte:

[...] nossa tarefa é fazer uma exposição, não escrever um ensaio. Muitas vezes vamos lembrar a todos que trabalham conosco sobre isso, artistas, arquitetos, designers gráficos, nos próximos meses. Uma exposição montada como um filme, com uma diferença, que será o espectador que se moverá, não o filme e suas imagens. E como na preparação de um filme, para nós também o método será primeiro escrever uma história, depois preparar um roteiro, e depois finalmente passar à invenção espacial e à representação visual dos fatos. (Eduardo Vittoria *apud* Savorra, 2017, p. 50, tradução nossa)

Parece-nos que a XIII Trienal, ademais, convida a uma revisão crítica dos dogmas do movimento moderno em arquitetura e urbanismo anteriormente propagandeados pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – em especial, nas distintas versões da Carta de Atenas²⁴, oriundas da quarta edição do encontro realizado em 1933. As quatro funções determinadas pela Carta - circular, trabalhar, habitar e recrear - não mais deveriam ser estanques e isoladas já não mais eram suficientes para pensar a complexidade das dinâmicas socioculturais nas grandes cidades. A industrialização havia gerado consequências para os costumes cosmopolitas que agora se viam monótonos, repetitivos e sistematizados. As primeiras críticas às prerrogativas funcionalistas para as cidades modernas já atentavam que o esquadramento setorizado dos chãos das fábricas fora transportado para o desenho urbano de maneira acrítica. A XIII Trienal visava, então, a discussão de outras perspectivas sobre o tempo livre nas cidades de modo a reposicionar o debate acerca dos meios de projeto e planejamento modernos até então vigentes.

Apesar do importante histórico de participações dentro das exposições, feiras e mostras internacionais ao longo do século XX, esta foi a primeira vez, em 41 anos, que o Brasil comparecia oficialmente à Trienal de Milão. Como destacado pelo jornalista Jayme Maurício, a participação brasileira deu-se em nível elevado, embora “econômico”, graças ao esforço e compreensão do mestre Lucio Costa que, “[...] atendendo ao nosso apêlo (*sic*), em poucos dias equacionou o tema e projetou um pavilhão com redes (*sic*) nordestinas de uma leveza, plasticidade e função admiráveis por um custo inferior a 15 mil dólares.” (Maurício, 1964, p. 40). Uma opção estrategicamente modesta, mas que alçasse reverberar a situação de afirmação política, econômica e cultural da nação clivada pela inauguração de Brasília. A dimensão “fantástica” pretendida pelos organizadores da mostra emergia no pavilhão brasileiro a partir da frugalidade proposta por Costa:

Bastará apresentarmos ali um ambiente de estar “mobiliado” apenas com redes - cerca de 14 - e alguns violões dos mais singelos, ambiente este destinado a acolher o inevitável cansaço dos visitantes da exposição, e que, por sua índole, despertará fatalmente a curiosidade de todos. (Costa, 2018, p. 408)

Apesar do discurso emular simplicidade e modéstia²⁵, vale-se, assim como na proposta de 1963, de um extraordinário confronto imagético, regido sob o gesto assertivo e calculado de contrapor, sobrepor e justapor imagens díspares. A preocupação de Costa em ambas as propostas está no despertar do espectador para um estado de atenção e curiosidade que o tiraria de certa alienação e para tanto vale-se novamente dos confrontos imagéticos de tempos entrecruzados, que novamente aproximamos com o surrealismo. Em sua proposta, de um lado somos convida-

dos a fruir das fotografias de jangadas, artefato que também apareceria na exposição no *Petit Palais*, e que na concepção de Lucio Costa (2018, p. 408), “[...] tende a desaparecer”; e no seu oposto, vemos fotografias com o “[...] sugestivo instantâneo colhido em Brasília no dia de sua inauguração, [...] na Praça dos Três Poderes”. Como Eduardo Rosseti (2006) aponta, o convite ao ócio e repouso – RIPOSATEVI - provocado pelas redes é simultâneo à tensão entre o que há de mais moderno em projeto de futuro - a paisagem mítica da nova capital, colhida sobre a técnica moderna da fotografia - com um artefato mais popular ancestral e primevo da cultura ameríndia – objeto que em uma sociedade industrializada ficaria aparentemente à mercê do espectro de desaparecimento.

Acreditamos que esta proposta seja em certa medida, com suas singularidades e diferenças, a condensação da proposta que inauguraria a exposição do *Petit Palais: a justaposição da maloca com Brasília*. Parece-nos sobretudo que a concepção para a Trienal seja justamente o interior da maloca desnudada e sem cobertura: uma maloca sublimada que posiciona nas redes de dormir um indício de primitividade. Enquanto a exposição de 1963 apostava na contiguidade insólita, isto é, na taba contemporânea de Brasília como uma zona limiar entre espaços e tempos, que apresentaria afinidades de intenção, a versão compacta de 1964 envereda por vieses mais contrastantes e menos liminares. É nesse intempestivo confronto de choques temporais que a experiência proposta pela expografia montada em Milão diferentemente se constrói: ao aceitarmos o convite ao repouso, nos colocamos diante de um intervalo entre as jangadas e as redes de dormir e seu tempo lento – “*tempo livre*” - e as fotografias da capital com seu tempo acelerado de construção – “*tempo que aberta*”. Já não há zona limiar de possibilidades múltiplas. Somos apresentados a um intervalo que evidencia uma continuidade de um regime de temporalização do tipo flecha e não uma *contiguidade*.

Creemos haver neste intervalo, uma tensão constante entre a perseverança do “primitivo” no interior do projeto de futuro civilizado a partir de um ajuizamento de valor sobre o “passado”, como uma malha seletiva que determina o que sobrevive e o que não. Teria a jangada e as redes de dormir sobrevivido a contrapelo da modernidade? Seriam elas objetos anacrônicos, ou como preferimos chamar de contemporâneos como nos provoca a pensar o filósofo italiano Giorgio Agamben (2015), também a partir do surrealismo? Seriam indícios da sobrevivência do antigo – *Nachleben der Antike* como nos propões Aby Warburg (2013)? Ou seriam propriamente modernos e, portanto, estariam *pari passu* com Brasília? Rosseti (2006) atenta que a escolha das redes se dá pela sua importância simbólica na cultura brasileira, mas também por sua produção, originalmente de forma artesanal, ter-se tornado industrializada e amplamente produzida em todo o território nacional. Costa finaliza seu memorial descritivo para o pavilhão demonstrando sua intenção com essa tensão:

Externamente aqueles mesmos painéis, serão painéis pintados de preto (brilhante) e branco (fosco) e cada um levará num canto, sobreposta, uma fotografia de Brasília (a Praça dos Três Poderes, a plataforma rodoviária, o Eixo Residencial e uma Superquadra) como a sugerir que essa mesma gente que passa o “tempo livre” na rede, quando o “tempo aberta” constrói em três anos, *no deserto*, uma Capital. (Costa, 2018, p. 408, grifos nossos)



Fig. 35: Gravura desenhada entre 1587-89 por Jan Van der Straet, também conhecido como Stradanus (Holanda, Bruges 1523–1605 Florença), para “Americae decima pars” de Jean-Theodore de Bry, 1619. Fonte: The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 36: Interior do pavilhão brasileiro para a XIII Trienal de Milão, Ripostevi, 1964. Fonte: Instituto Tom Jobim.

Vemos mais uma vez o discurso do cerrado brasileiro ser tratado como solo virgem e deserto como se não houvessem ocupações prévias na região. Costa nos coloca diante não de uma contiguidade insólita de tempos entrecruzados, mas de um confronto de tempos contrastantes. Como sintoma dos modos de produção e regimes de trabalho empregados na célere construção da capital o “tempo que aperta” aparece contrastado para Costa com o “tempo livre” - do ócio e do descanso. As redes de dormir escolhidas para o pavilhão, ocupam, desde o “descobrimento” das Américas, o lugar de estranhamento e curiosidade por parte dos colonizadores europeus. Um grande número de viajantes²⁶ expressou os costumes indígenas em torno do artefato. Muitas dessas imagens, associavam a rede ao ócio e à inoperosidade como objeto de descanso, e também como objeto propiciador ao sexo, dada a nudez dos corpos indígenas.

A caracterização do "Novo Mundo" e dos indígenas, por parte dos europeus, era expressa, muitas vezes, como alegorias dos pecados capitais para que assim a conquista pela fé fosse justificada. A luxúria, preguiça e gula são imagetivamente difundidas sobre os indígenas a partir das representações da “[...] rede e seu elogio à preguiça; a ausência de vestuário e o apelo à visualização da nudez dos corpos e por fim o canibalismo encontrado em algumas tribos e recebido como primitivismo e selvageria.” (Fonseca, 2013). Nesse jogo de contrastes e mediações simbólicas, coloca-se lado a lado: a consciência operativa e ativa do colonizador, devidamente trajado e preparado para extração e cultivo da terra “recém-descoberta” com a ingenuidade do indígena nu e procrastinador a se balançar sobre as redes. O progresso civilizatório imposto pelo projeto de futuro europeu²⁷ colocou-se à frente de um modo de existência em vias de extinção e desaparecimento irreversíveis. Sobre a gravura de 1580, de autoria de Theodor de Galle foi-se inscrito: *Américo redescobre a América; ele a chamou uma vez e desde então ela permanece acordada*. Aproximamos, desta maneira, este gesto colonizador da citação bíblica “Levanta-te Lázaro” evocada pro André Malraux no canteiro de obras de Brasília em 1959.

A marcha do progresso imposta pela força das colonizações - de tempos apertados - parece ser o que despertou os homens do seu tempo livre, do seu sono profundo. “A América, assim como o hino da nação brasileira quando diz “deitada eternamente em berço esplêndido”; parecia estar dormindo, preguiçando sobre a rede de dormir, como a desejar ser necessário que um homem de exceção como Vespuccio a despertasse.” (Fonseca, 2013). Curioso notar uma certa equivalência discursiva com a oração proferida por D. Carlos Carmelo de Vasconcellos Mota, Cardeal-Arcebispo de São Paulo, após a primeira missa do Brasília, realizada em 3 maio de 1957, exatamente 457 anos depois da primeira missa do Brasil, publicada na Revista Brasília (NOVACAP, 1957, p. 13): “[...] Brasília será a matriz, nutriz e protetrix da vida nacional integral e total. E o gigante não continuará deitado eternamente nas areias entorpecentes das praias do litoral. Vai acordar-se, vai levantar-se e transpor as Serras do Mar e da Mantiqueira para subir até o planalto das vertentes do Brasil.” Assim, imagens do passado do Brasil enquanto colônia sobrevivem e reaparecem recorrentemente nos discursos sobre Brasília como legitimadores míticos da ação civilizatória de um projeto de modernidade nacional:

Em suas memórias, ele (Kubitschek) descreve a missão de Tomé de Souza como uma versão do seu próprio projeto de desenvolvimento. [...] Na verdade, os dois governantes chegaram

antes das populações para as quais construíram suas cidades, e ambos prepararam modelos para suas respectivas “pólis” antes que estas tivessem cidadãos organizados conforme tais modelos. Tampouco consideraram os habitantes que já existiam, a saber, os índios e os trabalhadores que construíram Brasília, como imbuídos do direito a serem membros integrais em seus domínios imaginários. Em vez disso, os dois governantes encararam suas capitais como os meios para assinalar a chegada de uma ordem civilizatória destinada a governar sobre um território ainda não-consolidado. (Holston, 2010, p. 201)

De forma a apagar violências²⁸, podemos notar como tais processos foram romantizados na História sempre justificados pelo progresso e projeto civilizatórios - tanto na construção de Brasília quanto na invasão portuguesa sobre o território ameríndio. Ao rememorarmos o episódio da rigorosa reencenação da primeira missa do Brasil, percebemos como essas mediações simbólicas recalcam os processos colonizadores de violência. Notemos, por exemplo, a requerida presença de grupos de indígenas, convidados pelo próprio presidente Juscelino Kubitschek, a participar da primeira missa de Brasília - fato que foi amplamente difundido pela imprensa nacional e veiculada na Revista Brasília:

Logo após ter celebrado a Primeira Missa, o Cardeal D. Carlos procedeu à benção da placa comemorativa, doada à nova capital pela Fundação Coimbra Bueno. A seguir, o Presidente da República recebeu um grupo de 20 índios Carajás, do Posto Getúlio Vargas na ilha do Bananal, trazidos por via aérea a Brasília, pelo Serviço de Proteção aos índios. Com os seus trajes e adornos característicos, constituíram a nota pitoresca das cerimônias. Os carajás fizeram oferendas ao Sr. Juscelino Kubitschek, entregando-lhe flechas e objetos típicos de suas tabas. (NOVACAP, 1957, p.11)

Como nos aponta Luisa Videssot (2009, p. 89), a presença dos indígenas na primeira missa de Brasília, “[...] absolvía e viabilizava, no plano das representações, a ocupação dos territórios.”. As culturas ameríndias emergem nestes discursos ora sob a égide do “primevo” e ingênuo legitimador de um projeto de civilização, ora como “primitiva” ou “selvagem” ameaça ao mesmo. Por terem sobrevivido a todo o processo repressor que violentamente estiveram expostos e por apesar de tudo, pela potência de deflagrar outras racionalidades e subverter os registros civilizadores, as presenças ainda atuais da cultura ameríndia no contemporâneo assustam e apavoram, como *fantasmas*, a cultura brasileira. Suas presenças silenciadas são passíveis de serem reconhecidas como sintomas, nos detalhes mais violentos dos processos civilizatórios de recalçamento e apagamento ao longo dos séculos. Permanecem como rastros das lutas e dos embates e que incessantemente, no aparecer e desaparecer de suas movimentações, nos comunicam (e também nos assombram) de suas sobrevivências até os nossos dias. As redes ameríndias, objetos que atravessaram os tempos, fizeram-se presentes no cotidiano brasileiro, embalaram o sono de muitos construtores candangos nos assentamentos informais na nova capital e reaparecem, em 1963 como possibilidade não realizada e em 1964 como oferta efetiva de descanso na XIII Trienal de Milão enquanto o público europeu deslumbra-se com a emergência de Brasília.

Há de salientarmos por fim que na passagem de uma proposta para outra, Lucio Costa acaba por suprimir boa parte da concepção panorâmica da arte no Brasil presente na mostra fran-

cesa e junto com esta supressão as contribuições africanas presentes na seção de arte popular deixam de ser mobilizadas e permanecem como ausência. Seria possível narrar ou construir contiguidades insólitas entre Brasil e África neste mesmo momento histórico e a partir de outras exposições? Propomos a seguir o esforço de tecer uma nebulosa de atores, espaços, tempos entrecruzados pelo Atlântico a partir deste mesmo ano de 1963 e que evidenciem outras narrativas possíveis para a história do pensamento urbanístico, das transformações urbanas e da diáspora de afetos urbanos que ora se aproxima de alguns atores até aqui retratados, como é o caso de Lina Bo Bardi e Pierre Verger, ora se distanciam, como o próprio Lucio Costa.

2.2 REMINISCÊNCIAS NA ENCRUZILHADA

DONA ROMANA DA CONCEIÇÃO VISITA
A EXPOSIÇÃO IMAGEM AFRICANA EM
VIAGEM AO BRASIL (RIO DE JANEIRO, 1963)

2.2.1. Imagem africana

A coluna *Artes Plásticas* de *O Jornal* de 01 de agosto de 1963, de título *Artistas da Nigéria*, escrita pelo artista, pintor, professor e crítico brasileiro Quirino Campofiorito, - pai de Ítalo Campofiorito, arquiteto atuante no processo de urbanização de Brasília e futuro responsável pelo tombamento do Plano-Piloto da capital federal brasileira em 1987-, noticia a realização de uma exposição no Rio de Janeiro a ser inaugurada no dia 05 de agosto do mesmo ano:

Uma exposição que vai oferecer um grande interesse será de *Imagem Africana*, que se constitui de trabalhos de artistas da Nigéria e será inaugurada no dia 5, segunda-feira próxima, na Sala de Arte do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, à rua Araújo Porto Alegre, 80 (térreo). Os nossos estudantes de arte fizeram bem em acolhendo em sua galeria e prestigiando esta iniciativa, que é a exibição de um conjunto de pintura e de desenho com curiosidade sob vários ângulos. Da significação artística dos trabalhos ao fato de que revelam no estrangeiro, uma condição nova na evolução cultural de uma nação que vai se integrando de maneira surpreendente no mundo moderno. (Campofiorito, 1963, p. 4)

Como em uma espécie de convite, Quirino Campofiorito (1963) apresenta a exposição composta de mais de cem trabalhos de alunos do *Hussey College* sob cuidados da professora de artes plásticas Dorothy Brooks. A instituição de ensino fica situada na cidade de Warri no delta do Rio Níger sob a direção de O. Rewane. Tal exposição havia sido financiada pelo Departamento Cultural do Itamarati e estava sob os cuidados dos adidos culturais do Brasil na Nigéria, o intelectual e escritor Antonio Olinto e sua esposa, Zora Seljan, atriz, escritora e teatróloga. Campofiorito (1963) destaca ainda o papel de vanguarda que o *Hussey College* desempenhava na Nigéria em termos de métodos de ensino inovadores e seu papel na comunidade, inclusive com a proposição da contratação de um professor brasileiro para o ensino de português em suas instalações. Além da exposição das pinturas e desenhos noticia-se ainda a apresentação de tecidos *adirê* pintados a mão em azul índigo feitos por mulheres iorubanas e esculturas populares da Nigéria feitas em madeira. No dia 06 de agosto de 1963, dia seguinte à abertura da mostra, o jornal *A noite* noticia a realização do evento como um sucesso:

Não só pela quantidade, mas sobretudo, pela qualidade das pessoas presentes na inauguração da interessante mostra de arte consistiu de imenso sucesso. Além de jornalistas, críticos de arte e alunos da Escola de Belas Artes, ali estiveram, também, a embaixatriz do Brasil na Nigéria, Sra. Elza de Souza Bandeira; o diplomata Paulo da Costa Franco, do Departamento

Cultural do Itamarati; o Sr. Hélio Scarabolo, do Instituto Rio Branco; representantes da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens de Cor; a comentarista de artes da Rádio Tamóio, Liliam Schwarztzkoff; Quirino e Hilda Campofiorito; o escritor e a Sra. Jorge Amado; Sr. Luís Blum, da Divisão da África do Itamarati; teatrólogo (*sic*) Maria Wanderley de Menezes; jornalistas Aryna de Carvalho, Sílvia Chalréo, Almi-Azevedo e o ator Labanca. (IMAGEM, 1963, p. 3)

A mesma coluna destaca por fim o comparecimento de uma figura ilustre entre os presentes na inauguração:

D. ROMANA DESPEDE-SE: Cercada de curiosos e de amizades aqui conquistadas durante a sua permanência no Brasil, a brasileira-nigeriana D. Romana da Conceição, com seus trajes típicos distribuía autógrafos e se despedia saudosa por ter de regressar à Nigéria, na próxima sexta-feira. D. Romana, que além do Rio, visitou demoradamente São Paulo, Brasília, Recife e Salvador disse que leva muitas saudades do Brasil e dos brasileiros, seus patrícios. Nunca vi terra mais linda, nem povo mais encantador – confessou ao repórter. (IMAGEM, 1963, p. 3)

Curiosamente, também o *Diário de Notícias* informa a abertura da exposição destacando a presença desta senhora em uma pequena coluna de título *Romana recorda a Nigéria*:

Com mais de 100 trabalhos de alunos do *Hussey College*, de Warri, situada no delta do Níger, foi inaugurada, ontem, a Exposição Imagem Africana, na Escola de Belas Artes, sob o patrocínio do Departamento Cultural e de Informações do Itamarati. Os quadros, selecionados pela pintora inglesa Dorothy Brooks, tiveram logo em Romana da Conceição, uma grande admiradora, pois ficou, por alguns minutos, matando a saudade da Nigéria onde reside há 60 anos (ROMANA, 1963, p. 6)

Quem seria então essa figura? Qual a sua história particular? Quais as relações existiriam entre Romana da Conceição e a nebulosa de atores que gravitam em seu entorno: Antonio Olinto, Zora Seljan, Quirino Campofiorito, O. Renawe, Dorothy Brooks já sabidos e, o não menos importante, Pierre Fatumbi Verger e Mãe Senhora do Ilê Axé Opô Afonjá? Quais arranjos institucionais e diplomáticos foram possíveis para a realização da exposição *Imagem Africana* no Rio de Janeiro com a presença de Dona Romana da Conceição? A notícia de jornal acima transcrita vem acompanhada de uma fotografia onde nos é possível ver Dona Romana da Conceição de mãos dadas com o casal Antonio Olinto e Zora Seljan a apontar para uma das gravuras expostas. Como as vidas do casal teriam se cruzado com Dona Romana da Conceição?

4.2.2. Devotos de Xangô

Zora Seljan e Antonio Olinto, ambos mineiros, teriam se conhecido por volta do ano de 1955 no Rio de Janeiro, quando a teatróloga organizara uma série de três recepções²⁹ para Maria Bibiana do Espírito Santo, a Yalorixá Oxum Miuô, popularmente conhecida como Mãe Senhora, descendente da nobre família africana Assipá, originária de Oió na Nigéria e Queto no Benim, e a terceira mãe-de-santo do Ilê Axé Opô Afonjá da Bahia, que visitava a capital fluminense por

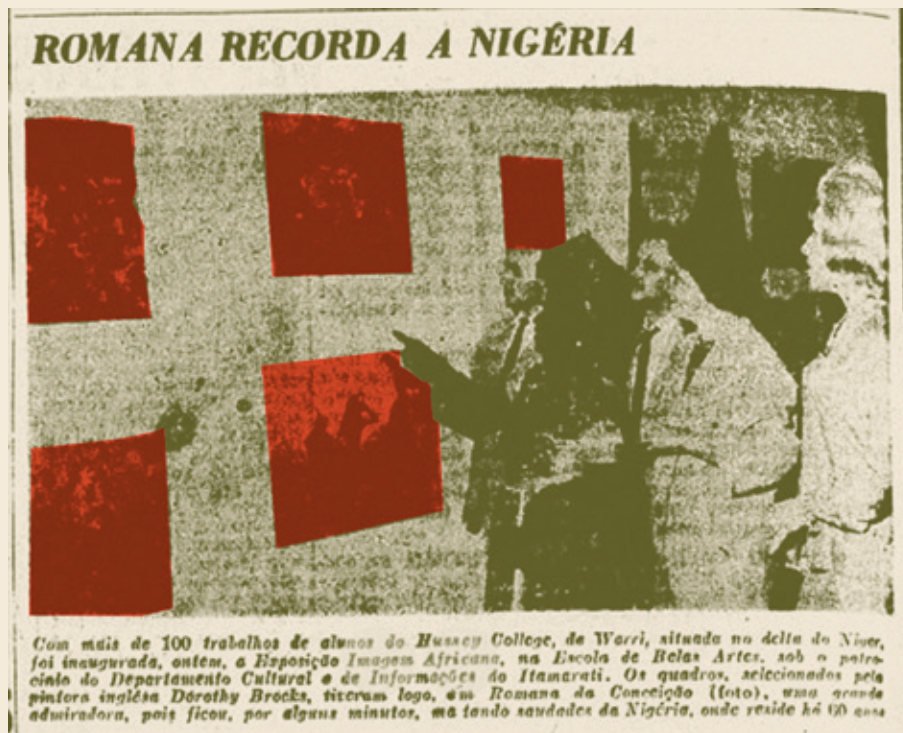


Fig. 37: Coluna do Diário de Notícias de 06 de agosto de 1963.
 Fonte: Diário de Notícias/Hemeroteca Nacional

ocasião do falecimento de um de seus filhos. Olinto e Seljan viriam a se casar em 1955, e ambos tornaram-se parte da, talvez, primeira geração de intelectuais que se debruçaram sobre os estudos africanistas e da negritude no Brasil já libertos de amarras racistas de seus antecessores: como Silvio Romero e Nina Rodrigues, ou mesmo da geração intelectual seguinte como Câmara Cascudo ou Gilberto Freyre, que começara a enfrentar a intolerância e preconceito contra a cultura afro-brasileiras então vigentes na forja de uma ideia de democracia racial porém de cunho ainda luso-centrista. Diferentemente também dos artistas e intelectuais em torno da Semana Moderna de 1922 que encontraram na cultura indígena e ameríndia o germe de uma modernidade pungente e crítica, Zora Seljan, Antonio Olinto, Roger Bastide, Pierre Verger, Carybé, Jorge Amado, Edson Carneiro, Vivaldo da Costa Lima, entre muitos outros embrenharam-se na cultura afro-brasileira entre diásporas, principalmente em torno dos iorubás, como marca indelével de nossa herança moderna. Trata-se de uma geração interessada em borrar os limites que constituíram a produção do conhecimento acadêmico de cunho colonialista que transformava em objeto de pesquisa culturas inteiras em vias de desaparecimento. Mais do que pensar sobre os africanos, esta geração buscou pensar junto com eles. Sobre sua experiência em terras africanas, diz-nos Olinto (1964, p. 15-16):

Desejei, nesse início de vivência africana, despojar-me voluntariamente de princípios da cultura ocidental capazes de perturbar julgamentos e sensações. Para muitos africanistas, o africano não passa de um objeto ou de um motivo para estudos. E há os que se baseiam exclusivamente em livros para avançar todos os tipos de informações

sobre África de agora. Nunca pretendi formar com eles. O ritmo de vida na África é muito rápido: todos, praticamente, todos os livros (e foram muitos), que li sobre o assunto, antes de ali chegar, estavam fora da realidade. Volumes publicados em junho de 1962 eram, pouco mais de seis meses depois, superados pelos acontecimentos. Nem sempre tenho admitido, ao longo da minha caminhada africana, a preeminência do lógico sobre o mágico. Porque nisto me parece jazer a fonte de grande parte dos erros ocidentais para com a África. Mesmo alguns dos melhores africanistas não se identificam com o negro, não lhe percebem a existência independente, não entendem a sua filosofia, não sentem a sua ética. E, no aferimento dos acontecimentos políticos decisivos da África atual, não se dão muitas vezes conta de que a realidade interior da África negra pouco tem a ver com a formação lógica do Ocidente.

Estes intelectuais implicaram a própria existência na busca por reencontrar traços, vestígios, reminiscências que explicitassem a herança africana como parte constituinte de sua própria, ao mesmo tempo que inferia cortes críticos ao modo como tal herança fora narrada ou negligenciada ao longo do tempo por outros esforços intelectuais. Se a geração modernista de 1922 fizera viagens³⁰ ao interior do país para redescobrir o Brasil e sua cultura moderna, esta geração fora a África, talvez imbuídos do mesmo motivo. Como teriam, então, esses dois brasileiros ido parar na Nigéria? Quais traços de suas vidas intelectuais estariam ligados à cultura iorubá desde antes de sua chegada ao continente africano?

Não é por acaso que é comum encontrar nas narrativas de Olinto e Seljan de suas experiências na África uma sensação de pertencimento e reencontro como se ambos estivessem no próprio Brasil. Diz-nos Olinto (1964, p.180-181):

A presença do Brasil na África, sentia-a, com o tempo, cada vez mais forte. Paisagens e gentes se tornavam para mim, naquela Costa, familiares. Ganhava facilidade no entrar na africanidade das coisas. As iorubanas do mercado, com suas roupas de sempre inesperada beleza, me pareciam insubstituíveis. As esculturas de madeira que se viam ao longo das cidades me olhavam e me pensavam com intimidade e compreensão. E esse entendimento era tanto maior porque não esbarrava na menor dificuldade. Nada do que era africano me parecia estranho porque traços da influência brasileira apareciam nas menores coisas. E me espantava sempre de não estar no Rio. Porque a verdade é que estava em casa. E esta certeza de pertencer ao ambiente me assaltava em Lagos e Porto Novo, em Ibadã e Queto, em Ifé e Uidá, ao longo desse território hoje dividido entre o Daomé e a Nigéria. A velha arquitetura colonial brasileira me acompanhava pelas estradas.

Transcrevemos integralmente a coluna *Terra Africana* publicada em 13 de março de 1963 no *Correio da Manhã*, escrita por Zora Seljan (1963a, p. 1):

TERRA AFRICANA – Carta de amor para a Nigéria

Relendo hoje recortes de correspondência sobre a Nigéria, percebi que meu amor pelas terras de Xangô me fizera escrever talvez com muita intimidade. É que não me sinto estrangeira na Nigéria, considero o povo nigeriano meu irmão, meu igual, e justamente porque participo com amor de sua vida me achei no direito de falar francamente. Conteí tradições e o esforço do progresso com a mesma liberdade com que por exemplo me refiro à Bahia e aos meus amigos baianos. É que é meu estilo, esta necessidade de colocar personagens no palco, de explicar como é o rosto e coração de um país fotografando alguém. O indivíduo resume o tempo. Em cada tempo o mundo é outro, mas a paisagem às vezes é a mesma. Assim, hoje, para me explicar melhor, me deu vontade de cantar o Níger, o rio de Oiá, a

dona dos ventos. Meu canto de amor corre por ribeiras, chega ao mar. Eu canto o carvão, o petróleo e o azeite dendê, as tecelagens e as fábricas de cimento da Nigéria.

Canto as roças de cacau, as plantações de mandioca, as granjas, os campos de inhames, as feiras e os mercados, canto a madeira e a fibra. Eu canto o trabalho e a dignidade da mulher nigeriana. Canto as mães do povo que comercia, tecem ou cozinham com o filho amarrado às Costas. Eu canto também às instruídas, as funcionárias, as mulheres de sociedade. A habilidade das mãos e a viva inteligência, a operosidade das mercadoras e a delicada graça com que as ladies nigerianas participam da vida cultural do país e das reuniões elegantes. Eu canto com alegria um edifício altíssimo de Lagos, o 'ilè-gogorô', e depois a nova moda de colocar 'guelés' na cabeça, moda inspirada neste edifício, armando turbantes de elevado gabarito. Se falo dos 'guelés', é preciso muito louvar os penteados feito com engenho e arte. Constam de trancinhas que são rendas e arabescos. Há o penteado em forma de ananás, o que imita uma cesta, o que se parece com antenas de televisão, mastro de navio, galho de árvore. Lagos para mim é dona penteada como a chuva; Lagos a cidade linda da água; Lagos das pontes e das ilhas, do sol brilhando nas roupas azuis, Lagos dos navios e dos barcos, Lagos dos turbantes que parecem arranha-céus, de prédios modernos brilhando contra o sol. Nos poucos meses que estou aqui, tenho observado uma repentina mudança, um frenesi de progresso e construção dos mais impressionantes. Surgiram ônibus modernos nas ruas, restaurantes em bares estão se abrindo, cinemas e televisões são inaugurados. Anunciam-se espetáculos teatros e concertos e exposições. Artistas modernos inspiram-se em Benin e Ifé e ou seguem as linhas-mestres da arte popular. Eu canto as esculturas de Abeokutá, os imponentes axés de Xangô, os pares de ibeje, os cofres esculpidos como figuras e destinados a guardar obis ou búzios, orixá-Oko tão simpático no seu cavalo, com a barba grande e os olhos sorridentes, os tabuleiros de Ifá os cajados, os bichos. E quer (*sic*) dizer das cuias de Oió, das almofadas de couro dos haúcas (*sic*), das figuras de metal dourado dos ogbonis, dos panos da Costa, dos adirês, do âmbar, das Costas de Nupé, corais e seguir da terra de Tapa, pérolas da lua, monjolóes, laguidibás?

Eu canto o Museu de Lagos, museu feito de carinho e lembrando pelo gosto do arranjo, pelo cuidado e pela presença de vida, o nosso Museu do índio. Esculturas de madeira, cabaças enfeitadas de filigranas, tambores de tantas formas, máscaras e objetos de vários cultos religiosos, emplares antigos do Corão, portas esculpidas, colunas, bronzes, mármore, jóias, e terracota de Benim e Ifé, urnas funerárias, trabalhos em ferro e vidro, cobre e outros metais, tecidos de várias procedências, instrumentos musicais, pedras coloridas. Eu canto a Universidade de Lagos e as escolas técnicas, colégios, as escolas de datilografia, a fome de cultura da juventude, as livrarias que funcionam dia e noite nos mercados e as livrarias bem instaladas, as coleções de livros africanos, as liquidações de livros nas grandes lojas, os jornais e as revistas com os leitores aproveitando luzes da rua, bancos à beira-mar e sombras de marquisa (*sic*) para ler e reler. Eu canto esta vontade de aprender, este heroísmo dos rapazes da Nigéria que se sacrificam para educar um irmão menor ou para estudar depois da estafante jornada de trabalho. E peço a Deus que a erudição não afaste os moços de suas famílias – que eles possam estimar suas tradições como os antropólogos e poetas. Que eles continuem vestindo trajes nacionais, consultando babalaôs, ouvindo os mais velhos, falando seus idiomas.

Eu canto o sentimento democrático dos povos da Nigéria. No Brasil damos exemplo de convivência entre as raças, na Nigéria é impressionante a tolerância religiosa. Eu canto os templos de Xangô, de colunas que são figuras pintalgadas de branco, eu canto as árvores sagradas, as donas dos rios, os guardiões dos caminhos, os médicos dos pobres, os anjos da guarda. Eu canto a catedral católica de Lagos com os santos, o Menino Jesus, Nossa Senhora. Eu canto as igrejas protestantes, as imponentes catedrais anglicanas, as severas capelas dos batistas. Eu canto a Igreja Nacional da Nigéria. Eu canto os (*sic*) mesquitas e os

muçulmanos que fazem suas orações na rua. Eu canto as seitas novas que estão surgindo, principalmente o ‘Querubu-Serafu’, que se parece um pouco com a Umbanda. Eu canto os Eguns, os espíritos dos antepassados, que andam pelas ruas vestidos de panos ricos, com luvas e máscaras. Os iorubás tem uma saudação especial para cada circunstância. Quando passam perto de uma pessoa que está rezando, seja ela de que religião for dizem: ‘Deus ouça as suas preces’.

E, neste canto de amor à Nigéria quero terminar louvando o povo iorubá pelas suas saudações. ‘Bom dia’ é ‘E-ka-ró’, ou seja: ‘Que você não morra esta manhã’. ‘Boa tarde’ é ‘E-kassan’ ou ‘Ekuirolê’ – ‘Que você não morra esta tarde ou enquanto está escurecendo’. ‘Boa noite’ é ‘E-kalé’ ou ‘E-kaleó’- ‘Que você não morra esta noite’. Para a pessoa que está sentada, a qualquer hora, pode-se saudar dizendo: ‘E-kujukó’ ou ‘E-kukalé’- ‘Que você não morra enquanto está sentado ou descansando’. Quando se quer cumprimentas qualquer pessoa que está trabalhando, diz-se: ‘E-kuxé’- ‘Que você não morra enquanto está trabalhando’. Já ‘E-kuo-já’ é apenas para mulher que está vendendo no mercado e ‘E-kutilá’ para a que está vendendo em outro lugar e significam: ‘Que você não morra enquanto está vendendo no mercado ou em outro lugar’.

Existem ainda muitas outras formas de saudar, a maioria delas lembrando e afastando a morte. Esta cordialidade dos iorubás, que procuram sempre dizer a palavra exata para cada pessoa, faz de Lagos uma cidade amável. No começo eu sentia sustos quando ia aos mercados e as crianças me rodeavam gritando ‘Oimbó’. De fato, ‘Oimbó’ é gente branca, embora não signifique obrigatoriamente gente esquisita, papão de meninos. No princípio eu corrigia a garotada dizendo-lhe que eu não era ‘Oimbó’ mas ‘Agudá’ que quer dizer ‘brasileiro’. Agora gosto do nome e aceito-o com alegria. ‘Oimbó’ é demonstração de afeto, saudação especial para a gente branca. (Seljan, 1963a, p. 1)

Importante notarmos, que a história de ambos esteve entrelaçada com a cultura iorubá mesmo antes da viagem à Nigéria efetivamente acontecer entre 1962 e 1964. Seljan, filha de Xangô, iniciara-se no candomblé no início dos anos 1950, quando conhecera Mãe Senhora e o Opô Afonjá por intermédio do fotógrafo e etnólogo Pierre Verger³¹ durante uma viagem turística a Salvador a convite do casal Jorge Amado e Zélia Gattai. A vida intelectual e artística de Zora Seljan mudara definitivamente a partir deste contato com Mãe Senhora, o Opô Afonjá e seus filhos, passando a dedicar-se a intensas pesquisas em torno da mitologia iorubá na busca pela criação de um teatro brasileiro cuja expressão africana fizera-se presente. Escreveu dezenas de peças teatrais que foram publicadas em livros ao longo de sua vida intelectual. Por ocasião do lançamento de *Três mulheres de Xangô*, publicação com ilustrações de Carybé que reunia três de suas peças: *Oxum, abalô, Iansan, mulher de Xangô* e *A orelha de Obá*, o *Jornal do Brasil* de 24 de abril de 1958 entrevista a autora:

É um livro de peças inspiradas em motivos afro-brasileiros. Custaram-me mais de doze anos de pesquisas. Andei por todos os terreiros do Brasil. Fui até Belém do Pará. Em todas as cidades conheci terreiros. Com toda essa experiência é que me lancei à composição do meu teatro. [...] Em Salvador encontramos os xangôs mais puros. [...] Se perdemos a maioria dos valores helênicos, por que não procuramos aprender logo e recolher a beleza igual da cultura africana, em nada inferior? (Zora Seljan *apud* CARIBÉ, 1958, p. 16)

Na coluna de “Escritores e Livros” de 22 de abril de 1959 do *Correio da Manhã*, em entrevista a José Condé (1959, p.16), Seljan retoma os motivos de seu trabalho:

Procurei respeitar a pureza da herança cultural africana, separando dos cultos fetichistas os enxertos grosseiros, escolhendo o lado positivo, lendário e grandioso. A personalidade dos orixás, dos candomblés tem a mesma vitalidade dos deuses olímpicos, os toques e cantos, as lendas possuem austeridade comparável à de Mitologia. [...] O conteúdo de minhas peças não é, todavia, africano. O fundo africano é apenas memória ancestral adaptada à realidade brasileira. Daí a utilização de elementos folclóricos a par dos etnográficos, pois o conteúdo mítico é sempre universal e o que dá caráter nacional à sua expressão é a forma. [...] Procuo comover os sentidos, caminhos abertos às luminosidades do inconsciente, para atingir uma dimensão mais clara do que o raciocínio convencional. (Seljan *apud* Condé, 1959, p. 16)

Antonio Olinto, por sua vez, tivera formação intelectual clerical em Filosofia e Teologia nos Seminários Maiores de Belo Horizonte e São Paulo e desistira da vida sacerdotal para dedicar-se ao magistério, jornalismo e funcionalismo público. O interesse de Olinto pela África e em particular pela cultura iorubá ocorrera por causa de Zora: “Ela estava interessada em cultura iorubá, em cultura do candomblé, e me levou para esse meio. Eu nunca tinha pensado sobre candomblé na minha vida.” (Antônio Olinto *apud* Dávila, 2008, p. 486). Assim como Seljan, Olinto convertera-se ao candomblé por Mãe Senhora em uma das passagens do casal pelo Opô Afonjá e transformara-se em uma Obá de Xangô. Dissera-lhe a mãe-de-santo quando da primeira vez que fora apresentada a Olinto: “Você vai ser Obá!” ao qual, prontamente respondera: “E tem vaga?”. Em suas memórias o próprio escritor explica-nos a importância da figura do Obá: “É um ministro de Xangô. Xangô é o rei supremo de todos os iorubás, que tinha seis ministros do lado direito e seis do lado esquerdo. É uma tradição africana que quase não encontramos em outros candomblés.” (Antônio Olinto *apud* Albuquerque, 2009, p. 209)

Tido com uma segmentação do Terreiro da Casa Branca, o Opô Afonjá fora fundado no ano de 1910 no Bairro São Gonçalo do Retiro em Salvador por Eugênia Ana dos Santos, Mãe Aninha. Nos anos 1930 ainda sob comando de Mãe Aninha, e principalmente a partir da década de 1940, já sob comando de Mãe Senhora, a casa abriu-se a pesquisadores como Pierre Verger, Edson Carneiro³², Roger Bastide³³ entre outros que se tornaram iniciados da casa, realizaram pesquisas etnográficas pioneiras sobre as religiões afro-brasileiras e mantiveram intensos diálogos com diversos países africanos. Abriu-se também a artistas e escritores como Zora Seljan e Zélia Gattai e como Obás de Xangô³⁴ figuravam personalidades como: Antonio Olinto, o Obá Aré; o pintor Hector Julio Páride Bernabó, conhecido pelo nome artístico de Carybé, o Obá Anoxocum e considerado um dos filhos mais fiéis e assíduos do terreiro; Dorival Caymmi, o Obá Onicoi; como também, Jorge Amado, o Obá Arolu, entre outros. Mãe Senhora, apesar de filha de Oxum, como atesta Vivaldo da Costa Lima (1966), dizia-se “escrava” de Xangô por nenhuma decisão sobre a casa ser tomada sem o consentimento do mesmo. Pela conduta assertiva de Senhora, certa abertura do terreiro para a sociedade e a reunião de parte de uma intelectualidade brasileira importante, o Opô Afonjá tornara-se em um dos grandes centros de convergência da vanguarda artística e acadêmica não só no Brasil como no exterior para interessados na cultura e religião afro-brasileiras. Olinto destaca a visão de Mãe Senhora:

Ela achava que o candomblé era também um ato cultural, e não apenas uma religião fechada para seus fiéis negros. Devia estar aberta também aos artistas, escritores, poetas... E nós

aceitamos de bom grado o convite de Mãe Senhora: Zora, Caribé, Caymmi, Jorge Amado e eu. (Antonio Olinto *apud* Albuquerque, 2009, p. 210)

O jornal *Diário de Notícias* de 23 de outubro de 1958 (OLGA, 1958, p. 3) destaca que por ocasião da comemoração do jubileu de Mãe Senhora, como também para prestigiar o lançamento da publicação de uma mais uma peça de teatro de Zora Seljan, o livro *Festa do Bonfim* que recebera o prêmio Orlando Dantas em um concurso promovido pelo mesmo periódico no ano anterior, uma caravana de intelectuais viajaria a Salvador – a saber: Maria Martins, Suzana Rodrigues, Sílvia de Leon Chalreo, Eneida Maria Jacinta, Pascoal Carlos Magno, Celso Brant, Carlos Ribeiro, José Condé, Antonio Olinto, Olga Bianchi, Maurítônio Meira, Valdemar Cavalcanti, Barbosa Melo, Agildo Ribeiro e Soares da Cunha. Agildo Ribeiro que interpretava em 1958 o personagem João Grilo na peça *Compadecida* de Ariano Suassuna estava cotado para interpretar o protagonista na montagem do texto de Seljan que nunca chegou a ser realizada. É bem verdade que Zora Seljan tinha ciência da dificuldade de encenação de suas peças teatrais no contexto brasileiro como discorre na coluna *Teatro* do jornal *Correio da Manhã* de 25 de abril de 1961:

Quando comecei a escrever minhas peças afro-brasileiras sabia que seria difícil que uma companhia se dispusesse a encená-las. De assunto diferente, numa feitura que exige que os atores dançam e representem, além da necessidade de músicas típicas que as ilustram, minhas peças oferecem dificuldades não insuperáveis, mas de qualquer jeito dificuldades. Já houve no Brasil que quisesse levá-las em ‘tournée’ pela Europa, mas faltou, no caso, um pouco de coragem. (Zora Seljan *apud* ZORA, 1961, p. 2)

A mesma coluna, todavia, noticia a possibilidade de uma inédita montagem do texto teatral de Seljan na Nigéria: uma encenação dos três textos presentes em *Três mulheres de Xangô* por George Jackson, diretor das atividades teatrais da Universidade de Ibadan. Jackson tomara conhecimento do texto de Seljan por intermédio de conferências sobre a civilização brasileira e cultura africana no Brasil, proferidas por Vivaldo da Costa Lima, professor do Centro de Estudos Brasileiro-Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia e enviado pelo reitor Edgar Santos a Nigéria na qualidade de especialista no assunto. A tradução do texto para o inglês ficaria a cargo do próprio Vivaldo da Costa Lima, a direção por George Jackson e a encenação por atores nigerianos havendo a possibilidade da montagem circular pela Europa. Sobre esta possibilidade, diz-nos Zora Seljan:

Tenho toda a certeza que este gênero de peças fará sucesso na Nigéria e na Europa. Principalmente porque levada por um conjunto que compreende a importância da herança cultural africana. E, além disto, serão representadas em inglês, o que não oferece grande dificuldade para grande parte da plateia da Europa. A perdida música grega, a música utilizada pelos gregos em suas peças, com toques especiais para cada personagem do Olimpo – com Júpiter, tendo sua melodia especial, e Vênus e Marte, e Juno e Mercúrio – daria às peças gregas hoje encenadas uma força fora do comum. Ora, estamos neste particular em melhor posição do que outros povos. Temos em nossa terra, ao nosso lado, misturando-se com a vida diária de uma população, toda uma mitologia viva, atuante, com toques para cada orixá, melodias para cada entidade elementar, o que torna o teatro como o que fiz um espetáculo como não pode haver igual. Minhas peças terão outra divulgação na Nigéria,

pois além de encenadas serão editadas em Ibadan. Traduzidas em inglês por Vivaldo da Costa Lima, aparecerão em livro sob o patrocínio da University College da Nigéria. (ZORA, 1961, p 2)

Em agosto de 1961, o presidente brasileiro Jânio Quadros renuncia e como manobra a limitar e contornar a ascensão como presidente da república de plenos poderes de João Goulart - então vice-presidente de postura política à esquerda -, os militares constroem os atores políticos democráticos com a ameaça de um golpe e arregimentam o compromisso de que a indicação de todos os ministros da gestão de Goulart seria feita pelo Congresso Nacional em uma espécie de regime parlamentarista com a existência da figura de um primeiro-ministro, cargo que seria ocupado pelo mineiro Tancredo Neves. Diante da crise institucional instalada pela mudança do cargo presidencial e da nova figura do primeiro-ministro, as nomeações para embaixadores pelo Ministério das Relações Exteriores, neste momento ocupada por San Tiago Dantas, passam a ser disputadas entre atores e interesses políticos diversos.

O jornal *Diário de Notícias* de 22 de setembro de 1961 (ANTÔNIO, 1961, p. 3) divulga nota *Antônio Olinto quer a Nigéria* informando o interesse de Antonio Olinto em ocupar a Embaixada da Nigéria e seu empenho junto a “pistolões” para alcançar o cargo. Em 28 de setembro de 1961, o *Diário de Notícias* ao atualizar o empenho de Olinto em conquistar o cargo publiciza o acirramento da disputa no interior do Itamarati, por conta de o ministro San Tiago Dantas demonstrar que o cargo de Embaixador deveria ser ocupado por um diplomata de carreira, não sendo este o caso de Olinto. Em 12 de outubro de 1961, o *Diário de Notícias* retoma o caso com uma nota desonrosa:

BOSSA ANTIGA... O inteligente sr. Antonio Olinto que tem uma organização de propaganda pessoal de primeira ordem, já iniciou sua imprensa em favor do cargo que pretende: Embaixada em Lagos, Nigéria. Dizem que a futura embaixatriz Antonio Olinto espera obter êxito com o livro de candomblé baiano recentemente editado. Pena, pis – perguntem ao mestre San Tiago Dantas – os nossos amigos da África devem estar ansiosos por ver algo póstumo à civilização que trouxeram à nossa terra ao tempo em que dona Maria Primeira fazia o tráfico de escravos para cá... (BOSSA, 1961, p. 3)

Fato é que Olinto e Seljan, apesar da campanha, não obtém êxito na empreitada de tornarem-se embaixadores, mas são enviados para a Nigéria em junho de 1962 como adidos culturais. Pouco depois do casal, chega em agosto a Nigéria, Antônio Carlos Tavares, jovem diplomata cuja função seria liderar a missão de preparar o ambiente institucional para a chegada do futuro primeiro embaixador brasileiro no país recém liberto: Luiz de Souza Bandeira. Como nos reconstitui Jerry Dávila (2008), também é fato que o embaixador brasileiro faleceria em solo nigeriano apenas duas semanas após a sua chegada, em fevereiro de 1963, por conta de um ataque cardíaco fulminante enquanto adormecia em seus aposentos no hotel Federal Palace localizado na *Victory Island*³⁵.

Por mais sinistro que possa parecer, Tavares também viria a falecer em território nigeriano em setembro de 1963, pouco meses depois de Bandeira, por conta de um trágico acidente nas instalações da embaixada brasileira em Lagos³⁶. Este acidente ocorrera durante a estadia do

casal Olinto e Seljan no Brasil por ocasião da inauguração da exposição *Imagem Africana* e fora determinante para que ambos tomassem a decisão de encerrar suas atividades nesta missão do Itamarati. Olinto ainda no Brasil inicia uma campanha pela indicação do esportista e medalhista olímpico negro Adhemar Ferreira da Silva para ocupar o seu lugar. Para Olinto, era urgente ter um representante brasileiro negro a ocupar um cargo de importância na embaixada e fora por este motivo pessoalmente intermediar a nomeação junto a João Goulart³⁷. O casal retorna a Nigéria por onde fica poucos meses até a chegada de Adhemar, que permanecera na Nigéria até 1964, e do segundo embaixador José Oswaldo Maria Penna, até 1965, às vésperas do golpe militar nigeriano. Em entrevista a Jerry Dávila (2008) Olinto rememora que a sua indicação como adido aconteceu em uma recepção por intermédio de Tancredo Neves que o oferecera um posto diplomático de adido cultural em qualquer nação que ele desejasse, tendo ele prontamente respondido a Nigéria. A resposta despertara a curiosidade do primeiro-ministro em saber o porquê. Recorda Olinto (*apud* Dávila, 2008, p.487): “pareceu-lhe estranho eu pedir para ir para a Nigéria. ‘Por que você não pediu a França?’.” Olinto justifica-se:

Escolhi a Nigéria por motivos culturais, porque Zora e eu estávamos nesse ambiente aqui, esse ambiente negro, dentro da cultura negra. A Nigéria era a Roma da cultura iorubá; era Roma – a base. A Nigéria e o Daomé. Para ela, isso era ótimo; ela desenvolveu sua literatura. Para mim, também. (Antonio Olinto *apud* Dávila, 2008, p. 488)

Como adidos culturais, Seljan e Olinto desembarcaram em Lagos com o ensejo de realizar uma série de atividades diplomáticas como a promoção de bolsas de estudos para estudantes nigerianos em instituições de ensino no Brasil, a promoção de bibliotecas brasileiras na Nigéria, a realização de conferências sobre a cultura brasileira e cursos de língua portuguesa, bem como a realização de uma exposição de arte contemporânea de artistas brasileiros. Em paralelo, o casal aproveitara para realizar uma série de viagens e visitas a importantes sítios que fundamentam tradições iorubanas em conexões com seus interesses intelectuais, artísticos e religiosos. A partir dessa experiência de quase dois anos em Nigéria, Olinto publica o estudo *Brasileiros na África* (1964) e uma trilogia ficcional *Alma africana* em romances traduzidos e publicados em diversos países: *A casa da água* (1969), *O rei de Keto* (1980) e *Trono de vidro* (1987), e Seljan para além da continuidade na produção teatral, publica *Educação na Nigéria* (1966) e *No Brasil ainda tem gente da minha cor?* (1978), este último livro compila as colunas de jornais *Terra Africana* do *Correio da Manhã* escritas por Seljan durante sua estadia no continente africano. Olinto e Seljan foram os primeiros adidos a partirem para a Nigéria. Todo o itinerário da viagem, desde a saída do Brasil, fora noticiado por Seljan em uma série de treze colunas publicadas no jornal *Correio da Manhã* entre julho a novembro de 1962 de título *Caminho da África*. Ao desembarcarem em Lagos, o casal acomodou-se no *Federal Palace Hotel* onde a comissão brasileira provisoriamente instalava-se. Na mesma noite de sua chegada foram recepcionados por Romana da Conceição que os recebera em festa com uma “burrinha”, cortejo que os lembrava dos bumba-meu-boi brasileiros. Ali teria sido o primeiro contato entre os três. Romana da Conceição será importante figura durante toda a estadia do casal na Nigéria, como nos rememora Olinto (1964, p.165):

Quem acompanhava a mim e a minha mulher nessas visitas era Romana da Conceição, considerada pelos outros brasileiros como a incentivadora de movimentos tendentes a fazer com que ninguém se esquecesse do Brasil. Olhos alegres, conversa escorreita e agradável, tia Romana é incansável nesse propósito. Mora no no 196 da Bangboose Street e, no decorrer de sua vida, quase sempre residiu nessa rua.

Mas qual seria a história desta figura? Quem seria Maria Romana da Conceição? Partiremos a seguir por entre as colunas de jornal de Zora Seljan e o livro publicado por Olinto *Brasileiros na África* (1964) a remorar os encontros, a história de Romana, do seu desejo e da sua viagem de regresso ao Brasil a partir do trânsito diaspórico de afetos urbanos.

2.2.3. “No Brasil ainda tem gente da minha cor?”

Como jornalista, Zora Seljan publicara no jornal *Correio da Manhã* cerca de 20 colunas intituladas *Terra Africana* que relatavam costumes, paisagens, festas e encontros que vivenciara não só na Nigéria, mas em outras nações africanas como o Daomé e o Benin. A primeira delas, ainda sem a nomeação que viria a receber, tem como título No Brasil ainda tem gente da minha cor? (Seljan, 1963b, p. 1) e de pronto inicia a recordar a história de Romana da Conceição e de Maria de Cancio, também conhecida como Maria Ojelabi, brasileiras de origem que passariam a viver na Nigéria por volta do ano de 1889. Seljan recupera que a viagem à África já havia sido narrada por Nina Rodrigues no quarto capítulo de “Os africanos no Brasil”, escrito entre 1890 e 1905 e publicado postumamente em 1932. Rodrigues rememora a viagem do navio “Aliança” que partira do porto de Salvador com direção a Lagos em abril de 1889, um ano após a abolição da escravidão no Brasil, com cerca de 60 passageiros, a maioria de idosos de origem *nagô*³⁸ ou *haussá*³⁹ que buscavam o retorno às suas terras natais acompanhados de familiares.

Romana da Conceição, nascida em Pernambuco já liberta, tinha 12 anos nesta época e a viagem havia sido um desejo de sua avó, Catarina Pereira Chaves, capturada em África e escravizada no Brasil, ganhara confiança do fazendeiro que a escravizou, tornara-se guardiã das chaves da casa e após a libertação em 1888 juntara economias e convencera a filha em aceitar o retorno da família à Nigéria. Além da avó, Romana fora acompanhada de sua mãe e seus dois irmãos Manuel e Luísa. Apesar de pernambucana, Romana vivera anos na Bahia e é de Salvador que recupera as memórias mais fortes de sua vida no Brasil. “Sou de Pernambuco. Do Recife. Ainda me lembro de muita coisa de lá, mas é a Bahia que está mais na minha lembrança, por que aos nove anos, fui morar em Salvador.” (Romana da Conceição *apud* Olinto, 1964, p. 165). Como Romana, assim também fora a história de Maria Ojelabi, à época da viagem do “Aliança” com 18 anos quando partira à África por desejo de sua avó Djebú na companhia da mesma, de sua tia e irmãos. Diferentemente de Romana, Ojelabi ainda preservava familiares vivos no Brasil, na cidade de Nazaré das Farinhas, Bahia, sua terra natal. Nina Rodrigues (1933) narra que uma epidemia de difteria havia se alastrado no navio levando a morte de cerca de uma dezena de pessoas mais idosas, fato este que teria ocasionado à tripulação uma quarentena forçada quando atracaram no porto de Lagos. Seljan (1963b) e Olinto (1964) recuperam a história contada

por Rodrigues, mas interpelam esta versão informando que a quarentena de fato acontecera, porém, a epidemia não passara de boato. A viagem de regresso demorara mais do que o previsto devido às condições adversas de tempo e por conta da precariedade das instalações do navio – fome, sede, desconforto e falta de recursos -, cerca doze passageiros faleceriam durante a viagem. Quando perguntada sobre como teria sido a viagem à África, Romana da Conceição (*apud* Olinto, 1964, p. 165) responde: “Foi uma consumição!”. Quando atracaram na Costa nigeriana, os ingleses alarmados com o boato impediriam o desembarque forçando a tripulação a permanecer em quarentena no interior do navio e destruindo por medo de contaminação toda espécie de bens e objetos pessoais.

Queimaram nossas arcas cheias de roupa branca, nossos baús de couro, daqueles grandes, nossas rendas, nossos crivos, nossos bordados. Queimaram tudo, iaiá. Nos deram uns panos para nos enrolar e queimaram até nossas roupas do corpo. (Maria Ojelabi *apud* Seljan, 1963b, p. 1)

A Olinto, Romana da Conceição rememora a viagem:

Chegamos aqui no dia 7 de setembro de 1900. No alto mar a gente sofreu fome e sede. A viagem durou seis meses. Lembro-me de um hauçá que vivia rezando na direção de Meca. Dizem que hoje não tem mais hauçá maometano no Brasil. Naquele tempo tinha. Minha irmã Luísa brincava com o balanço do navio, sem medo algum. Eu não: eu tinha medo. Nossa avó vivia falando como era bom viver na África. Ela tinha saído de Abeocutá muito moça e achava que não havia lugar melhor para se viver. Quando a gente chegou, foi tudo difícil. Com receio de doença, os ingleses tomaram tudo o que a gente possuía. Descemos em Lagos enrolados em panos que não eram nossos. Minha avó chorou quando viu que minha mãe, eu, e meus irmãos, que éramos brasileiros, não íamos nos acostumar depressa aqui. Morreu gente na viagem, sim. De fome, principalmente. E velhos que não aguentaram a dureza da vida. Ainda existem em Lagos, hoje, quatro pessoas que vieram no Aliança: eu, meu irmão Manuel, minha irmã Luísa e Dona Maria Ojelabi. (Romana da Conceição *apud* Olinto, 1964 p. 261)

Assim como Conceição e Ojelabi, outros tantos brasileiros e brasileiras teriam feito a mesma viagem na ao longo do século XIX e XX na tentativa de se reestabelecer em solo africano⁴⁰. Não há precisões em torno da população de repatriados neste processo, mas estima-se que por volta dos anos de 1960, a quantidade de brasileiros e seus descendentes chegavam ao número dos mais de dez mil pelo interior da Nigéria e cerca de quinze mil habitantes de Lagos (Olinto, 1964), tendo a maioria se fixado ao redor da *Bangboose Street*, nome de rua em homenagem a um brasileiro de sobrenome Martins que recebera a alcunha de papai Bangboose. Este sítio ficaria conhecido em Lagos como o “Brazilian Quarter”.

Eram tantos os que se repatriaram com as famílias que chegaram a fundar um bairro – hoje “Brazilian Quarter”, onde em (*sic*) sobrados semelhantes aos de Salvador que testemunham o saudosismo dos repatriados, moram seus filhos e Netos. Trouxeram estes nagôs e brasileiros a civilização baiana para Lagos. Plantaram mandioca, caju, batata-doce, milho, fizeram farinha, ensinaram comidas, ofícios, técnicas, folguedos, músicas e danças. Edificaram a Catedral de Santa Cruz. Mantinham um comércio ativo com a Bahia. Mandavam panos da Costa, sabão, azeite dendê, obis e orobôs e recebiam carne secam bacalhau, rapadura,

aguardente, e, sobretudo, tecidos de algodão. Negociavam este algodão em geral nas ruas. Em Lagos, o comércio ainda constitui ato de grande dramaticidade. São demoradíssimas as compras e vendas, pois, acarretam discussões onde se gesticula muito, se grita, se ri, se faz caras espantadas, caras de desprezo, de amizade, de ofensa e se acaba em abraços e protestos de estima. A palavra algodão era pronunciada muitas vezes pelos comerciantes brasileiros e daí passaram a ser chamados de “agudá”, corruptela que suprime apenas os sons difíceis do ‘l’ e do ‘ão’. Em consequência a igreja católica é em inglês nigeriano “Agudá church” e em nagô “Ilê Olorun Agudá” ou seja, “Casa do Deus dos brasileiros”. (Seljan, 1963b, p. 1)

Conta Olinto (1964) que em uma certa ocasião, passeava de carro pelas ruas de Lagos na companhia de Romana da Conceição quando um garoto gritou para ele “Oymbô”, que significava “homem branco” ou “europeu”. O garoto prontamente recebera uma reprimenda da velha senhora: “‘Oymbô’ não; ‘Agudá’ como eu!” (Romana da Conceição *apud* Olinto, 1964, p. 189). Ainda de acordo com Olinto (1964, p. 189): “A comunidade “agudá” local sabe que brasileiro não é europeu. [...] O “agudá” ou brasileiro, qualquer que seja sua cor, está mais próximo do nigeriano em geral e do africano descendente de brasileiros em particular.”

Durante a sua estadia na Nigéria, Olinto iniciara uma série de levantamentos, através de formulários, conversas com “agudás” e pesquisadores e visitas a acervos e bibliotecas na busca por quantificar e qualificar esta presença de brasileiros na África. Restabelece ascendências genealógicas, percebe a ligação destes ‘agudás’ em torno de associações religiosas católicas, encontra parentescos de brasileiros em importantes cargos administrativos nigerianos e nos países vizinhos, percebe a mudança obrigatória dos sobrenomes diante da imposição colonialista por parte dos ingleses, e encontra personagens que são sobreviventes da travessia realizada no século XIX e sujeitos que já no século XX transitaram entre Brasil e Nigéria. O resultado desta investigação fora justamente o pioneiro trabalho *Brasileiros na África*, publicado em 1964 e reeditado em 1980 com atualizações e acréscimos⁴¹. A chegada da embaixada brasileira e sua diplomacia à Nigéria após a sua descolonização tornara-se oportunidade de reaproximação das duas culturas.

Na nona coluna *Terra Africana*, de 28 de fevereiro de 1963, Zora Seljan incentivada pelo encontro com o casal de professores da Universidade Federal da Bahia, Ieda e Guilherme de Souza Castro, que estavam em Ibadan como pesquisadores visitantes, rememora a descoberta de documentos pelo casal:

Os Souza Castro também estão atirando no que vem e matando o que não vem. Na colheita de palavras esbarraram e descobriram documentos preciosos que irão entusiasmar os nossos historiadores. Um deles, referente ao processo de repatriamento de escravos, conta uma reunião que houve em Lagos, em 1890, no Government House, convocada por Sir. Alfred Moloney, governador da Colônia e Protetorado de Lagos e assistida por uma agente de navegação, pelo Secretário colonial, pelo Chefe da Justiça e outras autoridades britânicas para que pudessem discutir com um numeroso grupo de ex-escravos repatriados do Brasil. Desejavam os ingleses que eles escrevessem para parentes e amigos que haviam ficado no Brasil e pedissem a todos os repatriados de Lagos para fazerem o mesmo. Explicavam que para “ajudar a construir a pátria”, a Nigéria precisava de atrair os brasileiros, mais cultos do que os nativos, mestres de vários ofícios, inclusive exímios mineiros e agricultores. Visavam

os ingleses, valorizar a colônia e ao mesmo tempo cortar o progresso do Brasil, que temiam como perigoso concorrente de suas colônias, roubando a nossa mão-de-obra durante a crise que a libertação dos escravos provocou. Para ensinar o povo africano, europeu não servia ponto. Era preciso vir negro educado no Brasil, capaz de suportar o clima, as febres e comer as comidas da terra. Outro documento mostra como foi feita a propaganda no Brasil pela volta África. Estão agora os Souza Castro pesquisando na papelada dos navios da época quanto ex-escravos voltaram. (Seljan, 1963c, p. 2)

Olinto (1964) chega a afirmar que os brasileiros ‘agudás’ formaram uma espécie de elite local durante certo tempo, mas apesar de dominarem tecnologias, serem mestres construtores, exímios mercadores e ganharem melhores salários, a comunidade brasileira acabou-se isolando politicamente e sobrevivera como pôde ao surto nacionalista imposto pela colonização britânica. A arquitetura agudá, por exemplo, destacou-se devido às suas notáveis qualidades construtivas. Até hoje, é possível observar reminiscências do trânsito transatlântico de saberes e técnicas nos edifícios do "bairro brasileiro" de Lagos⁴². A construção da Catedral de Santa Cruz erigida pela comunidade brasileira em 1881 com apenas uma torre, tendo a segunda torre ficado pronta em 1883⁴³, e toda a organização da comunidade católica e seu calendário de festas populares ilustram a importância e a presença dos brasileiros na cidade de Lagos em diversos momentos de sua pesquisa sempre acompanhado de Romana da Conceição.

A senhora brasileira povoa várias páginas de seu estudo publicado em 1964 bem como tornara-se a principal referência para a composição da personagem Mariana, protagonista do romance ficcional *A casa da água* de 1969. Apesar de fortuna crítica comedida, o romance fora traduzido para a língua inglesa, francesa e espanhola e hoje está publicado em cerca de 20 idiomas. O narrador inicia o romance com uma justificativa curiosa:

Poderia ter escolhido o sistema de narrador alheio, separado dos acontecimentos, mas de tal modo me é íntima, conhecida a história de Mariana, que só consegui transmiti-la colocando-me dentro e narrando-a como se eu estivesse, a cada passo, acompanhando as cenas, ouvindo diretamente os diálogos e recebendo na cara as emoções da longa viagem da menina. Porque é de uma viagem que se trata e dela irei falar, a partir da manhã em que Mariana foi tirada da cama e levada para a rua, que ficava em um plano mais alto do que a casa. (Olinto, 1969, p. 14)

Em verdade, Romana da Conceição já havia sido notado pelo antropólogo Pierre Verger desde o início dos seus estudos no continente africano. Como rememora Olinto (1964), no início dos anos de 1950, Verger, após longas temporadas de pesquisa na África, regressara ao Brasil com conversas gravadas com brasileiros em Lagos. Entra as conversas podemos ouvir as vozes de Maria Ojelabi e Romana Maria da Conceição a entoar sambas brasileiros que cruzaram o Atlântico no regresso à África. “E ali se achavam as vozes de duas mulheres que tinham participado daquele episódio de uma volta de africanos que sonhavam com a África.” (Olinto, 1964, p. 260) Por muitos anos, Verger tornara-se o intermediador entre Romana e o Brasil, a lhe contar as notícias da Bahia e dos brasileiros todas as vezes que passava por Lagos. Rememora Olinto (1964) que no dia da independência da Nigéria, Romana lera nos jornais que representantes brasileiros seriam enviados para a cerimônia. Em meio à multidão, não conseguiu avistá-los. No

dia seguinte dirige-se ao hotel onde estariam hospedados, mas descobre que os representantes teriam partido na madrugada. Fora somente com a chegada dos adidos brasileiros que Romana estabeleceu novos amigos brasileiros.

Romana mora com sua filha Luzia, dona de uma venda na Bangboose Street e ótima comerciante. A loja de Luzia chama-se “Oluwa Damiloa Store”. As duas primeiras palavras, iorubanas, dão ao conjunto este sentido aproximado: “Loja Deus-me-deu-tudo-o-que-eu-tenho”. Luzia estudou quase cinco anos na Inglaterra, formou-se em contabilidade, mas cansou-se de ser empregada dos outros. Seu tino para negócios é muito bom e nisto parece a tradição das mulheres iorubanas. Ao lado da loja, tem Luzia uma sala de recepção em que amigos se reúnem para tomar cerveja. De riso sempre alegre, Luzia adora a mãe e vive brincando. Na festa de natal que minha mulher e eu oferecemos a brasileiros de Lagos, Romana e Luzia foram das pessoas mais animadas da noite. Luzia fala bem português, com ligeiro sotaque. Todas as revistas e jornais que recebia do Brasil iam para a casa de Romana, que as lia, e, depois distribuía entre os brasileiros. (Olinto, 1964, p. 166)

Na coluna *Terra Africana* de 13 de fevereiro de 1963 do *Correio da Manhã*, Zora Seljan rememora o episódio vivido nas vésperas de natal ao lado da entusiasmada Romana da Conceição enquanto visitavam o navio “Lóide Americano” carregado de mercadorias vindas diretamente do Brasil:

Assim que o sol saiu, Romana da Conceição, a brasileira que está aqui desde 1900, veio ansiosa me procurar para visitarmos o navio. Pelo caminho ia na maior animação, como se fosse receber algum parente, e sorriu toda orgulhosa quando avistou a bandeira na proa: “É o vapor de nossa terra, ainda outro dia estava encostado no Brasil”. Subiu as íngremes escadas de bordo como se tivesse vinte anos e foi saudando a marinheiros e oficiais. Depois de cada ‘bom dia, patrício’, ficava olhando encantada os rostos espantados e, matreira, pergunta: - ‘Sim, senhor, sou brasileira, estou aqui há sessenta e quatro anos.’ Contava então sua história, falava de Canudos, do Imperador, da Princesa Isabel, cantava um verso contra Deodoro e assim essa nossa tia ia enternecendo a tripulação. Ganhou revistas, bebeu refrescos de caju, recebeu as maiores gentilezas do comandante e de sua esposa e depois quase chorou de alegria, quando o telegrafista, um jovem negro, tocou para ela canções de natal no violino. De repente eu me assustei. Romana da Conceição não prestava mais atenção ao navio e olhava enleada um ponto no céu. “Que estaria havendo com a velhinha? Teria se comovido demais?” Chamei – “Minha tia, está sentindo alguma coisa?” Ela abriu sua bonita risada, os olhos brilhando, o rosto radiante: - “*O harmattan* está chegando”. (Seljan, 1963d, p. 1)

Foram tomadas de surpresa pelo fenômeno singular da parte ocidental do continente africano: uma nuvem de poeira de ventos vindos do Saara invadiria Lagos por cerca de sete dias dividindo o céu azul com seu nevoeiro característico. Romana da Conceição passara a ser íntima do casal de adidos. Seja nas festas, missas e eventos sociais promovidos pelo casal ou pelos brasileiros na Nigéria, Romana passa a sempre estar ao lado de Olinto e Seljan. A eles confia um de seus maiores sonhos “voltar ao Brasil pelo menos para uma visita.” (Romana da Conceição *apud* Olinto, 1964, p. 167) Em verdade, após ter o primeiro contato com Romana da Conceição ao desembarcar em Lagos, Olinto dá-se conta da memória de ter recebido ainda em 1956 em conversa com Pierre Verger - que como vimos anteriormente, frequentava o Ilê Axé Opô Afonjá

como ele -, um pedido para que levasse a senhora em visita ao Brasil. Por ocasião da Nigéria ainda não ser independente as negociações não foram adiantes.

Com a vinda de Olinto e Seljan em 1962 e, de toda a comitiva de diplomatas brasileiros na Nigéria, em 1963, a viagem de volta ao Brasil de fato aconteceria entre maio e agosto do corrente ano. Sobre a chegada da comitiva brasileira em Lagos, Seljan (1963b, p. 1) nos rememora episódio curioso em que Romana da Conceição ao ver a delegação de diplomatas, a partir de 1962, pouco a pouco desembarcar em solo nigeriano ser inteiramente composta de pessoas brancas, dá-se conta que da diferença de seu tempo quando os repatriados tinham a sua cor, e, desconfiada em intimidade pergunta aflita à teatróloga: “No Brasil ainda tem gente da minha cor?”

A pergunta de Romana da Conceição de fato ganhará eco nas trajetórias de ambos os adidos e será um dos motivos para que Olinto faça campanha para a indicação de Adhemar Ferreira da Silva ocupar o seu cargo na embaixada. Antes de remontarmos as negociações e a passagem propriamente dita de Romana da Conceição pelo Brasil, continuaremos a rememorar a vida do casal Olinto e Seljan pela Nigéria de modo a compreendermos as condições de possibilidades por eles agenciadas em torno da exposição *Imagem Africana*.

3.2.4. Um bumba-meu-boi em Lagos

A Costa ocidental da África fora ao longo do século XV pouco a pouco sendo invadida por europeus, principalmente portugueses. Em 1471, a expedição de João Santarém e Pêro Escobar tocaram na Costa da Mina, região do Golfo da Guiné, onde hoje localizam-se os Estados de Gana, Togo, Benin e parte da Nigéria, chegando ao delta do rio Níger. Em 1472, o explorador Rui de Siqueira, atinge uma região de lagoas e ilhas dando ao território o nome de “Lagos”. Ali existiam assentamentos iorubás de ascendência Awori e a região em iorubá era reconhecida como Oko, ou Ocô, nome de orixá cultuado nestas terras. Posteriormente, a cidade em iorubá ganhara o nome de Èkó e ainda hoje assim é conhecida.

Entre os séculos XV e XIX, tornara-se um importante centro de comercialização de escravos, que eram capturados e enviados às colônias europeias do outro lado do Atlântico. Durante esses séculos, a cidade sofrera os impactos da colonização de diferentes povos europeus, de portugueses a britânicos. Em 1886, o governo britânico criou a Companhia Real do Níger e, em 1900, protetorados britânicos dividem o território em Nigéria do Norte e Nigéria do Sul. Em 1914 ocorre a unificação e Lagos passa a tornar-se capital da colônia. Após a segunda guerra mundial, os movimentos de descolonização espraíam pelo continente africano levando ao acirramento das disputas por independência. Nos anos de 1950, pouco a pouco a Inglaterra inicia um movimento de transição para que sua colônia passe a ter governo próprio de base federal.

A independência total ocorre em 1960, mesmo ano de inauguração de Brasília. Como presidente, o escolhido fora o popular jornalista Nnamdi Azikiwe, ou Dr. Zik, que permanecera no cargo até o ano de 1966. Nesta chamada Primeira República, a Nigéria passara a ser uma federação de três regiões administrativas com certas autonomias políticas – governos separados, com um primeiro-ministro, ministério e parlamento próprio -, tendo Lagos como capital federal

– posto que ocupará até o ano de 1991 apesar dos esforços de construção de uma nova capital existirem desde os anos de 1970. Essa tripartição político-administrativa está relacionada à composição étnica-religiosa da Nigéria. Em seu *Brasileiros na África*, Antonio Olinto (1964, p. 51-52) descreve este contexto:

Ao Norte, vivem os hauçás. A Oeste e Meio-Oeste, os iorubanos. A Leste, os ibôs. Misturados com esses grupos, muitas outras tribos – com idiomas e hábitos separados – fazem parte da população. Os fulanis ao Norte, os calabares a Leste, os habitantes do Benin (que insistem em ser diferentes dos iorubanos) no Meio-oeste, os efiques, os itsequiris, entre outros. A Nigéria surgida desse conjunto reúne uma população de de cerca de 56 milhões de habitantes, cuja distribuição é mais ou menos a seguinte: 29 milhões ao Norte, 12 milhões a Leste, e, 15 milhões no Oeste, Meio-Oeste e Capital Federal.

Na coluna *Terra Africana*, intitulada *Uma noiva que faz regime para engordar* de 07 de fevereiro de 1963, Zora Seljan discorre sobre a multiplicidade étnico-religiosa encontrada na Nigéria:

O Norte, entre o Níger e o país de mesmo nome é a terra dos Hauçás, aqueles famosos *Hauçás* dos levantes contra a escravidão registrados na Bahia. São muçulmanos polígamos hábeis nos trabalhos de couro e metais, e grandes mercadores de manufaturas africanas. Os limites de dos domínios dos *Hauçás* com os *Fulanis* mais para o centro dividindo com os *Kanuri* uma parte da região fronteira ao Camerum. São os principais povos da terra a dentro. Bem no meio da Nigéria existem tribos das colinas. São várias e de diversas procedências falando cada uma a sua língua e tendo costumes especiais. As marcas mais impressionantes que já vi são as dos *Jarawans*, povo de uma dessas tribos. O rosto é marcado em caprichosos riscos pequenos desde a testa até o queixo. O sul da Nigéria, desde o Níger até o Atlântico, do lado do Dahomé, é dos *Iorubás*. Esta foi a raça que maior influência exerceu no Brasil. Ainda hoje se fala a língua *iorubá* da qual muitas palavras já se incorporaram ao português. Lagos fica nesta região. O delta do Níger é ocupado pelos *Kalabaris*. O leste, até a fronteira do Camerum é habitado pelos *ibôs* e pelos *idomas*. Depois da independência, o povo tende a se misturar mais do que antes. (Seljan, 1963e, p.1)

A Nigéria, e particularmente, a cidade de Lagos passam a ser para o casal, lugar de misturas étnicas, idiomas, costumes e materialidades (nas comidas, nas roupas, nos espaços urbanos) entrecruzando o presente ali vivido com as memórias de experiências brasileiras. Ademais, heranças e tradições de pensamento seculares são percebidas atravessadas pelo progresso de uma nação em busca de emancipação econômica e intelectual. Desse choque e entrecruzamento de tempos e espaços, não raro, os vemos narrar suas experiências nigerianas sob a dimensão do surrealismo. Diz-nos Olinto: “Com sua tendência para o mágico, pode a mentalidade comum africana ser tida como surrealista. Daí, o parecer ridícula a olhos mais lógicos. Não me canso de dizer que o modo como o africano “pensa” as coisas e sente-as é também uma forma de conhecimento, e tão respeitável como o 'approach' lógico.” (Olinto, 1964, p. 31) Em sua coluna *Terra Africana* de número dois, de 23 de janeiro de 1963, de título *Lagos é uma cidade surrealista* vemos como esta dimensão surge para Seljan a partir da experiência da própria cidade:

Lagos, a Capital da Nigéria, é um vasto mercado estendendo-se pelas ruas e às vezes concentrando-se em aglomerados de barracas cobertas de esteiras. Homens e mulheres trabalham dia e noite, revezando-se nos pontos à luz do sol ou de lamparinas. [...] Os homens mais do



Fig. 38: Cartografia da cidade de Lagos datada de 1963.
Fonte: Wikimedia Commons.



que as mulheres dão a Lagos um aspecto surrealista. Vestem tecidos vivos e estampados enormes, fulgurantes. Usam chocotô, a calça de pernas largas, comprida em baixo do agbá, uma túnica vaporosa e imponente que vai até em baixo do joelho. É costurada apenas nas extremidades tendo uma abertura no alto para o pescoço. Usam na cabeça filás e completam a elegância com relógios de ouro no pulso e óculos escuros. Adoram bicicleta. E parecem surrealismo assim vestidos quando dirigem automóvel, trabalham em guindastes, andaimes, quebram asfalto com britadeiras, soldam ferros. [...] Nas ruas a cor predominante é o azul por causa da maioria da população iorubá, raça que prefere os tons de índigo. Mas de repente esbarra-se com um bando de crianças saindo da escola, todas de lilás, com gorinhos verdes e bolsas amarelas. Para completar o aspecto surrealista da cidade existem inúmeras livrarias na cidade, às vezes funcionando em barracas cobertas de esteiras. Nas calçadas, entre as vendedoras de *obis* e *orobós* os jornaleiros espalham revistas e jornais. E nos bancos que dão para o lago, em Marina Street, há sempre algum jovem lendo tranquilamente, como se estivesse na sua sala. (Seljan, 1963f, p. 1)

Na coluna *Terra Africana* de número três, de 31 de janeiro de 193, de título *Informação de rua custa caro*, Seljan (1963g, p. 1) nos fornece uma descrição da conformação da cidade:

Lagos é um punhado de ilhas ligadas por meio de pontes. A ilha de Lagos propriamente dita, o centro comercial, a sede dos edifícios do governo tem população muito densa, inclusive a do Brazilian Quarter. Sua praça principal é a Tinubu Square. Outra praça importante é a Campos Square. Vem depois a ilha de Apapa, onde se localizam o porto, as grandes firmas atacadistas, as grandes firmas de navegação e muitas ruas residenciais.

Iddo é ilha pequenina servindo de trampolim entre o continente, Apapa e Lagos. Na terra firme estão o aeroporto e os bairros populares, tais como Yaba ou Ebute Metta. Na outra extremidade da ilha de Lagos ficam umas pequenas ilhas ligadas à primeira por pontes.

Icoyi era terra de bicho bravo quando os escravos libertos regressaram do Brasil com suas famílias. Muito mato, terra boa de plantar árvores. Lá eles plantaram caju, pitanga, pinha e tudo pegou que foi uma beleza. Cada caju imenso, doce de dar gosto. Depois os ingleses descobriram a ilha. Mataram os bichos, derrubaram as árvores porque inglês não come caju, nem pinha nem pitanga. Plantaram grama e construíram casas sobre gramados. Icoyi virou bairro residencial dos brancos. Não há ruas, só estradas entre as gramas, não há comércio, nem transporte coletivo. Lugar de rico viver.

Sobre as transformações narradas por Zora Seljan an ilha de Icoyi, ou Ikoyi, Olinto recorre às memórias de Romana da Conceição e da sua mediação com outros brasileiros em Lagos:

No decorrer de minhas visitas a descendentes de brasileiros, conheci D. Francisca Rufino, filha do Professor Lourenço Rufino. Ficou alegre só de ouvir falar português. Quando Romana, minha mulher e eu nos abancamos, ela nos deu biscoitos e começou, a meu pedido, a contar casos do pai. Dividira ele sua vida entre a igreja e o magistério. Fora homem de poucas palavras, mas alegre. Adorava as festas religiosas e laicas organizadas pelos brasileiros de Lagos. Não perdia um "Bumba- -Meu-Boi" nas festas de Natal e fim de ano. Esteve também o "Bumba-Meu-Boi" ligado à festa de Nosso Senhor do Bonfim. [...] Às vezes o "boi" interpretava com muito realismo o seu papel e havia gente machucada. O fim da festa era em geral um piquenique realizado na ilha de Ikoyi, onde brasileiros possuíam fazenda e em que hoje se localiza o bairro elegante da cidade. Ikoyi tinha cajueiros por toda a parte e parecia um trecho de Pernambuco. Romana ainda hoje fica triste quando se lembra de que a urbanização da ilha destruiu os cajueiros. (Olinto, 1964, p. 175)

Nos é importante, notar que diante da cidade, o casal passar a experimentar e narrar sensações constantes de estranhamento, maravilhamento, surpresa e choque, ou, como preferimos a partir deles inferir, experiências surrealistas no limiar ambivalente entre certas experiências não-familiares ou extraordinárias aos seus registros subjetivos até ali vivenciados e experiências familiares, ou, até mesmo nostálgicas que os fazem reencontrar o Brasil em território africano.

Recuperamos aqui a noção do *Unheimliche* de Sigmund Freud (2020) [1919] justamente pela experiência de estranhamento operar neste deslizamento intervalar entre o que é familiar/infamiliar. Nesse sentido, intuímos que muitas das experiências mais fortes deste estranhamento/maravilhamento vivenciadas e narradas pelo casal se deram nas festas populares promovidas pelas associações de brasileiros com a saída da “Burrinha”, uma versão do bumba-meu-boi brasileiro.

Membros da União nos receberam de maneira que muito nos emocionou. Assim que chegamos, gritaram: "Viva brasileiro!" e todos responderam: "Viva!" Soube depois que este é um grito de guerra que há praticamente um século se usa na Nigéria. Quando um " sai à rua, ouvem-se vários "Viva brasileiro!". Assim que nos sentamos, George Borges da Silva levantou-se e cantou o refrão da "Burrinha", que é como se chama o "Bumba-Meu-Boi" na Nigéria: "Olá-la-lá, brasileiro está na rua". Em seguida entoou uma série de cantigas dos brasileiros da Nigéria, de que destaco esta quadra: "Todo mundo me dizia/ Que a 'Burrinha' não saía/ A 'Burrinha' stá (*sic*) na rua/ com prazer e alegria!" [...] Cada membro da União usa um escudo no peito, com o símbolo da sociedade. Tem ela também uma bandeira, com bordados em ouro sobre azul escuro, as palavras "União Descendentes Brasileiros, Lagos", duas mãos que se apertam, dois ramos e este lema em latim: "*Dum spiro spero*". [...] "*Dum spiro spero*" quer dizer "enquanto respiro, espero o que, na explicação de membros da comunidade, é: "Enquanto respiro, espero rever o Brasil" [...] A União mantém uma "Burrinha" que costuma apresentar as figuras tradicionais dêsse folguedo: o boi, o cavalo, a ema, a mulher. Muitos, como George Borges da Silva, sabem cantar inúmeros versos, mas todos conseguem pelo menos dizer de vez em quando "E boi! É boi!" e entoar o estribilho "Brasileiro está na rua". A "Burrinha" sai entre Natal e Ano Nôvo. Mas sai existencialmente, isto é, como hábito normal de uma terra, de uma população, e não apenas para efeito externo. Sua apresentação é uma necessidade para os que moram no bairro brasileiro. Os que estão em outros bairros, contudo, podem perder o costume do "Bumba-Meu-Boi" e alguns descendentes de brasileiros, hoje localizados em Iabá, Ikoyi e Suru-Lere, me disseram acreditar que não mais houvesse a "Burrinha" e ficaram espantados quando lhes garanti que estavam enganados, que o "boi" ainda funciona e que, conforme o verso cantado por Georges Borges da Silva "a burrinha stá (*sic*) na rua". (Olinto, 1964, p. 179-180)

As experiências vividas pelo casal na cidade de Lagos por ocasião das comemorações da passagem do ano de 1962 para 1963 parece-nos elucidar este tipo de experiência de *reencontro de tempos e espaços entrecruzados*. O desenrolar do primeiro dia do ano de 1963 fora narra por Zora Seljan em sua coluna *Terra Africana* de número oito, publicada em 23 de fevereiro de 1963:

Acordamos tarde e foi a conta de irmos para a casa de Romana da Conceição, a nossa amiga que veio da Bahia em 1889 e reside no *Brazilian Quarter*. Luzia, sua filham nos oferecia um almoço nigeriano. O ambiente era de festa por toda a parte. Em muitas casas haviam colocado mesas e cadeiras em frente às portas. Passavam mascarados iorubás seguidos de um guia segurando uma vara comprida – reminiscência de uma cerimônia que se fazia para venerar os antepassados e que em algumas regiões da Nigéria ainda é realizada com serie-

dade. Mas em Lagos os 'Eguns' se transformaram em carnaval. Não deixam de ser lindos, com vestimentas riquíssimas e mascaras antigas talhadas de madeira. Ao lado destes, aparecem os improvisados, com pano no rosto, folhas e palhas, Vão entrando nas casas formulando bons votos. Os moradores esfregam as mãos e dizem: - 'adupé, achê-ô' – o que em iorubá quer dizer 'assim seja, obrigado!' (Seljan, 1963h, p. 1)

Olinto ao narrar a passagem dos *egunguns*⁴⁴ no primeiro dia do ano, percebe-os como reminiscências na encruzilhada entre África e Brasil, entre o moderno e o ancestral:

A cidade de Lagos se modernizou e pode parecer, a um visitante de ocasião, um lugar demasiadamente europeizado. Na verdade, porém, mantém ela sua encantadora mistura de costumes iorubanos, ibôs, hauçás, europeus e brasileiros. Se nas ruas do bairro brasileiro, em certas partes do ano pode-se ver o "bumba-meu-boi" criando confusão e dando saudades aos nascidos no Recife ou na Bahia, na parte não-brasileira, perto da ponte que liga a ilha de Lagos ao continente, as festas iorubanas, que pouquíssimos europeus conhecem, são de extraordinária beleza. Eu tinha visto, no decorrer de duas épocas sucessivas de passagem de ano, os *egunguns* pela rua, com suas máscaras e roupas coloridas. Na Bahia, os *egunguns*, chamados *eguns* são secretos. Não se mostram em público. Em Lagos, as festas iorubanas têm ciclo para ano inteiro e, apesar de não serem bem vistas por muitos nigerianos que estudaram a Europa, constituem o núcleo principal da vida em comunidade de grande parte da população nigeriana. (Olinto, 1964, p. 229)

Assim como Olinto a sobrevivência destes costumes entrecruzados - quer sejam os brasileiros, quer sejam os iorubanos - são percebidos no mesmo dia do ano a sobreviver na cidade de Lagos por Zora Seljan. Se de manhã os *egunguns* havia chamado a sua atenção, à tardinha, Seljan a convite de Romana da Conceição participa da festa da "Burrinha":

Voltamos para nosso apartamento à tardinha. Romana havia nos avisado que teríamos algumas visitas de descendentes de brasileiros que iam nos mostrar a "burrinha". Comprei meia dúzia de cervejas e calculei que seriam suficientes junto com as que estavam na geladeira. A noite caiu e em nossa varanda Romana ficou muito atenta observando a rua. Pouco depois pediu que descêssemos. Na porta do edifício tive a maior surpresa da minha vida. Cerca de duzentas pessoas estavam chegando em cortejo precedido por meninos que sustentavam na cabeça lampiões de carboreto (*sic*). Eram homens e mulheres vestidos de vermelho e branco e usando casquetes com a palavra BRAZILIAN bordada. Admirei mais ainda a finura de Romana da Conceição. No elevador ela havia tirado da bolsa uma faixa branca e verde com os quais me paramentava. São as cores da Nigéria. A boa tia havia me preparado para responder à altura aquela homenagem prestada ao Brasil. Toda a gente cantava, dançava, aguardando os bichos. Chegaram o galo e a ema, o cavalo com o cavaleiro. Para cada um houve uma dança especial da qual eu participei dando o braço a Romana e aos diretores do grupo. O cavalo e o cavaleiro dançavam de um lado entre alas de figurantes e nós do outro. A parte mais dramática foi a chegada do boi, um alto, imenso e lindo boi. Todos gritaram em português: - Boi! Boi! Boi! E o boi corria para pegar os meninos. Parou, ajoelhou-se e saudou-nos. Alisamos sua cabeça e ele dançou agradecendo. Na Odulami Street, em Lagos, neste ano de 1963, estávamos, pois, vendo um "Bumba-meu-boi", folguedo que os pretos trouxeram do Brasil e que é realizado por volta do Natal e Ano Novo. (Seljan, 1963, p. 1)

2.2.5. Uma exposição de artistas contemporâneos brasileiros

A notícia *Mostra de arte do Brasil na Nigéria* publicada no *Correio da Manhã* em 23 de junho de 1962 (MOSTRA, 1962), mesma época de partida do casal de adidos para a Nigéria, revela-nos que o desejo de organização de uma exposição de artistas brasileiros na África a ocorrer nos próximos meses, era uma intenção de Seljan desde antes da chegada no continente africano. A reunir trabalhos entre gravuras, desenhos, guaches e pinturas de artistas do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Belo Horizonte, a notícia destacava o desejo de Zora Seljan de levar a exposição a outros países africanos para além da Nigéria, de doar parte das obras brasileiras a museus africanos bem como, de trazer ao Brasil pintores e escultores de Gana, Nigéria e Togo a promover trocas entre artistas nigerianos e brasileiros. É pontuado ainda a grande presença de artistas mineiros entre os escolhidos, que o jornal atribuía à presença de Alberto da Veiga Guinard e de uma floração de artistas plásticos daquele Estado, assim como a atenção especial dada à Seljan pela Universidade Federal de Minas Gerais que organizara uma mostra especial para que a organizadora selecionasse trabalhos.

Na coluna *Terra Africana* de número dezoito e título *Artistas brasileiros em Lagos*, quase um ano depois da chegada a Nigéria, Seljan atualiza a realização da exposição após sucessivos percalços e adiamentos. Rememora Seljan (1963i, p. 1) que antes de embarcar para a África, já era desejo seu a realização da mostra logo que desembarcasse a Lagos e para tanto elencara uma coleção de 105 trabalhos de 54 artistas mais representativos do Brasil. Entretanto, adversidades de diversas ordens como a dificuldade de instalação, orçamentos, questões de saúde, mas, “[...] sobretudo, a consciência da necessidade de uma propaganda para o êxito do empreendimento foram retardando tudo” (Seljan, 1963i, p. 1). Decidiram realizá-la no início de 1962 e seria inaugurada pelo primeiro embaixador brasileiro em Lagos, Luís de Souza Bandeira, que se entusiasmara com a ideia. Duas semanas após a chegada do embaixador, Bandeira morreria de forma repentina. “Perdemos bruscamente o incentivo dinâmico que estava dando ao nosso trabalho, o seu apoio inteligente e fraterno, o seu amor pelas artes e letras, sua bondade e simpatia. O choque desta morte absurda deixou a todos no maior abatimento.” (Seljani, 1963, p. 1)

A exposição tivera então de ser adiada mais uma vez. Antes que fosse inaugurada plenamente Olinto tivera a ideia de realizar uma série de conferências em escolas e universidades de Lagos e pela Nigéria na companhia das obras que fariam parte da mostra. A estes eventos, Olinto dera o nome de “conferência-com-os-quadros”⁴⁵. Destaca Seljan (1963i) que a arte se tornara capaz de ser centro de interesse para divulgação de conhecimentos sobre o Brasil, a despertar interesse e questionamento de vários estudantes e intelectuais por onde passavam. A exposição fora finalmente montada e sua inauguração ocorrera por volta de maio de 1963 no Museu de Lagos.

A mostra contava com as obras dos seguintes artistas: Di Cavalcanti, Iberê Camargo, Guinagnard, Antônio Bandeira, Poty, Roberto Delamônica, Vera Tormenta, Caribé, Mário Cravo, Clovis Graciano, Darel, Dionisio del Santo, Durval Serra, Geza Heller, Quirino e Hilda Campofiorito, Jenner Augusto, Lênio Braga, Levi Meneses, Luciano Marício, Balbina Alves, Luisa



Fig. 39: Gravura de Exu de Mário Cravo escolhida para o cartaz da mostra *Artistas brasileiros em Lagos*.
Fonte: Olinto, 1964.

Whitaker de Azevedo, Sheila, Rubem Valentim, Silvia de Leon Chalreo, Zélio Alves Pinto, Iara Tupinambá, Ieda Pimentel, Terezinha Veleso, Álvaro Apocalipse, Anamélia, Antônio Pedro, Pedrini, Dora Brasilio, Farnese Andrade, Haroldo Matos, M. C. Peló Bitencourt, Maristela, Sará-vila, Nelo Nunes Rangel, Ely Braga, Hilmar Rios, Lauret, Maria Helena Andres, Marco Antônio, Maria Teresa Vieira, Genaro, Souza, Ar- linda Correia Lima, Frank Schaeffer, Jeferson José Lodi, Marques, Haroldo Matos e Hélio de Oliveira. Para o cartaz, Seljan escolhera uma gravura de Exu feita por Mário Cravo abrindo o caminho da Mostra. O cartaz ficara exposto na entrada do Museu de Lagos e ao seu lado uma escultura de um Exu nigeriano fora instalada por ideia de Tim Chappel, curador do museu, como nos revela Olinto (1964, p. 196):

Tim Chappel, curador do Museu, tivera a ideia de colocar esculturas nigerianas ao lado de pinturas e gravuras brasileiras a fim de mostrar a identidade de inspiração e de fontes culturais existentes entre algumas delas. Assim, em frente ao Exu de Mário Cravo foi posto um Exu nigeriano. Ao lado de Xangôs desenhados por Caribé e Hélio de Oliveira foi colocado um machado de Xangô nigeriano. O concretista Rubem Valentim usa também a forma do machado duplo de Xangô na composição que doou a essa exposição. Em frente a "Cabeças de Orixás", de Jenner Augusto, pôs-se uma cabeça de Orixá nigeriano. As mitologias sempre sacudiram as obras de arte e o panteão iorubano não fugiu a esse destino. Sua presença na pintura brasileira, principalmente em representantes da Escola Baiana de hoje, é impressionante. Dai, o espanto e a alegria de muitos nigerianos diante dessa exposição organizada de propósito para a África e com a intenção de mostrar uma semelhança espiritual capaz de repercussões.

Por ocasião da divulgação da mostra, o casal de adidos promovera um concurso de ensaios e artigos como oportunidade de premiações em dinheiro para os oito melhores textos escritos por qualquer pessoa que resenhasse a exposição. Fizeram parte da comissão julgadora deste

concurso, artistas e escritores nigerianos para além dos membros da embaixada do Brasil em Lagos. Os textos premiados seriam publicados em jornais, fariam parte do catálogo da exposição e também seriam lidos pelos expositores durante a visitação da mostra. Na abertura da exposição estiveram presentes jogadores do time de futebol brasileiro *Vasco da Gama* que visitavam a Nigéria. A oportunidade da presença dos atletas em Lagos fizera com que Olinto ratificasse o convite ao então Ministro do Trabalho e Bem-estar Social nigeriano, Joseph Modupe Jonhson, Neto de brasileiros e frequentador das missas católicas do *Brazilian Quarter* que para além dos assuntos de economia e trabalho também era encarregado do setor desportivo do país. Durante a abertura divididos em duas alas, todos os jogadores puderam cumprimentar o ministro. Na solenidade de abertura, de acordo com Olinto (1964, p. 195), o número de presentes extrapolara qualquer expectativa, “[...] provando que, naquela Costa da África, pode o Brasil levar à frente boas iniciativas que o apoio da comunidade brasileira local não lhe faltará”. Duas fitas foram estendidas: uma com as cores da Nigéria – verde a branco - e outra com as cores do Brasil – verde e amarelo - e cortadas pelo ministro nigeriano. Em seu discurso, o ministro sobre os brasileiros proferira nas palavras de Olinto (1964, p. 197):

Os europeus escravizaram os africanos e disto muitos de nós tem ressentimento. Mas os brasileiros nos receberam como irmãos e como irmãos nos trataram, e, disto muito nos orgulhamos. É por isto que se pode ver hoje em Lagos, este espetáculo de uma multidão assistir à inauguração de uma exposição de pintura brasileira.

Como nos aponta Jerry Dávila (2008), Seljan empenhou-se em com a exposição evidenciar que a Nigéria fora fundamental na constituição da cultura brasileira, dando continuidade às incursões e esforços que já realizava desde o início dos anos de 1950. Em entrevista a um jornal nigeriano, Seljan chega a comentar sobre a exposição:

[d]o mesmo modo que os antigos artistas e poetas romanos seguidores da tradição grega exibiam a força de Júpiter, a graça de Vênus ou a sabedoria de Palas Atena, os artistas brasileiros de hoje, inspirados pelas tradições nigerianas, proclamam o valor de Xangô e expressam na tela a majestade de sua imagem com o machado de dois gumes. (Zora Seljan *apud* Dávila, 2008, P. 493)

Como nos aponta Jerry Dávila (2008), Olinto entendera a Nigéria como Roma na justificativa de seu desejo em tornar-se embaixador do Brasil no país, Seljan, por outro lado, parece-nos intervir nesta imagem invertendo e alargando as relações de seu companheiro, nos sugerindo que o Brasil seria Roma e a Nigéria seria sua fonte grega. Nesse sentido, parece-nos já evidente as relações já encontradas entre a Nigéria e a Bahia, entretanto, o que nos provoca surpresa aqui é que as declarações de Seljan nos ajudam a perceber relações outras, desta vez, com a cultura e as cidades de Minas Gerais. Se a notícia de junho de 1962 já evidenciava a inclinação de Zora Seljan pelos mineiros, na sua décima oitava coluna *Terra Africana* ao descrever a mostra, a teatróloga abdica-se deliberadamente a tratar dos artistas consagrados e dos baianos em favor dos mineiros:

Quero neste entusiasmo pela exposição quase inaugurada falar primeiro de artistas mineiros, os artistas vitalizados pelo esplendor de Guignard. Ouro Preto visita a África, Ouro Preto de M. C. Bitencourt, Ouro Preto de Ilmar Rios, de Jefferson Lodi. Janelas de Maristela, igreja de Terezinha Veloso, quintal e sobrados de Ieda Pimentel, Ouro Preto se derrama no mapa, um instante da arquitetura colonial se desdobra no tempo. É como se eu estivesse trazendo para a África minha infância em Ouro Preto. E se parecem os sobradões de Antonio Dias com os do Brazilian Quarter. O nigeriano olha Ouro Preto, sorri e se lembra da Bangboose Street ou da Water House. Pena não ter a Casa de Chico Rei, a Igreja de Santa Efigênia ou do Rosário. Guignard plantou em Belo Horizonte. Sente-se em geral a segurança do traço do mestre, mas não se procure neles cópia servil. O que espanta no grupo mineiro é a personalidade de cada um. Tenho comigo paisagens, terra, casas, figuras e abstrações. [...] O grupo fez uma exposição em Belo Horizonte, apresentando os mesmos trabalhos que agora estão sendo vistos pelos nigerianos. O magnífico reitor da Universidade de Minas, professor Orlando de Carvalho, entregou-me a coleção em solenidade pública. Quis na ocasião dizer aos expositores que a tradição colonial havia ressurgido e que a arte contemporânea em Minas caminhava para se equiparar à importância da barroca. Quis dizer aos paisagistas que eles haviam transformado em arte o sentimento de orgulho pelas pompas coloniais que hoje é comum a todo brasileiro. Que eles haviam acertado, exprimindo, na forma moderna e especial de cada sensibilidade, um tema universal, um relâmpago eterno de beleza. E também que os artistas mineiros, além de arte, estão fazendo um trabalho patriótico - estão divulgando Ouro Preto, Diamantina e Sabará, estão criando vida sobre pedras mortas, estão ressuscitando heróis e lendas. Quis dizer isso e muitas coisas sentidas no coração. Mas foi impossível, estava comovida demais. Agora em Lagos, revendo o catálogo da exposição, penso naquela tarde em Belo Horizonte e estou feliz porque vou apresentar Ouro Preto aos africanos. (Seljan, 1963i, p. 1)

As palavras de Seljan, deslocadas as relações com a Nigéria, poderiam ser associadas àquelas proferidas por Lucio Costa para sua proposta de uma exposição brasileira em Paris no mesmo ano já apresentados anteriormente. Costa, em seu projeto de exposição, introjetara Ouro Preto e a obra de Antônio Francisco Lisboa, como uma *afinidade de intenção*, na dobra entre Brasília e a maloca indígena. Seljan, todavia, eliminado o componente indígena, encontra na Nigéria e nos sobrados do Brazilian Quarter equivalente dobra entre a arte contemporânea que “ressurgia em Minas” com a tradição colonial e barroca. Parece-nos que o “relâmpago eterno de beleza” evidenciado por Seljan a partir da obra de paisagistas refere-se a um entrecruzamento de tempos, que reinstala no presente reminiscências passadas e assemelha-se de sobremaneira às *afinidades de intenção* propostas por Costa. Ademais, assim como Brasília em Lucio Costa, a Nigéria aparece em Seljan e Olinto como uma espécie de experiência ambivalente, ou como propomos chamar de surrealista, entre modernidade e seu duplo esquecido, perdido, recalcado: tradição, ancestralidade, primitividade. Se Costa encontrara estas mesmas dimensões na maloca indígena, Olinto e Seljan partiram à África com a expectativa de reencontro. Como esta exposição realizada na Nigéria estaria então relacionada à *Imagem Africana* realizada no Brasil?

2.2.6. Uma lâmpada em forma de concha, presente de Senhora

Conta Olinto (1964) no seu *Brasileiros na África* que por conta das movimentações em torno da montagem da exposição “Artistas Brasileiros Contemporâneos”, fora procurado em uma manhã

de maio de 1963 por um “homem de olhar inteligente” (Olinto, 1964, p. 113) vindo da cidade de Warri, localizada no Benin a 900 quilômetros de distância de Lagos. Tratava-se do Prof. O. Renawe que lera uma entrevista de Zora Seljan e Antonio Olinto sobre a mostra em um jornal dominical e um interesse nele despertara:

Gostaria de levar essa exposição a Warri, onde existe um colégio, o *Hussey College*, que é o maior estabelecimento secundário de ensino de toda a Nigéria. Quero uma conferência sua no meu colégio. Warri é o lugar da África Ocidental que mais influência recebeu da língua portuguesa. (O. Renawe *apud* Olinto, 1964, p. 113)

Admirado, Olinto aceitara o convite surpreso por descobrir através de Renawe que a região de Warri possuía um vocabulário lusófono, muito por conta da chegada dos portugueses no século XV às regiões dos rios do delta do Níger e do Benin e depois disso com a imigração de brasileiros e descendentes no séc. XIX. Assim sapato, camisa, capa, caneca, mesa espada eram palavras comuns ao português e ao “itsekiri”, língua dos habitantes de Warri. Passado um mês após a inauguração da exposição em Lagos, em meados de junho, Renawe retorna à capital nigeriana para visitar a mostra e para um encontro com Olinto e Seljan, desta vez acompanhado de Dorothy Brooks, professora de artes plásticas do *Hussey College*. No encontro, Olinto mostrara aos convidados álbuns de desenhos brasileiros de Aldemir Martins e de Caribé. É chegado o dia da longa viagem. Partindo de Lagos, o casal chegara a Ibadã no fim da tarde, onde esperavam encontrar Pierre Verger que em verdade residia, neste momento em Oxogbô. Com a ausência do amigo, decidem seguir com a viagem ate Ifé onde hospedam-se em um hotel na entrada da cidade que o lembra de uma hospedagem em terras da Paraíba do Sul por ele frequentado. Estamos diante de reencontros de tempos e espaços:

O ventilador sacudia a sombra e eu pensava na antiguidade de tudo, nos reis iorubanos que há séculos partiram daquela cidade e na beleza do Museu de Ifé que eu havia visitado algum tempo antes. Ao lado desse museu, um sobrado brasileiro resistia à morte e mostrava que velhos baianos deviam ter passado por ali, como tinham feito por outras regiões da África. (Olinto, 1964, p. 114)

No dia seguinte, reiniciam a viagem e por volta do almoço chegam ao Benin. Olinto pensa na arte do Benin encontrada por portugueses no séc. XV e naquela posterior à conquista como o caso da escultura *Criado português carregando uma galinha* exposto no Museu de Lagos. Reitera Olinto (1964) que o melhor da arte do Benin não está hoje na região e sim em Lagos, em Londres, na Alemanha, e no Museu do Homem de Paris. Ao lado da hospedagem onde almoçam, encontram um fosso escavado com taboetas “Antigas muralhas do Benin”. - “Aqui estiveram os portugueses muito antes da descoberta da América. Resta pouco hoje da velha Benin” (Olinto, 1964, p. 116). Em direção a Warri, passam por Sapelê às margens do rio Etíope, por volta das três da tarde. Chocam-se com a quantidades de imensos navios ancorados no rio por conta do cultivo e extração de borracha e da sua relação direta com o mar. Conta Olinto (1964) que teria sido nesta região que por volta de 1450, cerca de 30 portugueses teriam partido da Costa para o interior da Nigéria e que lá permanecem até hoje. Protegidos por suas armaduras, os con-

quistadores teriam cruzado a região, e, ao aportarem em uma aldeia conhecida por Ijebu-Odê foram recebidos pelos habitantes do lugar como seres sobrenaturais. Ali os trinta rapidamente faleceriam de uma doença tropical, talvez picados pelo mosquito da malária que não respeitara as armaduras dos europeus.

Hoje, quinhentos anos depois, as trinta armaduras, com trinta esqueletos dentro, são conservadas ainda na aldeia como entidades sagradas. Receberam o nome de orixás-armadura. Diante das três dezenas de roupas de metal, contendo os restos ósseos de trinta portugueses, são feitos sacrifícios e pedidos. (Olinto, 1964, p. 117)

Chegam em Warri por volta das quatro da tarde e são recebidos por Renawe e Brooks no maior edifício do *Hussey College* que pela modernidade prontamente os lembrou aspectos de Brasília. Antes da conferência marcada para a noite, o grupo conversou sobre a importância construído para o povo nigeriano da política educacional em torno do complexo ali construído. A descentralização dos investimentos em educação promovido por E. R. J. Hussey, diretor de Educação da Nigéria entre 1928 e 1936, permitira a edificação e promoção de diversas instituições de ensino secundário pelo interior do país. O nome de um dos maiores colégios secundaristas seria, portanto, em homenagem a esta política.

No ano de 1963, o colégio abrigava cerca de 700 estudantes com intenções de ampliar as vagas para cerca de 1200 estudantes. Junto com as novas vagas estaria também o desejo de construção de um estúdio de artes onde seriam ministrados cursos de cerâmica tradicional itsekiri como também de um museu e nove laboratórios científicos. Chegada à noite, Olinto dirigiu-se ao pavilhão onde seria realizada a conferência e com surpresa deparou-se com uma plateia de 1000 pessoas: os 700 estudantes e 300 convidados formando um semicírculo. Desamarrou os quadros de seus invólucros, colocou-os em ordem e após a apresentação feita por Renawe e Brooks iniciou sua fala:

Durante as três horas consecutivas, naquela noite africana, falei e respondi a perguntas. Zora exibia os quadros à assistência à medida em que os citava, e constituía um prazer contemplar a reação dos jovens de Warri aos trabalhos de, por exemplo, Mário Cravo, Caribé, Rubem Valentim, Balbina, Lênio Braga e Hélio de Oliveira que mostravam temas aos do Oeste africano: o axé de Xangô, abebês de Oxum, símbolos de orixás conhecidos nos dois lados do Atlântico. (Olinto, 1964, p. 120)

Durante a conferência, Olinto que por conta da experiência de montagem da exposição “Artistas Contemporâneos Brasileiros” já estava de alguma maneira acostumado à recepção dos quadros brasileiros que exibiam sinais de africanidade e revelavam a presença da África Ocidental no Brasil, fora pego de surpresa pela reação de palmas da plateia diante do desenho de Quirino Campofiorito, *Os Pescadores*. Reações anteriores ao trabalho estiveram limitadas [...] a ‘ahs’ e ‘ohs’ e às interjeições africanas que se parecem bastante com os espantos suecos que conhecera em Estocolmo, Malmen e Gotemburgo.” (Olinto, 1964, p. 120) Em solo africano a reação havia sido diferente para surpresa e curiosidade de Olinto que desconhecia o motivo. Todos desejavam ver de perto o desenho de Campofiorito que passava de mãos em mãos admirados com os traços

vigorosos dos pescadores ali retratados. As razões que tornavam o desenho tão popular somente foram compreendidas durante a sessão de questões levantadas pela plateia:

Um professor espantou-se com o fato de eu não ter visto o evidente. E o evidente era isto: "Os Pescadores" mostravam dois homens consertando uma rede, e, desses dois homens, um era negro e o outro, branco. Estava ali, no tema talvez escolhido casualmente pelo artista brasileiro, toda uma prova de democracia racial. Para o africano, ali se achavam dois brasileiros - um, negro; outro, branco - trabalhando juntos, realizando uma tarefa comum, vivendo conjuntamente sua existencialidade. Numa hora de divisões, segregações e preconceitos - e em que, mesmo no Brasil, separações de ordem econômica podem levar a preconceitos - nessa hora o tranquilo desenho de um artista do Brasil diz uma verdade a um pedaço da África. Recordei, então, as muitas vezes em que o tema da cooperação entre negros e brancos estivera perto de mim: o modo como repetia, ao longo da rua Bangboose, em Lagos, o tratamento que minha mulher e eu dispensávamos à comunidade brasileira local, de cor, o discurso, que J. Alanu fizera, numa festa dizendo que eu era, isto é, um homem que se "mistura", que não se afasta, que convive. E lembrei-me do espanto nascido no rosto de um bolsista nigeriano que, na embaixada em Lagos, me viu beijando o rosto de tia Romana da Conceição. Em qualquer atitude nossa na Nigéria houve sempre essa conotação de amizade e de integração. Não faltamos a uma só missa de domingo na catedral católica de Lagos: toda a comunidade brasileira, que se orgulha de seu catolicismo, levado por seus antepassados do Brasil para terras nigerianas, contava com a nossa presença. Foi na igreja que fizemos amizade com os Ministros Federais católicos (tem a República nigeriana Ministros Federais e Ministros Regionais): Aranze Njoku, da Viação e Aeronáutica; Joseph Modupe Johnson, do Trabalho (Neto de brasileiro); Mbu, da Marinha; e outros. Nunca vi um membro de corpo diplomático em missas da catedral negra de Lagos (alguns iam, sim, a cerimônias religiosas celebradas na Nunciatura Apostólica). No meio das perguntas de alunos e habitantes de Warri, naquela noite chuvosa de junho, compreendi novos aspectos do modo como a opinião de certa parte do povo africano considera o Brasil. E senti que o êxito de nosso trabalho de aproximação na Nigéria se devia, muito, à maneira com que, seguindo uma velha tradição brasileira, nos havíamos tornado parte da vida do homem comum de Lagos. (Olinto, 1964, p. 121)

No dia seguinte, o casal doara o desenho *Os Pescadores* de Quirino Campofiorito ao *Hussey College*. O Prof. Rewane dedicara ao pintor brasileiro uma carta de agradecimentos pela realização da obra que dialogava com a cidade de Warri por ali ser uma comunidade de tradição pesqueira e por ter um pensamento que visava a integração racial. "Assim, um trabalho que Campofiorito cedera a Zora para uma exposição na África, ficou sendo, em Warri, um símbolo importante de compreensão entre raças diferentes" (Olinto, 1964, p. 122). Ainda neste segundo dia, Zora e Olinto na companhia de Renawe e Brooks foram recebidos em seu palácio pelo Olu de Warri, Sua Alteza Erejuwa II, que na ocasião da visita encontrava-se há cerca de vinte anos no trono. Conversaram sobre as presenças portuguesas entre os reis e sacerdotes de Warri desde o século XV. Sua coroa por exemplo, é de origem portuguesa e fora trazida de Lisboa pelo Olu Dom Domingo que se casara com uma portuguesa, tendo regressado à África em 1616 com a coroa. Conta o Olu que as tradições e sucessões de trono foram interrompidas em 1848 por conta da invasão de colonizadores europeus e só fora retomada a partir de 1936, após a Inglaterra solidificar a soberania da região. Olinto percebeu que a vestimenta do Olu toda branca assemelhava-se à dos párocos católicos e seu trono era adornado com uma cruz e uma espada. A geografia da província

guardava ainda nomes portugueses como Rio Forcados, Rio Escravos, etc. Naquela tarde todos comeram *obis*. Retornando à cidade Olinto (1964) iniciara com Renawe um diálogo prolífico sobre a permanência de palavras portuguesas. Esta havia sido o principal interesse de Olinto por visitar a região e sugere a Renawe que contratasse um professor de português para a instituição que prontamente fora aceita pelo diretor. Durante a visita ao *Hussey College*, Olinto pôde ver de perto os resultados fora do comum a partir dos esforços formativos da Profa. Dorothy Brooks com seus alunos de artes plásticas e, de acordo com Olinto, (1964) a professora integrara-se de sobremaneira ao modo de vida africano. Assim sugira a ideia de *Imagem Africana*:

Surgiu então a ideia de, em retribuição à mostra levada à Nigéria por Zora Seljan, ser enviada ao Brasil uma exposição de trabalhos de alunos de pintura do *Hussey College*. Aproximavam-se as férias escolares e Dorothy Brooks deveria ir à Inglaterra, mas poderia, antes, passar algum tempo no Brasil e apresentar a exposição de jovens de Warri -que recebeu o título geral de "Imagem Africana" - no Rio de Janeiro e na Bahia. Essa mostra seria inaugurada em 1 de julho de 1963, na Biblioteca Pública da Bahia, com a presença do Governador Lomanto Júnior e de Sir Waziri Ibrahim, Ministro Federal do Desenvolvimento Econômico da Nigéria; e, em 5 de agosto, no salão do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro num intercâmbio direto, levado a efeito sem o menor ônus para qualquer dos dois governos. (Olinto, 1964, p. 128)

A exposição de fato aconteceu como Olinto descreve e contou com a presença do casal de adidos, de Dorothy Brooks e de Romana da Conceição. Ainda em Warri, Olinto e Seljan visitaram a ocupação da antiga cidade, onde os antepassados de todos os moradores são enterrados, e, também lá puderam consultar os oráculos de Ifá. À noite do segundo dia, assistiram espetáculos de dança. Estipularam deixar Warri pela madrugada de modo a viabilizar a visita a Oxogbô, onde planejavam encontrar com Pierre Verger e a ele consultar sua opinião sobre a realização da exposição *Imagem Africana* no Brasil. Brooks e Renawe optaram por acompanhá-los por desejo de conhecer o antropólogo. Antes de partir, entretanto, foram tomados por mais uma homenagem. Tratava-se da dança festiva dos Egunguns:

Não era cerimônia religiosa, mas número festivo, sem maior significação. Mesmo assim, contudo, quando fomos com alunos do *Hussey College* apanhar as máscaras, não podiam as mulheres olhar para as formas de peixes que os dançarinos iriam usar. Mulher é proibida de ver essas máscaras. Sob o sol claríssimo e uma luz que parecia reproduzir-se infinitamente em cada coisa, chegaram as jovens mais lindas que vi na África. Roupas coloridas, lenços, risos, movimentos. Sobre o gramado, em duas filas, começaram a dançar. [...] Já ia a dança em meio quando surgiram os mascarados. Cada um vinha acompanhado de um homem com uma vara na mão. O mesmo vira eu numa cerimônia de "Eguns" na Bahia. Numa comunidade ribeirinha, com sua vida inteiramente ligada aos rios e a peixes, era natural que as máscaras de "Egunguns" assumissem a forma de peixe (o iorubano da África chama o antepassado de "Egungun". enquanto que o iorubano da Bahia usa, no caso, a palavra "Egun"). Um de cada vez, os três "Egunguns" dançaram. Há um momento da dança em que os pés batem no chão com uma velocidade espantosa. (Olinto, 1964, p. 133-134)

Na madrugada, partiram em direção a Oxogbô seguindo pela margem do Rio Níger. Passaram por Assabá, Ibô, Enugu, Acurê e Ileza. Chegaram a Oxogbô às quatro da tarde diretamente para

o encontro com Pierre Fatumbi Verger, que ali estava como encarregado de pesquisa do Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S.) para a redação de sua tese “Titres et Travaux”, que seria defendida em setembro de 1966:

Fomos ao segundo andar que Pierre Verger alugou naquela cidade de Oxum e onde, com uma pequena máquina-de-escrever, registra o resultado de suas pesquisas pacientes e amorosas de antropólogo que vive no meio de seus assuntos. Apresentei Rewane e Dorothy a Verger e conversamos sobre o envio da exposição "Imagem Africana" ao Brasil.

A cidade Oxogbô já fora visitada pelo casal Olinto e Seljan em oportunidade anterior. Na décima coluna *Terra Africana*, intitulada *O Ataojá de Oxogbô tem mais de oitenta filhos* (Seljan, 1963j, p.1), de 15 de março de 1963, Seljan dedica a escrita a descrever a cidade e suas milhares de casas de telhados de zinco a espelhar milhares de reflexos, portas de madeira talhada, janelas esculpidas e colunas que amontoam figuras. Nesta ocasião tiveram a chance de visitar o templo de Oxum, onde seu tesouro está guardado, e o palácio do Atajoá, espécie de figura real como o Olu de Warri. Ao adentrar o palácio, foram recebidos em uma festa:

Entramos num salão cheio de poltronas tendo no centro uma cadeira de braços esculpidos, imponente alta. Na mesa em frente, uma lâmpada elétrica dentro de conchas grandes pareceu-me familiar. Dois tocadores alcova decoram o salão em cantos opostos. Há também uma eletrola (*sic*), um altar com a fotografia do Ataoiá, o retrato da Rainha da Inglaterra, uma estampa do Bom Pastor e machado de Xangô esculpido em madeira vermelha. (Seljan, 1963j, p. 1, grifos nossos)

Quando o Ataojá entre no recinto, homens e mulheres se calam e deitam-se no chão prestando-lhe referências. Explica Seljan (1963, p. 1) a partir do trabalho “Les Dieux d’Afrique” de Pierre Verger que todos os anos a comunidade de Oxogbô presta homenagens a Oxum, jogando-lhe oferendas em seu rio e que o nome da cidade é uma contração da frase iorubana: “a tewo gba eja” – aquele que estende as mãos declara que “Oxum está em plena maturidade” ou “Oxum Gbo”. Ao vê-los no interior do palácio o Ataojá com finas e opulentas roupas dirige-se para os receber:

Ficou imensamente contente de nos conhecer. Mostrou-nos a lâmpada de concha na sua mesa, diante do trono e contou-nos que ali a conserva há quinze anos. É presente da princesa Yalorixá Oxum Miuô, ou Yayá Nassô, ou a nossa querida amiga Senhora, a mãe-de-santo do Opô Afonjá da Bahia. Verger levou presentes dele para Senhora e trouxe a lâmpada. Oferecemos por nossa vez ao Ataojá revistas e folhetos sobre o Brasil tendo ele admirado fotografias de Brasília. (Seljan, 1963j, p.1)

Se o casal reconhecera na arquitetura moderna do *Hussey College* aspectos de Brasília, a capital federal aparece aqui como espécie de imagem de futuro moderno. A lamparina, no sentido da ancestralidade faz o casal entrecruzar tempos e espaços, rompendo fronteiras nacionais e emerge como uma espécie de fóssil, relíquia de uma memória que os conecta ao Brasil. Modernização e ancestralidade são dimensões friccionadas na justaposição de uma lamparina em forma de Concha e as fotografias de Brasília construída. Brasil, Brasília e Nigéria entrecruzando-se. Olinto, durante passagem pela Bahia, na oportunidade da exposição *Imagem Africana* tivera

oportunidade de conversar com Senhora, do Ilê Axé Opô Afonjá que lhe contara dos trânsitos de brasileiros e agudás a levar produtos, objetos, frutas desde os tempos de fundação da Casa com Mãe Aninha. Diz-nos Olinto:

Senhora e o Opô Afonjá continuam ligados à África hoje, principalmente através de Pierre Verger. Fui encontrar, na casa do Ataojá (rei) de Oxogbô (cidade de Oxum), na Região Ocidental da Nigéria (Iorubalândia), um abajur de concha do mar, em tudo parecido com os que conhecia de Salvador. Disse-me o Ataojá que era presente de Senhora, levado por Pierre Verger, e que tinha a honra de se corresponder com ela. Ao visitar o templo de Oxum Miuá, nas margens do Rio Oxum, lembrei-me da roça, como é carinhosamente chamado o Opô Afonjá de Xangô em São Gonçalo do Retiro, fregüentada por intelectuais e artistas como Jorge Amado, Caribé, Lênio Braga, Mário Cravo, Valdeloír Rêgo, Moisés Alves, Rubem Valentim, Vasconcelos Maia, Zora Seljan, Zélia Amado, Camafeu de Oxosse, Vivaldo e Sinval Costa Lima. Durante minha permanência na África, mantive com o Opô Afonjá constante correspondência. Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o Didi, filho de Senhora, autor dos livros "Contos Negros da Bahia", "Contos de Nagô" e "Axé do Opô Afonjá", e artista que obteve êxito com a exposição de seus "emblemas de orixás" foi nome que repeti em todas as conferências que pronunciei na África. Levei exemplares de seus livros para Wole Soyinka, Amos Tutuola, Chinua Achebe, Duro Ladipo, Cyprian Ekwensi, e para pesquisadores de assuntos africanos de como Ulli Beier e Wilfrid Feuser. Os versos em iorubá dos livros de Didi constituíram matéria de comentários e estudos na Universidade de Ibadã, na de Ifé, na de Lagos e em Warri. As ligeiras diferenças entre o iorubá falado hoje na África Ocidental e o que se conservou no Brasil e aparece nos livros de Didi, foram temas de debates e pesquisas. Quando do I Congresso Afro-Latino-Americano promovido pelo UNESCO no Rio de Janeiro, Zora apresentou, entre outras propostas, a de ser dada uma bolsa a Didi a fim de que ele, como escritor iorubano do Brasil, visitasse regiões iorubanas da África. Na história do regresso de africanos a seu continente houve também a parte dos que, uma vez lá, resolveram cruzar de novo o Atlântico e voltar o Brasil. (Olinto, 1964, p. 265-266)

Trataremos, por fim, de mais trânsitos entre África e Brasil proporcionados pelo casal de adidos na Nigéria: a viagem de Romana da Conceição ao Brasil e a realização do I Colóquio Afro-Latino-Americano.

2.2.7. Um filá para João Goulart

O desejo de Romana da Conceição de visitar o Brasil remonta a desde antes da chegada dos adidos culturais na Nigéria, mas é com a instalação da Embaixada no país e por intermédio de Olinto que o retorno efetivamente será realizado. Ainda em outubro de 1962, o adido enviara ao Brasil cartas a escritores, políticos e jornalistas propondo a viagem da senhora brasileira, entretanto foi somente com a missão de chegada do primeiro embaixador em Lagos, Luís de Souza Bandeira, que as negociações se tornam práticas. Nesta ocasião, o industrial Peri Igel que mantinha empresas na Nigéria ofertou-se a arcar com os custos, mas, o convite fora coincidente com o aceite do Ministério das Relações Exteriores em custear a viagem. Olinto (1964, p.261) rememora que: "Romana esteve em minha casa e escreveu uma carta a Peri Igel, agradecendo-lhe o convite e dizendo-lhe que, agora era o Governo brasileiro, por intermédio do Departamento Cultural do Itamarati que lhe pedia que visitasse o Brasil."

Com a iminência da viagem garantida, Olinto questiona a senhora com se sentia: “Estou feliz como água de chafariz” (Romana da Conceição *apud* Olinto, 1964, p. 261) Os planos de Olinto em promover viagens de personalidades ao Brasil não se restringiam a Romana e estendia-se à Maria Ojelabi e ao pesquisador Joseph Sebastian Nicolas, importante e pioneiro estudioso da presença brasileira na Nigéria. Entretanto a idade avançada de ambos e por conta das dificuldades de rotas internacionais de aviões serem mais disponíveis à época entre Brasil e Nigéria, essas duas viagens não puderam ser realizadas. A coluna *Terra Africana* de 16 de maio de 1963, escrita por Zora Seljan para o *Correio da Manhã* intitulada *Romana da Conceição no Brasil* é inteiramente dedicada a narrar a agitação no Brazilian Quarter e os preparativos de Romana da Conceição para a viagem:

Outro grupo de perguntas é sobre os lugares e as pessoas que Romana vai visitar. Naturalmente a Bahia é conhecida de nome por todos eles. Agora começam também a se interessar pelo Rio e Brasília. – “Ela vai ver o Presidente do Brasil?” Tem havido discussões calorosas sobre o presente que Romana levará ao presidente do Brasil. Com seu bom senso Romana diz que levará um presente de acordo com as suas posses. Levará um filá nigeriano para o presidente usar na cabeça. – “Então tem de ser de veludo” – diz o povo – “de veludo e bordado”. Aí o assunto passa a ser as cores do “filá” – Verde e amarelo, as cores do Brasil” – sugere Romana – “Não, branco e verde, as cores da Nigéria”- diz o povo. Sobre este ponto ninguém chega a um acordo. Talvez Romana leve um *filá* vermelho e branco, as cores nobres para os homens, a fim de não descontentar ninguém. (Seljan, 1963k, p. 1)

A coluna antecipa ainda que a chegada de Romana seria no dia seguinte à publicação, o que de fato acontece em 17 de maio de 1963 às 09:30 após passar três dias em Roma aguardando o voo de escala. Depois de 63 anos distante, Romana da Conceição desembarca no Galeão vestindo trajes nigerianos acompanhada do Secretário Antônio Carlos de Souza Tavares, que logo em seguida retorna à Nigéria, e são recebidos por Bayena Soares do Itamarati e pequena multidão de pessoas (D. ROMANA, 1963a, p. 3). O jornal *Diário de Notícias* estampa em sua capa de 18 de maio de 1963, uma foto da chegada. “Fotógrafos e jornalistas a esperavam no Galeão e Romana teve o primeiro contato com uma realidade que a iria acompanhar durante os 83 dias seguintes: a de ser conhecida e procurada. Pelo seu jeito ainda tão brasileiro, Romana conquistou o homem comum do Brasil.” (Olinto, 1964, p. 262) Questionada por um dos repórteres, Romana responde: “Sim, meu filho, fiz questão de continuar brasileira e como brasileira morrerei nas graças de Deus” (D. ROMANA, 1963a, p.3)

Durante os quase três meses que permanece no Brasil, a senhora participa de diversos eventos sociais. No Rio é recebido no Palácio do Itamaraty, recebe homenagens da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, do Clube Feminino de Cultura e da Casa de Pernambuco. É convidada por escritores e diplomatas para almoços como: Jorge Amado, Ivan Vasconcelos, Heitor Marçal, Geraldo França de Lima, Thiers Martins Moreira, entre outros. Participa ainda de três programas de televisão, duas no Rio e uma em São Paulo. A revista *O cruzeiro* de 8 de junho de 1963 dedica duas de suas páginas a cobrir o retorno da brasileira em uma matéria intitulada *Saudade tem nome africano: Romana voltou para matar o banzo* escrita pelo repórter: José Belém e fotografias de Paulo Logurs:

É ela, Romana da Conceição de “pano da Costa” ao ombro e chinela de bico arrebitado, blusa de renda e turbante, sultana velha de um reino infantil, o reino dos sonhos, das crianças brasileiras para quem todas as “mães pretas” são rainhas: assim é Romana da Conceição, que não esqueceu o Brasil, e voltou cheia de alegria, cheia de emoção, cheia de estórias, a alma banhada de ternura e devoção. Veio rever o Brasil; veio reencontrar neste clima a menina que cá deixou há 64 ano, embarcando pela mão do avô no patacho terrível; veio principalmente agradecer a Nossa Senhora Aparecida, que ouviu as “vozes d’África e – decididamente – fez este milagre. “Romana da Conceição!” Repetiria Nina Rodrigues. A velhinha é a mais jovem imagem da África que se oferece ao Brasil. (Belém, 1963, p. 23)

Quando em São Pulo, fora hóspede de Peri Igel que concedeu-lhe um carro ao seu dispor podendo assim visitar a cidade de Aparecida. A viagem a Brasília, a moderna capital federal, finalmente acontecera em 17 de julho de 1963, sendo recebida no Palácio do Planalto na pessoa do Presidente João Goulart. Dona Romana da Conceição entrega-lhe o presente pondo-o na cabeça do presidente o filá inteiramente em veludo vermelho e com bordado em fios de ouro formando estrelas e espigas de milho, a simbolizar prosperidade e fartura. O registro fotográfico estampava a capa do jornal *Última Hora* de 18 de julho de 1963. Indisposta, a senhora confidenciara ao presidente sentir dores terríveis nos dentes que prontamente oferece-lhe os serviços de seu dentista pessoal. “Com seus 75 anos, foi a primeira vez que esteve num gabinete dentário.” (Olinto, 1964, p. 263) Romana fora obrigada a extrair um de seus molares. No dia 18 de julho, Romana almoça no Hotel Nacional (EM MESAS, 1963, p. 7) e neste mesmo dia parte para a Bahia.

Em Salvador, como nos rememora Olinto (1964) fora recebida pelo então Governador Lomanto Junior, reencontrou Pierre Verger e visitou Mãe Senhora no Ilê Axé Opô Afonjá em São Gonçalo do Retiro. “Contemplou de novo rua e ladeiras de sua infância.”(Olinto, 1964, p. 263). Romana teria ainda visitado a exposição *Imagem Africana* em Salvador antes de ter sido montada no Rio de Janeiro no mês seguinte. Da Bahia segue a Pernambuco:

Em Pernambuco, almoçou com o Governador. Visitou a União Brasileira de Escritores de Recife e o centro de estudos africanos da universidade local. Acompanhava-a então o diplomata Luis Brun, da Divisão da África. Foi no Recife que Romana da Conceição teve a mais inesperada emoção de sua volta ao Brasil. Encontrou, vivas, duas tias. maternas de que não tinha notícias há mais de meio século. As duas moram juntas, no Pátio do Têrço [...] São Vivina Duarte Braga, de 80 anos, e Emilia Rodrigues Costa, de 78. (Olinto, 1964, p. 263)

De volta ao Rio de Janeiro, Romana ganhara um livro com assinaturas e dedicatórias de personalidades como: João Goulart, Ranieri Mazzilli, Camilo Nogueira da Gama, Lomanto Júnior, Miguel Arrais, Orlando Moscoso, Vitor Boucas, Embaixatriz Elsa Bandeira, Araci Lessa, Vladimir Alves de Sousa, Marina Gastão Penalva, Jorge Amado, Embaixador Thompson Flôres, Luis Brun, Thiers Martins Moreira, Silveira Sampaio, Sra. Gildete Lomanto, Dra. Cleonice Assunção Alaúija (descendente de nigerianos), Ebenezer Latonde Lashebikan (professor de iorubá na Universidade da Bahia), Ieda Sousa Castro, Guilherme Sousa Castro, Vivaldo Costa Lima, Vamireh Chacon, Paulo Cavalcânti, Gilberto Freire, Edivaldo Freitas, Paulo Pessoa de Queirós, Reinaldo Câmara, Ianko Seljan, Amine Seljan, José Tôrres de Brito, Sinval Costa Lima, Anete Sodré, Vasconcelos Maia, Cel. João Sarmento e a tripulação do DC-6 que a levou à Bahia. No Rio de Janeiro

PRESIDENTE GANHA 'GORRO DA SORTE'



Fig. 40: Romana da Conceição entrega filá para João Goulart em Brasília em 18 de julho de 1963.

Fonte: Última Hora/Hemeroteca Nacional.

ainda tivera a oportunidade de assistir a uma partida de futebol sendo recebida no campo pelos jogadores e assistira a uma montagem do musical *My Fair Lady* como também a uma montagem de Brecht “Circulo de giz caucasiano”. No dia 05 de agosto de 1963, como informamos anteriormente, comparece à abertura da exposição *Imagem Africana* na Escola Nacional de Belas Artes. Estes eram seus últimos dias no Brasil. Romana dedicara-se a comprar presentes e lembranças para os brasileiros de Lagos e decide levar um caixote de carne seca, sua memória mais viva do Brasil, com a promessa de que exportação do alimentício fosse retomada após a interrupção desde 1939. No dia 09 de agosto parte em direção a Lagos vestida em trajes de linho azul claro e chapéu coberto com um véu onde se viam flores como era costume na Nigéria. Emocionada, Romana da Conceição:

[...]mostrava-se muito grata pela acolhida que lhe foi dispensada no “meu Brasil, a minha pátria”, expressão que não se cansou de repetir. Prometeu contar aos brasileiros que vivem na Nigéria o surto de desenvolvimento que transformou o nosso país. Levava na lapela um medalhão de ouro com o busto do Presidente João Goulart, o qual lhe foi presenteado pelo próprio chefe da nação, quando a recebeu em audiência no Palácio do Planalto. (D. ROMANA, 1963b, p. 7)

O casal de adidos, Zora Seljan e Antonio Olinto, não regressara com a senhora e permanecera no Brasil por conta da realização de outro de seus investimentos diplomáticos, o I Colóquio

Afro-Latino-Americano, ocorrido entre 24 e 30 de setembro de 1963. O periódico *Jornal do Brasil* do dia 24 de setembro de 1963, uma terça-feira, destaca em sua sétima página a realização às 17:00, no Palácio do Itamarati, do Colóquio que fora patrocinado pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação e Cultura), Instituto Brasileiro de Educação e Cultura (IBEC) e Centro Latino-americano de Pesquisas em Ciências Sociais e tinha como objetivo o estudo das relações culturais, políticas e sociais entre os dois continentes.

Por conta de um imprevisto, grande parte dos delegados africanos não conseguem chegar a tempo para a realização da abertura do Colóquio, que fora mantida por decisão de Paulo Carneiro, embaixador do Brasil junto a UNESCO, já que ali já estavam presentes grande número de pesquisadores, sociólogos, professores, economistas latino-americanos (COMEÇA, 1963). O jornal destaca que o evento tem como temas dois pontos: “1) a contribuição africana no desenvolvimento das nacionalidades latino-americanas e 2) os problemas e perspectivas de interesse comum para a América Latina e África.”(COMEÇA, 1963, p. 7)

O *Diário de Notícias* do mesmo dia (RELAÇÕES, 1963) destaca a presença programada das personalidades africanas: Aimé Césaire⁴⁶, escritor, intelectual e poeta surrealista da Martinica; Alberto Rakote-Tatsimamaga, embaixador do Madagascar e membro do conselho executivo da UNESCO; Amadou Hampaté Bá, embaixador da República do Mali; Alexandre Dandi, Ministro da Agricultura do Daomé, Alioune Dipo, Secretário geral da Sociedade Africana de Cultura, do Senegal; professor Arra Annan Mesanh, da Universidade de Gana; e professor Ebenzer Lasebikan, da Universidade de Ifé, Nigéria. Estariam entre os presentes Latino-americanos, o jornal destaca: o professor Gino Germani, Alberto Riocese, Humberto Diaz Contreras, J. Rafael Arboleda, Oscar Chaves Esquivel, Argelier Leon, Proce Mars, Remy Bastian, Pablo Gonzalez Casanova, Gonzalo Aguirre Beltran, Isaac Ganón, J. L. Salcedo Bastardo e Miguel A Costa Saignes. A presença brasileira seria composta pelo:

[...] embaixador Paulo Carneiro, chefe da delegação permanente do Brasil junto a UNESCO; o professor Pedro Calmon, reitor da Universidade do Brasil; Ministro Jorge de Oliveira Maia, chefe do Departamento de Cultural e de Informações do Itamarati; professores Temistocles Brandão Cavalcanti, Manuel Diegues Júnior, Dante Costa, Oscar Tenório, Ugo Pinheiro Guimarães, Carlos Flexa Ribeiro, Almir de Castro, Renato Almeida, Antonio Olinto, Dante de Laytano, Edson Carneiro, Eduardo Portela, Fernando Henrique Cardoso, José Honório Rodrigues, Otávio da Costa, Eduardo Otávio Ianni, René Ribeiro, Roberto Dannemann, Rodolfo Stavenhagen, Téo Brandão, Valdir Freitas Oliveira e a sra. Zora Seljan. (RELAÇÕES, 1963, p. 9)

A notícia (RELAÇÕES, 1963) chama a atenção ainda para as teses que serão defendidas: “Sociedade plural, colonialismo interno e desenvolvimento” de Pablo González Casanova; “A influência da música negra no Brasil” de Renato Almeida; e “A influência da alimentação brasileira na Nigéria” de Zora Seljan, entre outras. No dia seguinte, quarta-feira, o evento dedicaria ao primeiro dos temas, com apresentações sobre “Trabalho e técnica” às 11:00 e Cultura popular às 15:00. Na quinta-feira, seriam tratados apresentações sobre “Vida social e política” e “Literatura, Música e Artes Plásticas”. Na sexta-feira, seria abordado o segundo tema como

também as relações culturais entre os continentes. No sábado, seriam tratadas relações econômicas. Por fim, na segunda-feira, serão debatidas as relações políticas, com a possibilidade propositiva, seguida de debates e encerramento do Colóquio.

Passado uma semana do encerramento do Colóquio, em 06 de outubro de 1963, o *Jornal do Brasil* dedica a matéria *Branços e negros só se conhecem pelos livros* (Damata, 1963, p. 93) de página inteira escrita por Gasparino Damata para realizar uma espécie de crítica sobre o colóquio. A coluna chama a atenção que o evento originalmente estava programado para ser realizado na Bahia mas por um revés político, acabou sendo transferido para o Rio de Janeiro e o evento acabou se caracterizando por duas coisas: “jogo de interesses e ausência de personalidades de renome internacional no campo dos estudos ditos africanos, tanto da América Latina como da própria África.” (Damata, 1963, p. 5) O jornalista chama a atenção de que dentre as ausências muitas personalidades importantes relacionados aos estudos africanos sequer foram convidadas e outras realmente não puderam comparecer ao evento. Entre os africanos só estiveram presentes somente o Ministro da Agricultura do Daomé, Senou Adandé; o Membro do Conselho Executivo da UNESCO, A. Rakoto-Ratsimamanga; e o poeta Aimé Césaire, que o jornalista considera ser uma das seis mais importantes poetas da língua francesa daquele momento. Notara também ausências entre os brasileiros:

Entre os brasileiros deixaram de comparecer, nem mesmo como observadores, porque o... IBICC, órgão encarregado de organizar o conclave não os convidou ou porque o Itamarati esnoba pretos, entre outras as seguintes instituições negras e personalidades de cor: Guerreiro Ramos, sociólogo e deputado federal; Newton Santos, economista da Bahia; Solano Trindade, poeta e folclorista, Diretor do Teatro Popular brasileiro de São Paulo; a Dra. Guiomar Ferreira dos Santos, advogada e líder das mulheres negras da Guanabara; José Correia Leite, dirigente da Associação Cultural do Negro de São Paulo; a escritora Rute Guimarães, de São Paulo; Vicente Lima, estudioso dos cultis afro-brasileiros da Guanabara; Ironildes Rodrigues, crítico de cinema; e Sebastião Alves, assistente social e estudioso dos problemas da integração do negro brasileiro. (DAMATA, 1963, p. 5)

Damata (1963) destaca que o único convidado negro fora Edson Carneiro que não compareceu a nenhuma sessão e instiga a pensar a ausência do crítico Eduardo Portela, Diretor do Instituto de Estudos Afro-Asiáticos, órgão que agora estava sob tutela do próprio Itamarati, e de Gilberto Freyre. Destaca, por fim, uma presença teimosa já que o mesmo não fora convidado a tomar parte de nada, mas ainda assim, prestava-se à qualidade de observador em todas as sessões. Tratava-se de Abdias Nascimento⁴⁸, dramaturgo e criador do Teatro Experimental do Negro.

O jornalista critica ainda ao próprio posicionamento do Brasil e das outras nações latino-americanas que sempre se abstiveram em decisões importantes em prol das descolonizações africanas na Organização das Nações Unidas. Para Damata (1963) é natural diante desta posição esquivada, que as novas nações africanas olhem com frieza para a América Latina e para o Brasil. Ao Colóquio direciona a crítica de ter-se centrado demais no que ele chama de “literatice” e ter esquecido de estabelecer diálogos e parcerias que visassem de fato os interesses africanos com os países americanos: colaboração, assistência técnica e material. Por fim, destaca apenas um ponto positivo de todo o colóquio, a sugestão de Paulo Carneiro de criar um Instituto Latino-a-

mericano de Pesquisas sociais a ser financiado pela UNESCO que visasse justamente realizar estudos entre as novas nações africanas e os países do outro lado do Atlântico. A criação deste Instituto teria a colaboração do Centro Latino Americano de Pesquisas e Ciências Sociais, do Rio de Janeiro e o Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia, criado em 1959 por Agostinho da Silva.

Findado o Colóquio, o casal de adidos, retorna a Nigéria com o peso de duas mortes enquanto estavam ausentes: a de Maria Ojelabi e a do secretário brasileiro Antonio Carlos Tavares. Partiram do Brasil já decididos a findarem sua jornada institucional e o colóquio torna-se oportunidade para Olinto realizar campanha dentro do Itamarati para indicação de Adhemar Ferreira da Silva para o seu posto. Apesar da resistência, o nome é aceito por João Goulart. Em dezembro de 1963, chega em Lagos o novo embaixador brasileiro, José Oswaldo Maria Penna, que viera substituir Luís de Sousa Bandeira, falecido em fevereiro do mesmo ano. Adhemar chega à Nigéria em 28 fevereiro de 1964 e é recebido por Olinto e Seljan. O casal de adidos despede-se da Nigéria em 8 de março de 1964, partindo do porto de Apapa, em Lagos, rumo ao Brasil.

A missão diplomática brasileira não sobreviveria muitos dias na ausência do casal de adidos. Em 31 de março de 1964, já no Brasil, Zora Seljan e Antonio Olinto veem um golpe militar destituir o presidente João Goulart, que fora democraticamente eleito. Adhemar Ferreira da Silva permanece em terras africanas até o ano de 1965 e o embaixador brasileiro José Oswaldo Maria Penna retorna ao país em 1966, quando a Nigéria sofre dois golpes militares que depuseram o presidente Nmadi Azikiwe, ou Dr. Zik. Nigéria e Brasil veem-se simultaneamente mergulhados em ditaduras militares violentas a impossibilitar aproximações diplomáticas, ações e desejos ensaiados até ali.

2.3. A TABA CONTEMPORÂNEA E A DEMOCRACIA RACIAL

Além, era a noite africana tombando sôbre as coisas. Ia a laguna Ebrié, em Abidjã, perdendo sua côr azul e ganhando os reflexos amarelados da cidade. Enorme baobá, perto das águas, lançava estranhos galhos na direção de um edifício moderno. De roupas multicoloridas, esvoaçantes, os homens da Costa do Marfim, que atendem gentilmente pela bela classificação de eburnienses, passavam tranquilos, como figuras tiradas do mundo das lendas. (Olinto, 1964, p. 15)

Com essas palavras, Antonio Olinto (1964) inicia a publicação do seu *Brasileiros na África*, compartilhando as suas primeiras impressões desde o navio que o levava do Brasil ao continente africano. As luzes e postes de iluminação moderna de Abidjã vistas desde o Atlântico traziam à memória ao adido culturas as luzes e as autopistas de Brasília. Ao se aproximar da costa, Olinto (1964) percebeu com surpresa que sob os focos de luzes espaçados no asfalto, grupos de jovens e crianças se aglutinavam, lendo livros e revistas. Esta seria para o casal de adidos, uma cena corriqueira entre as vivências em terras africanas. “A pele negra, o rosto de feições baulês, de traços guros ou senufos, os olhos atentos, fazem esses jovens parte do grande número de africanos que enche as livrarias e procura a todo custo racionalizar seu conhecimento” (Olinto, 1964, p. 15).

Assim como essa cena descrita, a sensação de tempos e espaços entrecruzados entre Nigéria e Brasil será comum tanto para Antonio Olinto quanto para Zora Seljan durante sua passagem pelo país. Ao longo de todo o livro, a imagem de Brasília emergirá para Olinto, seja atrelada a espaços e construções nigerianas modernas, como as instalações do *Hussey College* no estado de Warri, ou como símbolo de um Brasil moderno, como quando Olinto e Seljan apresentam a capital brasileira ao Ataojá de Oxogbô. De acordo com Jerry Dávila (2011), os adidos culturais carregam consigo duas mensagens que deveriam ser propagadas de maneira diplomática e estratégica em terras nigerianas: a de que o Brasil era uma nação moderna e em pleno desenvolvimento, e de que no Brasil não havia preconceito, pois vivia-se em uma democracia racial. Neste sentido a justaposição destes dois discursos nos salienta a dimensão de que a ideia de modernidade arquitetônica e urbanística de Brasília e a concepção da existência de uma democracia racial no país foram operadores políticos no interior do Estado e suas instituições, inclusive as diplomáticas.

Como primeiro apêndice de *Brasileiros na África*, Antonio Olinto (1964) oferece o curto texto *Preconceito Racial*. O texto, em princípio, parece reproduzir as principais argumentações que sustentavam o discurso hegemônico da democracia racial, mas que diferentemente deste, apresenta questões e críticas importantes que o singulariza entre os intelectuais da época:

Quando, neste livro, falo em preconceito racial, afirmo que tal coisa não existe no Brasil. E preciso que explique o sentido exato dessa minha afirmação. O brasileiro não conhece

preconceito racial nem admite segregação. Será isto verdade? De modo geral, sim. Tendo, porém, herdado muito do espírito paternalista do português - o que é uma vantagem no trato comum com pessoas de qualquer raça — não deixou de conservar também um pouco do sentimento do pai e do superior em relação aos que considera menos bem colocados na escala social - o que é uma desvantagem na hora de admitir que todos sejam real e efetivamente iguais. Isto acontece principalmente na classe média brasileira, saída da antiga sociedade rural. Se não temos preconceito de raça per se, revelamos uma consciência social que nem sempre inclui a aceitação total do homem de côr. (Olinto, 1964, p. 259)

Acreditamos neste sentido, que Antonio Olinto e Zora Seljan parecem construir um posicionamento que os distingue da maioria dos intelectuais que acreditavam na existência da democracia racial no país quando relativizam suas crenças diante das assimetrias e desigualdades que persistiam na sociedade brasileira. Ademais, ambos entendiam que parte do exercício de constituição de uma democracia racial plena estava no esforço de aproximação, respeito e disseminação das culturas, costumes, mitologias e práticas afro-brasileiras. Este parece ter sido o grande esforço intelectual de Zora Seljan desde os anos de 1950 com o seu mergulho na cultura yorubá e a escrita de peças que apresentassem a mitologia africana como parte constituinte da cultura brasileira. Não por acaso, Abdias Nascimento (2018), criador do Teatro Experimental do Negro, apontará os trabalhos de Zora Seljan como uma das mais importantes e pioneiras contribuições para valorização da cultura afro-brasileira no país. A própria viagem do casal à Nigéria revela o desejo e o esforço que estamos buscando compreender aqui.

As notícias de jornais e os depoimentos do casal também auxiliam na compreensão do ambiente diplomático brasileiro, desde a nomeação de Olinto como adido até a concretização da viagem de Romana da Conceição ao Brasil, como também a difícil campanha interna liderada por Olinto para que seu sucessor fosse um intelectual negro. O Itamaraty, dessa forma, se revela mais um exemplo de como o discurso da democracia racial é sustentado superficialmente como um operador político, mas, em sua realidade, acaba por sedimentar práticas assimétricas e, por vezes, racistas. O interesse do Brasil em estabelecer relações diplomáticas com a Nigéria após a independência tinha principalmente fundamentos econômicos, destacando-se o crescimento da indústria petrolífera na Nigéria e o mercado consumidor substancial que representava para os produtos brasileiros. No texto *Preconceito Racial* de (1964), Olinto aborda com precisão o tema de que a democracia racial no Brasil fosse notória, contudo, era insuficiente por si só:

Se não temos preconceito de raça per se, revelamos uma consciência social que nem sempre inclui a aceitação total do homem de côr. A verdade é que o negro brasileiro partiu do nada. Em 13 de maio de 1888, houve a abolição. Ótimo. E que mais? Nada mais. Campanha em favor da libertação dos escravos, tivêmo-la das melhores e mais bonitas na América, mas não ocorreu ao dirigente e intelectual brasileiro da segunda metade do Século XIX que havia necessidade de uma vez conseguida essa libertação, integrar os antigos escravos, o mais rapidamente possível, no corpo da nacionalidade. Isto não se deu. Entregue a si mesmo, sem acesso à educação (pelo menos, sem acesso capaz de absorver percentagem mínima dos milhões de meninos de côr necessitados de escola em todo o país), foi o negro se marginalizando, ao ponto de só como exceção conseguir ascender a pôsto de destaque em nossa sociedade do Século XX. Isto é um êrro que exclui das atividades maiores do Brasil mais de vinte milhões de pessoas. Ao lado de muitas reformas que a década de 60

vem aqui preconizando, há que reformar também nosso modo de enfrentar o problema do brasileiro de côr. A Lei Afonso Arinos é boa, mas não basta. Precisamos eliminar as causas que tornaram necessária essa lei. (Olinto, 1964, p. 259)

Essa declaração distingue a postura política singular de Olinto no âmbito das discussões sobre a democracia racial brasileira. Seu comprometimento político com a valorização e a promoção de ações que permitissem a inserção das populações negras em posições de poder é evidente em suas atividades diplomáticas. Portanto, ele buscava combater a noção arraigada na concepção da democracia racial de que não existia preconceito racial no Brasil devido à predisposição portuguesa para a miscigenação.

Pelo contrário, como bem observado por Olinto, de maneira patriarcal, as culturas e populações negras e afro-brasileiras eram frequentemente vistas de forma assimétrica, consideradas contribuições menores, ou eram valorizadas apenas quando assimilavam os costumes dos brancos, como parece ser o caso da observância da obra de Antônio Francisco Lisboa. As abordagens de Antonio Olinto e Zora Seljan refletem uma disposição para dismantelar hierarquias e eliminar assimetrias que pudessem sustentar práticas racistas, inclusive aquelas que ele já havia identificado por trás do discurso aparentemente harmonioso da democracia racial. Trata-se de uma postura crítica no interior das instituições o que desvela conflitos e alianças possíveis de uma história tecida sempre por disputas.

Essa mesma atitude, presente no casal de adidos culturais, também pode ser observada em Lina Bo Bardi. Ela se posiciona a partir de uma observação crítica e incisiva das maneiras como as expressões e as artes populares eram frequentemente consideradas como inferiores, primitivas ou descartáveis diante da crescente tecnicização do mundo. Em contraposição a essa perspectiva, a arquiteta adota uma postura que equipara e valoriza igualmente a arte popular e a chamada arte moderna, desafiando assim as hierarquias que frequentemente permeiam os círculos de museus e arte. Esta provocação esteve presente desde a sua proposta para o pavilhão Bahia na V Bienal de Arte de São Paulo, nas várias exposições propostas para o Museu de Arte Moderna da Bahia, na sua proposta de Museu-escola para o Museu de Arte Popular e na exposição Civilização Nordeste. As outras duas exposições programadas, mas não realizadas, no MAP também refletiam o desejo de Lina Bo Bardi de direcionar seus esforços para as expressões indígenas, em colaboração com Darcy Ribeiro, e as expressões afro-brasileiras, com a colaboração de Pierre Verger.

Neste contexto, tanto Darcy Ribeiro quanto Pierre Verger estiveram envolvidos com a proposta da exposição *L'art au Brésil: la taba contemporaine de Brasília* não realizada por Lucio Costa. No entanto, ao contrário de Lina Bo Bardi e do casal de adidos, é possível perceber em Lucio Costa uma afinidade com o discurso da democracia racial, que hierarquiza e vê as culturas afro-brasileiras sob a ótica da assimilação. Isso fica mais evidente na ênfase e protagonismo dados à cultura indígena na sua relação com Brasília, o que reflete os esforços dos movimentos modernistas e das vanguardas brasileiras desde a Semana de 1922, ao mesmo tempo em que as contribuições afro-brasileiras são destacadas somente quando assimiladas. Além disso, é notório que o discurso de Lucio Costa é também mutável e contraditório, às vezes inclinando-se

mais para a complexidade de tempos e espaços entrecruzados sem hierarquias, outras vezes adotando uma organização teleológica que estrutura os eventos e as expressões no tempo de maneira linear, justificando a construção da capital federal brasileira em seus modos e tempos como eventos extraordinários, porém inexoráveis, de nossa cultura como fica evidente na concepção da “taba contemporânea de Brasília”.

Neste sentido as propostas expográficas de Lucio Costa estão alinhadas aos discursos empreendidos pelo Itamaraty de dar visibilidade ao país a partir da construção da capital e da suposta inexistência de preconceito racial no Brasil como símbolos de modernidade. A justaposição da taba indígena “parede-meia” com Brasília proposta para a exposição no Petit Palais de 1963 revela uma forma de imaginação mítica de Lucio Costa por meio de uma operação ambivalente de espelhamento e estranhamento. Ao confrontar a taba indígena com a ultramoderna capital brasileira, o espectador era levado a um espaço de imaginação no qual se buscavam relações entre ambas as imagens, sejam elas de semelhanças e singularidades ou de permanências e rupturas.

A taba contemporânea parece revelar a ambivalência e coexistência das crenças amalgamantes e conciliatórias da democracia racial, ao mesmo tempo em que expõe os seus limites e lugares de falha a partir da construção de Brasília como signo de um país moderno no mundo. A capital federal torna-se, escatologicamente, a própria imagem da nação, com suas contradições e singularidades. Em entrevista ao jornal O Estado de São Paulo de 13 de janeiro de 1988, Lucio Costa retorna às contiguidades insólitas da parede-meia, mas dessa vez apresenta o argumento de forma mais hierarquizante e menos coexistente:

O que ocorre em Brasília e fere nossa sensibilidade é essa coisa sem remédio, porque é o próprio Brasil. *E a coexistência, lado a lado, da arquitetura e da antiarquitetura, que se alastra; da inteligência e da anti-inteligência, que não para; é o apuro parede-meia com a vulgaridade, o desenvolvimento atolado no subdesenvolvimento; são as facilidades e o relativo bem-estar de uma parte, e as dificuldades e o crônico mal-estar da parte maior. Se em Brasília este contraste avulta é porque o primeiro élan visou além - algo maior.* Brasília é, portanto, uma síntese do Brasil com seus aspectos positivos e negativos, mas é também testemunho de nossa força viva latente. Do ponto de vista do tesoureiro, do ministro da Fazenda, a construção da cidade pode ter sido mesmo insensatez, mas do ponto de vista do estadista, foi um gesto de lúcida coragem e confiança no Brasil definitivo. E a autonomia e não vassalagem de seu urbanismo e de sua arquitetura, como mundialmente reconheceu a UNESCO ao transformar tão jovem cidade em Patrimônio da Humanidade, é a prova de que trilhamos o caminho certo. (Costa, 2018 [1988], p. 323)

Em 18 de novembro de 1987, em entrevista à revista *IstoÉ*, o arquiteto revelou, de forma direta, sua conscientização sobre a limitada capacidade emancipatória que ele, como projetista da cidade, tinha para resolver os problemas sociais brasileiros:

Brasília era uma cidade de funcionários públicos, foi projetada para ser a capital da República. Raciocinamos, sim, em termos de uma pequena burguesia e não de um proletariado mal pago. *Brasília não foi projetada para resolver os problemas de desigualdade social no Brasil. Nem a arquitetura tem poderes para isto.* A desigualdade e a injustiça são problemas de toda a sociedade. O Brasil conviveu com uma estrutura escravocrata por muito tempo.

As primeiras legislações trabalhistas são muito recentes. Este é um problema histórico. Nós não podíamos resolvê-lo simplesmente com a construção de uma nova capital. (Costa, 2010 [1987], p. 178, grifos nossos)

Apesar da revelação de Lucio Costa, é notável que Brasília acabou consolidando no imaginário social o sonho de emancipação social, política e econômica, bem como a concretização da democracia racial, através da construção da nova cidade. A arquitetura e o urbanismo modernos da capital foram os pilares deste sonho. O que nos interessa, sobretudo, é compreender como o discurso da democracia racial e da modernidade estiveram interligados em Brasília, por meio do projeto de uma cidade moderna destinada a pacificar questões sociais, bem como conflitos étnico-raciais. Nos capítulos seguintes, a partir do estudo das diásporas e do trânsito transatlântico, buscamos entender como a construção de novas cidades e projetos de urbanização modernos, como Brasília, emergiram na Nigéria como mecanismos de discursos pacificadores em relação a conflitos semelhantes.

NOTAS

1. O dia de 14 de Julho é o dia de celebração francesa do evento de queda da Bastilha, marco da Revolução Francesa. Neste dia anualmente comemora-se a Festa nacional francesa.

2. Cronologia das independências dos países africanos que integravam a Comunidade Francesa: Em 1958 a Guiné não aceitou a nova constituição e portanto, não integrou-se à comunidade e tornou-se independente. Em Dezembro de 1959, foi a vez do Mali e de Madagascar. Ao longo de 1960 as seguintes nações conquistaram suas independências: em Janeiro, Camarões; em abril, Senegal e Togo; em agosto, Daomé – futuramente será nomeado como Benin -, Níger, Alto-Volta – futuramente será nomeado como Burkina Faso -, Costa do Marfim, Chade, República Centro-africana, Congo e Gabão; em Setembro, Mali; e por fim, em Novembro, a Mauritània.

3. Alberto de Almeida Cavalcanti foi um importante cineasta brasileiro de extensa produção cinematográfica entre vários países sendo um dos responsáveis por organizar em 1949 a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo.

4. Acervo anteriormente digitalizado e disponibilizado pelo Instituto Tom Jobim e hoje resguardado sob os cuidados da Casa da Arquitectura do Porto.

5. Importante destacarmos a importância da escrita para Lucio Costa. Neste sentido requeremos o sentido de projeto para além daquela concepção limitada à representação gráfica ou imagética tão cara a arquitetos e urbanistas.

6. Como veremos adiante, a mostra sofrerá uma importante reviravolta em Julho de 1962 quando foi noticiada a mudança de sua realização para o Grand Palais. (DO PETIT, 1962, p. 2)

7. Rememoremos aqui a teoria do choque na modernidade empreendida por Walter Benjamin a partir dos estudos freudianos sobre o trauma e a obra de Baudelaire: “Coloca-se aqui a questão de saber até que ponto a poesia lírica pode ser fundada numa experiência para qual a vivência do choque se tornou norma. Uma tal poesia teria de supor um alto grau de conscientização; despertaria a ideia de um plano atuante no processo de sua composição” (Benjamin, 2015, p. 113).

8. A partir dos esforços filosóficos de Walter Benjamin sobre o limiar, rememoremos as reflexões

de Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 36): “ O conceito de Schwelle, limiar, soleira, umbral, Seuil, pertence igualmente ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas ele se inscreve de antemão num registro mais amplo: registro de movimento, registro de ultrapassagem, de ‘passagens’, justamente, de transições; em alemão, registro de Übergang. Na arquitetura, o limiar deve preencher justamente a função de transição, isto é permitir ao andarilho ao morador que transite, sem maior dificuldade, de um lugar determinado a outro lugar distinto, às vezes oposto. Seja ele simplesmente rampa, soleira de porta, vestíbulo, corredor, escadaria, sala de espera num consultório, de recepção num palácio, pórtico, portão, ou nártex numa catedral gótica, o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira) mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo. [...] Ele lembra fluxos e contrafluxos, viagens e desejos.”

9. “Proust ficava no leito, acobalhado pela nostalgia, nostalgia de um mundo deformado pela semelhança, no qual irrompe o verdadeiro semblante da existência, o surrealista. A ele pertence tudo o que acontece em Proust, e a maneira cautelosa, a elegância com que esses acontecimentos se produzem. Pois eles não aparecem jamais de modo isolado, patético e visionário, mas anunciados, apoiados em múltiplos esteios, carregando consigo uma realidade frágil e preciosa: a imagem.” (Benjamin, 2012e [1929], p. 41)

10. Importante frisarmos que a nomeação “arquitetura contemporânea” como consta nos documentos remonta ao que hoje comumente se denomina como “arquitetura moderna” ou “arquitetura do movimento moderno”. Optaremos por manter a nomeação tal qual a documentação.

11. Rememoremos aqui a proximidade do pensamento de Costa ao propor “afinidades de intenção” com as “afinidades eletivas” propostas por Goethe e estudadas com afinco por Walter Benjamin. Cf. Benjamin, W. “As afinidades eletivas de Goethe” In.: Benjamin, W. Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009, p. 11-121.

12. Sobre a relação entre Lucio Costa e Aleijadinho, conferir: WISNIK, Guilherme. “Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade”. *Novos Estudos*, n. 79, nov. 2007, p. 169-193.

13. Trata-se do fim da União Ibérica ocorrida em 1640, movimento que proporcionou o retorno da autonomia política de Portugal em relação à Espanha.

14. Cf. DRUMMOND, Washington Luís de Lima. Pierre Verger: retratos da Bahia e Centro Histórico de Salvador. 2009. ca. 172 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Salvador, 2009.

15. As jangadas também serão elementos imagéticos e expográficos importantes na concepção de outra exposição de Lucio Costa que veremos no decorrer deste capítulo.

16. Raul Bopp foi um poeta escritor e diplomata brasileiro de inteira relevância para o modernismo brasileiro. O seu livro "Cobra Norato" de 1931 ao lado "Macunaíma - o heróis sem nenhum caráter" escrito por Mário de Andrade e publicado em 1928 configuram-se como dois marcos do movimento. Sobre a relação de Raul Bopp com outros intelectuais conferir: GUERRA, Abílio. O primitivismo em Mário de Andrade e Raul Bopp: origem e conformação no universo intelectual brasileiro. São: Paulo: Romano Guerra, 2010.

17. Cf. GUERRA, Abílio. Cultura Pau-Brasil: o encontro de Lucio Costa, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. São Paulo: Romano Guerra, 2022.

18. Uma nota da Folha da Manhã de 13/09/1959, serve como exemplo dos objetivos da exposição e anuncia o interesse de Francisco Matarazzo Sobrinho na Bahia: "Francisco Matarazzo Sobrinho tem seu espírito de mecenas voltado permanentemente para a Bahia. Já percebeu que existem em Salvador condições excepcionais para elevadas iniciativas culturais. O grande animador do nosso movimento cultural está profundamente interessado por Salvador. Certa tarde, em Salvador, encontramos Lina Bo Bardi. E Lina, sem o saber talvez, cometeu uma indiscrição que aproveitamos nestas linhas, talvez cometendo também outra indiscrição: Francisco Matarazzo Sobrinho está interessado na aquisição da velha Quinta do Unhão, onde existe atualmente um trapiche com o mesmo nome. A antiga casa solarenga foi namorada pelos olhos especialistas de Lina Bo Bardi. Ai o mecenas paulista pretende instalar um centro cultural, aproveitando-se do entusiasmo que, pelas coisas da cultura em geral, há hoje em Salvador" (*apud* Ribeiro, 2015, p. 98)

19. Em Black milk imagining slavery in the visual cultures of Brazil and America, Marcus Wood

(2013) rememora um outro gesto de Lina Bo Bardi que poderíamos interpretar como duchampiano ou como 'devoração de mitos'. Trata-se do projeto de design da cadeira Bola da própria arquiteta. Rememora Wood (2013) que durante uma percurso pelo terreno da sua própria casa, localizada em antigas regiões de engenho paulista, Lina Bo Bardi teria encontrado um enorme tacho circular de metal onde se era preparado o açúcar. Subvertendo a memória colonial do objeto, Bo Bardi propõe deslocar jocosamente a forma e por consequência o imaginário em torno do objeto transformando-o em uma cadeira onde senhoras da alta sociedade sonhariam em sentar. Wood (2013) observa que o tacho de metal integrara a exposição Mãos do povo brasileiro realizada no MASP por Lina Bo Bardi em 1969. O pesquisador também compara o gesto disruptivo de Lina Bo Bardi com o da ialorixá Mãe Madalena, que, em seu terreiro de candomblé em Cachoeira, Bahia, ao se deparar com um caldeirão de origem semelhante encontrado por Bardi, deslocou o objeto do quintal para ornamentar a cadeira do orixá Ogum. Diante do que seria um object toruvé, Wood propõe que estaríamos lidando com gestos disruptivos que o pesquisador associa a um tipo específico de surrealismo afro-brasileiro, que se diferencia e se destaca do surrealismo de origem europeia.

20. Sobre a articulação da Universidade da Bahia e do Museu de Arte Popular (MAP) com a cidade de Salvador, destacamos a pesquisa UFBA/MAP: *Cidade e Universidade (Salvador 1946 – 1964)* coordenada por Junia Cambraia Mortimer que levantou e sistematizou uma série de documentos sobre este período disponibilizados no site: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/2017/02/Lista_de_documentos.pdf>. A pesquisa realizou ainda a exposição *Popular/Moderno, Cidade/Universidade: 70 Anos em Discussão* em 2016. Na mostra os documentos coletados foram expostos no foyer do teatro Castro Alves onde fora o Museu de Arte Moderna sob direção de Lina Bo Bardi até 1964.

21. Conforme aponta Ribeiro (2015) Verger teria se responsabilizado pelo envio das obras africanas conforme está manifestada na carta de Verger datada de 16 de fevereiro de 1964: "(...) Avec 500 livres sterling Il y aurait la possibilité de avoir CE qui vous serait nécessaire; tant en matière d'étoffes tissés ou sous forme d'adire' (sorte de batik local), objets en bois (poupées etc.), vannerie (chapeau d'énorme taille, pièges à poisson etc.), objets en fer, cuivre, et métaux divers, Poterie, Sculptures en ciment, etc. Instruments de musique" (*Verger apud* Ribeiro 2015, p. 154). Além

disso, na mesma carta Verger estabelecia negociações de empréstimos de obras de maior importância com instituições africanas: “Pour les pièces plus importantes, Il faudrait obtenir des prêts. J’en reparlerai au conservateur du musée de L’Université d’Ibadan, et lui proposerai de présenter la chose sous un jour culturel, en faisant préparer une série de pièces concernant les divers Orixá connus à Bahia ”(Verger *apud* Ribeiro 2015, p. 154).

22. Essa coincidência é lembrada por Guilherme Wisnik na belíssima Mesa “Uáúá” da Feira Internacional de Literatura de Paraty de 2019, com a presença de Adriana Calcanhotto, Nuno Grande e o próprio Wisnik.

23. O grupo de discussões inicialmente fora composto entre outros, por Franco Berlanda, Arrigo Castellani, Giancarlo De Carlo, Carlo De Carli, Raffaele De Grada, Ignazio Gardella, Eugenio Gentili-Tedeschi, Marcello Grisotti, Vico Magistretti, Carlo Melograni, Enrico Peressutti, Flavio Poli, Alberto Rosselli, Attilio Rossi, Carlo Santi, Albe Steiner, Ernesto Treccani, Vittoriano Viganò, Marco Zanuso, auxiliados por outros especialistas.

24. Cf. LOPES, Dilton. JACQUES, Paola Berenstein. QUEIROZ, Igor. et al. “Fazer por desvios - nebulosas do pensamento urbanístico em torno do moderno, do popular e da participação: modos de fazer mutantes, errantes, desviantes” In: JACQUES, Paola Berenstein. PEREIRA, Margareth da Silva. (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo II – modos de fazer*. Salvador: Edufba, 2019.

25. Salientemos novamente aqui a recorrência desta possível estratégia de escrita em Lucio Costa. Podemos notar, tanto no Memorial Descritivo para o Plano Piloto, de 1957, quanto naquele para a XIII Trienal de Milão, a escolha e repetição de termos e orações tais como: simplicidade; simples; simplório; singelo; econômica; “se procedo assim candidamente”; “apenas uma solução possível”; “não foi procurada, mas surgiu”; “não como técnico, pois nem sequer disponho de escritório”; “como um simples muisard do urbanismo”; “como um mero consultor”; etc. Tal atitude nos leva ao questionamento: será que essa escrita, que parte de uma suposta modéstia, não seria compulsória à forja do estereótipo de humildade naturalizada dos pretensos gênios?

26. Podemos citar: Pero Vaz de Caminha, André Thevet, Jean de Lery, Hans Staden, Jean Nieuhof e Karl von den Steinen, entre outros.

27. “A colonização não pode ser tratada como uma simples corrente migratória: ela é a resolução de carências e conflitos a matriz e uma tentativa de retomar, sob novas condições o domínio sobre a natureza e o semelhante que tem acompanhado universalmente o chamado processo civilizatório.” (Bosi, 1992, p.13)

28. Sobre essas romantizações, Alfredo Bosi (1992, p.27) sugere-nos o risco de “[...] uma prudente retificação semântica dos termos como assimilação (Gilberto Freyre) e de expressões como processo de feliz aclimação e solidariedade cultural (S. B. de Holanda) quando se aplicam aos contatos entre colonizadores e colonizados. O uso desse vocabulário poderá levar o leitor menos avisado a supor que os povos em interação se tornaram símiles e solidários no seu cotidiano, ilustrado pelo seu regime alimentar, pelos hábitos sexuais, pelas técnicas de produção e transporte, etc.)

29. A partir das cartas trocadas entre Seljan e Pierre Verger, o brasilianista Jerry Dávila (2008, p. 485) recomenda o que teriam sido estas recepções para Mãe Senhora: “A primeira recepção, realizada na casa de um editor de revista – “um lindo apartamento na Urca, com vista para o Pão-de-açúcar e a baía” –, contou com a presença de artistas e músicos, que escutaram “várias cantigas folclóricas” e um recital de “poesia negra”. A segunda, “mais para escritores de esquerda”, foi “[n]uma das mais suntuosas mansões [do Rio] (...) [o dono] tem-se dedicado com grande fervor a causas populares, de modo que tal palácio desempenha hoje aquele que é o verdadeiro papel dos palácios”. A terceira recepção ocorreu num apartamento em Copacabana que já fora de Seljan, “(...) luxuoso..., com uma varanda enorme e própria para uma boa festa”, que lhe foi emprestado por amigos que “veraneavam” fora do Rio. Na festa, de “convidados demasiado numerosos para que pudesse listá-los”, um conjunto folclórico de trinta integrantes dançou sambas tradicionais.”

30. Cf. JACQUES, P. “Viagens” In: JACQUES, P. *Pensamentos Selvagens: montagem de uma outra herança*, v. 2. Salvador: EDUFBA, 2021.

31. Pierre Verger ganhara o sobrenome de Fatumbi após a sua iniciação no Ifá em 1957. A partir deste movimento o antropólogo e fotógrafo assumiria o novo nome publicamente.

32. Cf.: CARNEIRO, Edson. *Candomblés da Bahia*. Salvador, BA: Secretaria de Educação e Saúde, 1948.

33. Cf. BASTIDE, Roger. O Candomblé da Bahia: rito nagô. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.
34. Cf. LIMA, V. da C. Os Obás de Xangô. Afro-Ásia, Salvador, n. 2-3, 1966. DOI: 10.9771/aa.voi2-3.20246. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20246>. Acesso em: 19 maio. 2023.
35. “Com a chegada de Souza Bandeira, Tavares solicitara remoção de volta ao Brasil. Em vez do retorno, viu-se diante da tarefa ingrata de achar um caixão capaz de acomodar o avantajado corpo do embaixador. Nas funerárias de Lagos, simplesmente não havia caixões com as dimensões buscadas. Tavares chegou a perder as esperanças de que o corpo pudesse ser retirado do “dantesco” necrotério em que se encontrava. Por fim, a embaixada dos Estados Unidos, recorrendo à sua própria provisão de caixões, cedeu-lhe um em tamanho extra-grande.” (Dávila, 2008, p. 474)
36. Sobre os infortúnios dessa missão o segundo embaixador brasileiro na Nigéria relata a preocupação de uma possível maldição: “Em menos de três anos, tivemos três mortes, uma criança atropelada, um galo morto por envenenamento, um caso sério de doença, extravio de recursos, quatro ocorrências de briga corporal e a violação de uma menor.” (José Oswaldo Maria Penna *apud* Dávila, 2008, p. 474-475)
37. “Foi algo que me ocorreu. Adhemar Ferreira da Silva, três vezes campeão olímpico, advogado – ele era formado em direito –, inteligente, negro. Então, estava ali um negro que podia ser adido cultural. Estava ao alcance de suas capacidades. Fui para Brasília, procurei um amigo que trabalhava na assessoria de comunicação da presidência e disse para ele: “Se eu sugiro isso para o Itamaraty, vai ser complicado. [...] Só dá para fazer isso com uma ordem do presidente. Quero falar com o presidente”... Foram três dias indo ao palácio e esperando. No terceiro dia... ele estava descendo para o hall e eu cheguei perto. Presidente, falei, o senhor pode fazer algo fenomenal: nomear o primeiro diplomata negro do Brasil. “Como?”, ele perguntou. Eu sou um adido cultural nomeado pelo Tancredo Neves e, depois de três anos, estou deixando o meu posto. Sugiro que o senhor nomeie um negro, e já tenho o nome. Adhemar Ferreira da Silva. E ele disse “OK, mas... excelente idéia.” Não só três vezes campeão, mas advogado, também. Fala inglês, já conversei em inglês com ele. “É uma boa idéia.” E ele nomeou.” (Antonio Olinto *apud* Dávila, 2008, p. 496)
38. Os nagôs ou anagôs foram negros escravizados vindos diretos da Costa dos Escravos, sudoeste da Nigéria e Benin e que falavam iorubá.
39. Os haussás ou hauças são povos da região Sael, no norte da Nigéria e no sudeste do Níger e tem costumes e religiosidade muçumana. No Brasil, muitos dos hauças possuíam letramento e envolveram-se em revoltas e levantes na tentativa de libertação dos escravos.
40. Cf. CUNHA, Manuela Carneiro da. Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
41. Optamos por tomar a primeira edição como documento por não ter sofrido revisões ou acréscimos posteriores.
42. Cf. CUNHA, Marianno Carneiro da. Da Senzala ao Sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim. São Paulo: Nobel: EDUSP, 1985; GURAN, Milton; CONDU-RU, Roberto. Architecture Agudás au Bénin et au Togo. Brasília: Nova Ministério das relações Exteriores, 2016. Conferir também a série fotográfica “Na Espiral do Atlântico Sul”, de Tatewaki Nio, realizada em 2017.
43. “A Catedral de Santa Cruz, de Lagos, começou a ser construída em 1878. O brasileiro Lázaro Borges da Silva, à frente de um grupo de mestre-pedreiros brasileiros, comandava os trabalhos. O governador inglês C. Alfred. Maloney abriu a fila dos que, na cerimônia da pedra fundamental, carregavam os tijolos para as obras. A catedral ficou pronta em 1881, com apenas uma torre. A segunda torre, erguida pelo brasileiro Francisco Nobre, acabou-se de fazer em 1883. Contam que, já no fim do século quando chegou a Lagos o Governador inglês Coronel Sir. Henry McAllum, ficou espantados com as torres da catedral. Quis saber quem a fizera e, na mesma hora (o fato se passou em 1897) foram apanhar Francisco Nobre que morava em frente à catedral.” (Olinto, 1964, p. 163)
44. Sobre o culto aos egunguns conferir: VELAME, Fábio. *Arquiteturas da ancestralidade afro-brasileira: o Omo Ilê Agboulá Um Templo do Culto aos Egum no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2019.
45. Diz-nos Olinto (1964, p. 272): “Todas as minhas viagens dentro do continente africano – para fazer conferências, para mostrar quadros,

para examinar as comunidades brasileiras fora da Nigéria – foram realizadas sem o menos ônus para o governo brasileiro.”

46. Aimé Césaire foi um importante intelectual que dedicou sua prática entre a crítica, o ensaísmo, a poesia, a política e o ativismo. Considerado como uns dois mais importantes surrealistas, participou ativamente dos processos de descolonização das nações africanas e criou o conceito de “negritude” depois desenvolvido junto com Leopold Sédar Senghor.

48. Como veremos no decorrer do trabalho, Abdias do Nascimento será novamente personagem de nossa nebulosa nos próximos capítulos.

3

URBANISMOS

ENTRE CASCATAS

E PALMEIRAS



A refavela
Revela o salto
Que o preto pobre tenta dar
Quando se arranca
Do seu barraco
Prum bloco do BNH

A refavela, a refavela, ó
Como é tão bela, como é tão bela, ó

A refavela
Revela a escola
De samba paradoxal
Brasileirinho
Pelo sotaque
Mas de língua internacional

[...]

A refavela revela o sonho
De minha alma, meu coração
De minha gente, minha semente
Preta Maria, Zé, João

A refavela, a refavela, ó
Como é tão bela, como é tão bela, ó

A refavela, alegoria
Elegia, alegria e dor
Rico brinquedo de samba-enredo
Sobre medo, segredo e amor

A refavela, batuque puro
De samba duro de marfim
Marfim da Costa de uma Nigéria
Miséria, roupa de cetim

Gilberto Gil (*Refavela*, 1977b)

3.1. UMA PEQUENA FÓRMULA

LUCIO COSTA PROJETA UMA NOVA CAPITAL
PARA A NIGÉRIA (ABUJA, 1976)

3.1.1. O dreno e a esponja

O documento encontrado é datado de 1976, 16 anos após a construção de Brasília e leva como título: “*Theoretical urban conception and regional grid scheme for the Capital City of the Federal Republic of Nigeria*” - Concepção urbana teórica e esquema de grelha regional para a capital da República Federal da Nigéria¹. Nele, a proposta urbanística de Lucio Costa para a capital nigeriana é apresentada de modo muito semelhante àquela desenvolvida para Brasília, pois trata-se também de um memorial descritivo. Na versão publicada em “Registro de uma vivência”, Lucio Costa (2018) [1976] apresenta um esboço da cidade policêntrica, com a demarcação de quatro eixos axiais de expansão urbana.

Assim como em Brasília, Costa introduz um expressivo eixo monumental na cidade e detalha com mais nitidez as zonas, espaços públicos, edifícios e equipamentos para a capital. A Fig. 27 apresenta, em esboço, como seria o detalhamento das quadras circulares. A forma de apresentação da proposta, assim como no Plano Piloto para Brasília é majoritariamente construída por meio das palavras e neste caso com o intuito de sintetizar “[...]como deveriam ser a malha regional e o plano piloto de uma cidade a ser construída do nada para servir como cidade-capital da Nigéria, numa região de 8.000 km, a 200 milhas aéreas de Lagos. (Costa, 2018 [1976], p. 361).

Costa (2018 [1976], p. 361) resolve iniciar a sua proposta conceituando o que seria a sua ideia de cidade: “Cidade é a expressão palpável da humana necessidade de contato, comunicação, organização e troca numa determinada situação físico-social inserida num contexto histórico.” Interessamos perceber que a noção de cidade movimentada por Costa esteja calcada nas ideias de contato e de troca em relação a um tecido físico e social atravessado pelo contexto histórico e por que não dizer cultural, quando desaparece de toda a proposta qualquer menção, estudo, ou aprofundamento sobre o sítio, a região ou sequer à Nigéria – a não ser a distância da nova capital para Lagos. Permanece ignorado na proposta, ademais, qualquer entendimento do arquiteto sobre a situação política nigeriana, suas questões étnico-raciais urgentes, suas guerras civis, seus dilemas sociais, suas heranças coloniais e desafios pós-descolonização num cenário de modernização galopante. Diante destes silêncios, qual seria então, o artifício discursivo do arquiteto para defender a sua proposta? Recorrendo à experiência dos artistas e cientistas, Costa (2018) [1976] propõe a redução de problemas de poderosas consequências intrínsecas a uma *pequena fórmula*, ou a um *esboço*.

Esse gesto redutor parece operação constante na trajetória do urbanista e também fundamenta a concepção urbanística de Brasília. Para justificar a proposta de Abuja, Costa (2018)

propõe uma retórica separação entre a tarefa do *engenheiro* que empreenderia o homem, no sentido do humano, como *número*, de modo a prevalecer o critério da *quantidade*; enquanto o arquiteto o tomaria como *pessoa*, enquanto ser individual e sob o critério da *qualidade*. Qual seria então nesta retórica costeana o papel do urbanista? Nada mais que resolução de uma contradição fundamental quando os interesses individuais não coincidem com os interesses destes mesmos homens enquanto ser coletivo. A tarefa do urbanista, ao compreender e resolver tais contradições fundamentais entre o individual e o coletivo, fundamenta-se numa espécie de promotor de estabilizações ou consensos.

No diálogo com Jacques Rancière (2009)[2002], ousaríamos dizer, que o gesto do urbanista se trata de uma ação deliberada a estabilizar as partilhas hegemônicas do sensível na busca por um consenso². Deste modo, os esboços ou fórmulas, sempre pequenas nos casos de Costa, parecem ser instrumentos retóricos eficazes para garantir tal pactuação. Seriam, portanto estabilizações momentâneas a garantir os consensos na resolução das contradições fundamentais em um horizonte de manutenção das complexidades intrínsecas. Apesar de atestar o desafio de projetar uma nova cidade capital, Costa assegurando que tal empreendimento trata-se de um esboço ou uma pequena fórmula, permite-se inclusive apresentar a sua proposta de forma mais direta e corriqueira:

Isto, na verdade, não elimina a enorme tarefa adiante - simplesmente reduz a perda de tempo e, deixando claras as intenções principais, ajuda àqueles que enfrentarão o desafio e a responsabilidade a organizar seu pensamento. Assim, tentarei expor objetiva e candidamente, num texto curto e direto, em linguagem corriqueira, como tal cidade deveria ser. (Costa, 2018, p. 361)

O memorial parte, então, de forma extremamente descritiva, a pontuar as soluções imaginadas pelo arquiteto brasileiro para a proposta da cidade. Diferentemente da concepção de Brasília, Costa assinala que dever-se-ia tomar os parâmetros hidrológicos e as possibilidades topográficas para priorizar a acessibilidade da cidade, tanto por rodovias quanto por ferrovias, garantindo estações de ambos os modais no centro. Da mesma maneira, deveria ser pensado o aeroporto, que deveria estar localizado o mais próximo possível da área urbanizada da cidade, considerando-se as restrições de ruídos e proximidades envolvidas e com acessos diretos desde as sedes governamentais e militares.

Basicamente a cidade imaginada por Costa seria estruturada a partir de três centros distritais contíguos e interconectados: um centro de governo e administração, um centro de negócios e, por fim, um centro cultural. Caberia ao centro de governo e administração "[...] ter um caráter simbólico e, por conseguinte, o traçado urbano e sua expressão arquitetônica devem estar imbuídos de sentido de dignidade e comando."(Costa, 2018, p. 361). O centro de negócios, deveria, com o objetivo de se conectar com o centro de governo e administração, conter um centro de convenções com o hotel principal acrescido de todas as conveniências necessárias para o seu pleno funcionamento. No centro de negócios em si, os edifícios de escritórios, bancos, agências, estabelecimentos locais e estrangeiros estariam concentrados em duas diferentes áreas com um grande espaço vazio no seu interstício margeados com lojas, restaurantes, cafés, cinemas,

GRAPHIC TRANSLATION OF THE THEORETICAL URBAN CONCEPTION PROPOSED FOR THE NEW CAPITAL CITY OF NIGERIA

SCALE: 1/20000

NCCN

- A GOVERNMENT AND ADMINISTRATION
- 1 SUPREME MILITARY COUNCIL
- 2 FEDERAL EXECUTIVE COUNCIL
- 3 SUPREME COURT
- 4 MINISTRIES (14 COMMISSIONERS)
- 5 MARKS HOTEL & CONVENTIONS CENTER
- B CENTRAL BUSINESS DISTRICT
- 6 BOULEVARD & ROAD FRONT
- 7 ENTERTAINMENT, SHOPS & STORES
- A GREEN AVENUE, SHOPS & OFFICE BUILDINGS
- 7 RAIL ROAD STATION SQUARE
- 10 BUS-TERMINAL SQUARE
- 11 CATHEDRAL SQUARE
- 12 MOSQUE SQUARE
- C MUNICIPAL ADMINISTRATION & SERVICES
- D CULTURAL CENTER
- 13 CONCERT HALL & OPERA HOUSE
- 14 PUBLIC LIBRARY
- 15 MUSEUM COMPLEX
- E UNIVERSITY CAMPUS
- F GYMNASIUM
- G CEMETERY
- H WOODS
- H RESID. NEIGHBOURHOODS (ADMIN. & ECONOMICAL AFFAIRS) 3 PHASES (1-3)
- I ECONOMICAL AFFAIRS 3 PHASES (1-3)
- J INDIVIDUAL HOUSING (100000)
- K FOOT-BALL STADIUM
- L HIPPODROME
- M PARKS, CLUBS & SPORTS
- N PRIVATE MANSIONS
- O MARKET & RECREATION AREA
- P DISTRICT HOSPITAL
- Q MILITARY AREA
- R PUBLIC SERVICES
- S PROLETARIAN NEIGHBOURHOOD (100000)
- T BLOCK OF PROVIDENTS & HOUSING
- U AIRPORT
- V RURAL CENTERS & MIGRATION
- X RURAL COMPOUNDS
- Y FARMS
- Z EXPANSION AREAS

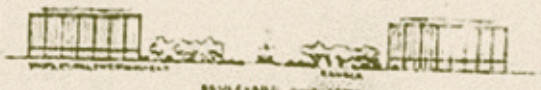
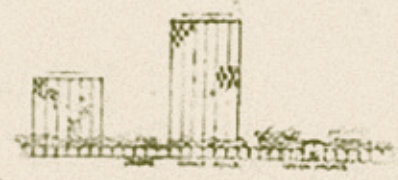
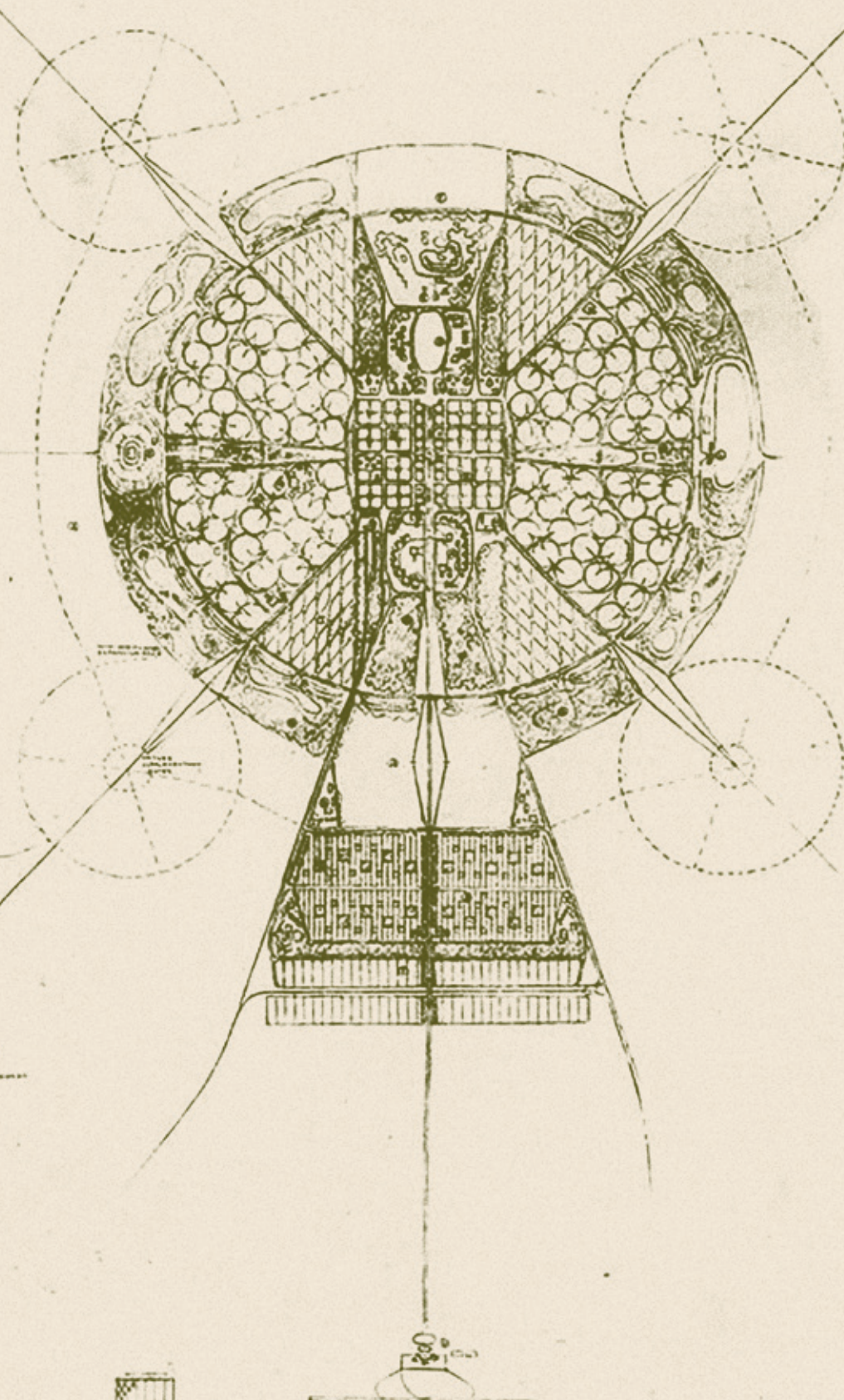


Fig. 41 (pág. anterior): Proposta para a nova capital da Nigéria, Lucio Costa, 1976
Fonte: Casa da Arquitectura, Centro Português de Arquitectura

teatros, etc. - “[...] abrindo para calçadas largas sobre um amplo *boulevard*, plantado com inúmeros renques de árvores copadas, com espelhos d’água e fontes, de forma a estabelecer uma ligação ativa e agradável de comércio e diversões com o centro cultural.” (Costa, 2018, p. 361). Por fim, o terceiro centro seria justamente um centro cultural e de entretenimento, que compreenderia bibliotecas, teatros, um complexo de museus - etnologia, antropologia, arte, ciência e tecnologia - que poderia dar acesso ao campus universitário, instituição considerada de suma importância por Costa por garantir o desenvolvimento de bases e soluções apropriadas no que tange as decisões políticas, administrativas e técnicas de um país.

As conexões e circulações seriam estabelecidas por amplos e contínuos espaços arborizados de estacionamento cobertos e pistas segregadas deveriam ser providas para veículos coletivos e individuais, para além do que estabeleceu-se denominar “tráfego íntimo”, quando carros e pessoas coexistem de forma harmônica. Definiu-se ainda pistas particulares para bicicletas e carretas e áreas para uso exclusivo de pedestres. Costa (2018) [1976] enfatiza na proposta a necessidade de que o tráfego que margeava o conjunto urbano deveria ainda penetrar as áreas vazias entre os três centros de modo a estabelecer conexões diretas e rápidas com o tráfego local. Desses pontos de articulação estradas irradiariam de modo a garantir a penetração nas áreas residenciais circunvizinhas ao centro urbano.

As áreas residenciais estariam dispostas ao redor do núcleo urbano e organizadas em grandes quadras com casas individuais e blocos de edifícios de apartamentos suspensos do chão como é habitual em Brasília. Diferentes tipologias deveriam ser propostas de modo a atender distintos padrões econômicos localizados, entretanto em quadras separadas, a evitar o que Costa (2018) [1976] chama de *constrangimentos mútuos*. Escolas primárias e secundárias, espaços de lazer e compras deveriam ainda ser atendidos em cada uma das zonas residenciais formadas por três ou quatro quadras cercadas por densos jardins, espaços esses onde os habitantes de classes sociais distintas poderiam conviver – nesta zona, Costa sinaliza tratar-se da população burocrata e daquela que trabalha em bancos, comércios e escritórios. De cada lado da cidade seriam instalados hospitais e clínicas vinculados à universidade, bem como edifícios religiosos, postos de bombeiro e polícia. O cemitério da cidade, ficaria localizado bem atrás do campus universitário. As áreas abaixo do largo anel residencial, em confronto com o centro de governo e administrativo a se ampliar para a direção inferior e para ambos os lados do plano, seriam destinados às zonas militares, contíguas ao aeroporto, zonas industriais e áreas de abastecimento, servidas tanto pelas rodovias e ferrovias, mas separadas das zonas de residências proletárias, por uma larga faixa de bosque denso. Estas áreas de residências proletárias seriam servidas por ramais das estradas de ferro e rodagem com comércio local e mercado. Cada residência deveria ter um quintal privado com árvores além das áreas de recreação, escolas, clubes e serviços médicos e sociais distritais que a população poderia fruir na região. Para conexão destas zonas com o centro da cidade, Costa propõe a utilização de transporte de massa.

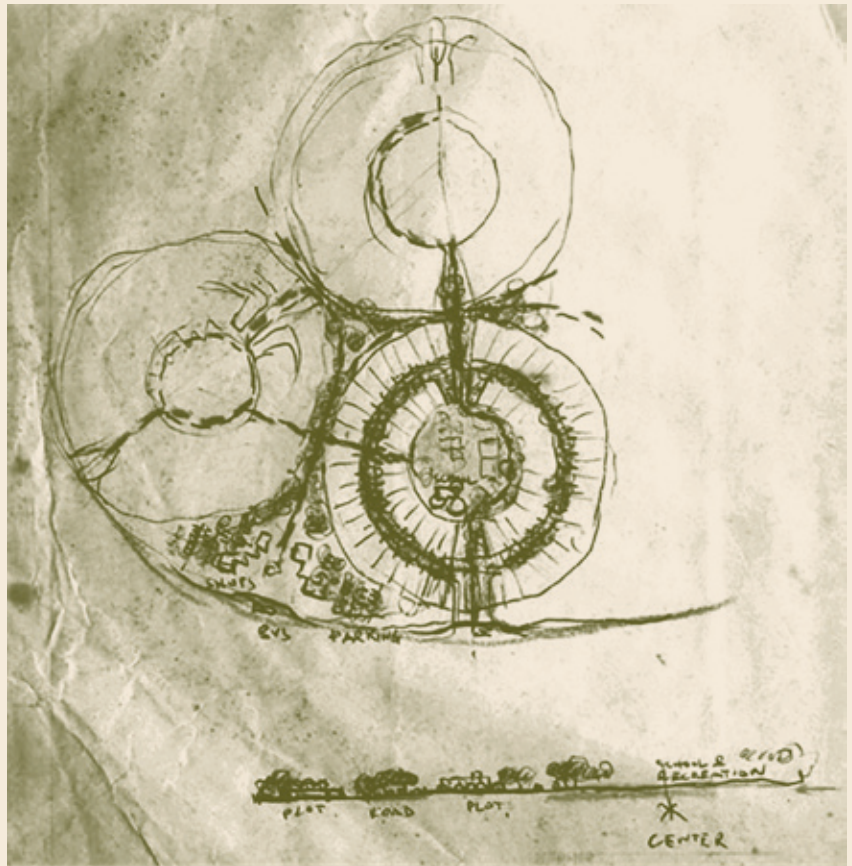


Fig. 42: Estudos de implementação do zoneamento para a cidade capital da Nigéria, Croquis, Lucio Costa, 1976.

Fonte: Casa da Arquitectura, Centro Português de Arquitectura

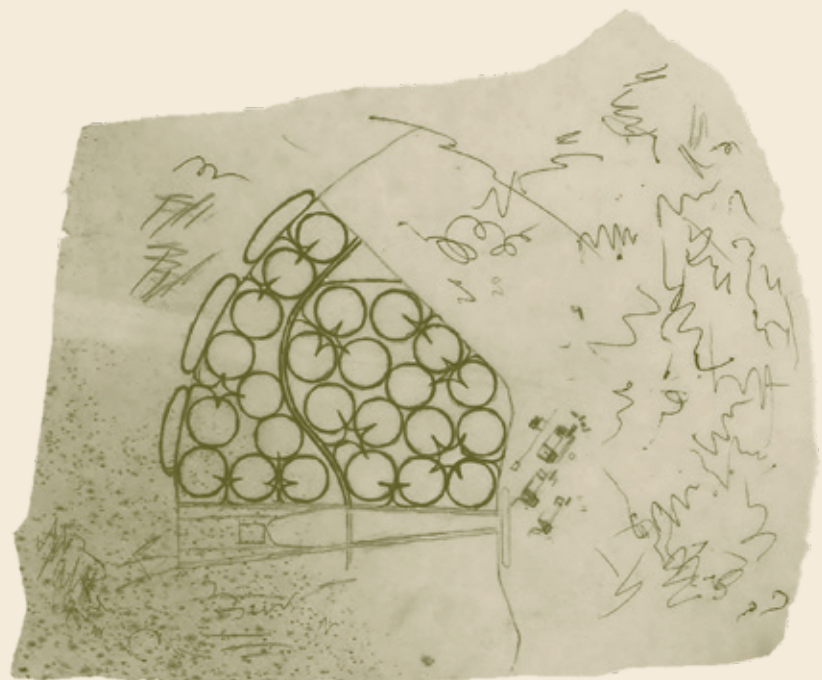


Fig. 43: Implantação das quadras circulares para a cidade capital da Nigéria, Lucio Costa, 1976. Croquis.

Fonte: Casa da Arquitectura, Centro Português de Arquitectura

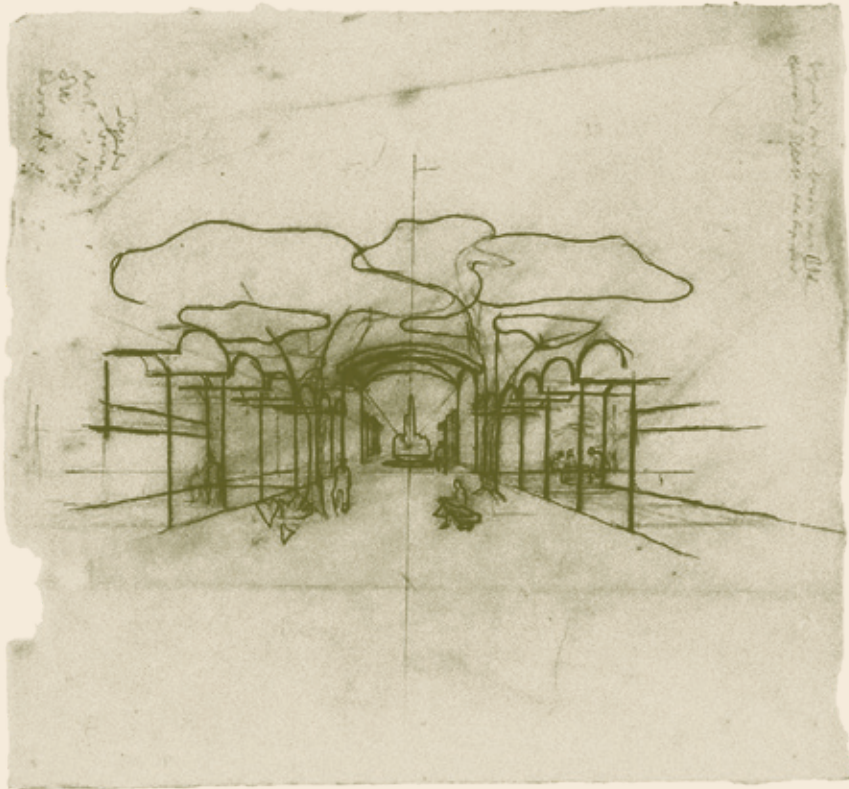


Fig. 44: Estudos de implementação das arcadas verdes, Corquis, Lucio Costa, 1976.
Fonte: Casa da Arquitectura, Centro Português de Arquitectura



Fig. 45: Estudos de implementação das arcadas verdes, Corquis, Lucio Costa, 1976.
Fonte: Casa da Arquitectura, Centro Português de Arquitectura

Diferentemente de Brasília, Costa (2018) [1976] enseja neste plano a segregação social de fato em zonas residenciais destinadas às classes específicas e sem contatos de modo a evitar os tais constrangimentos mútuos, fato que hora nenhuma é razoavelmente explicado pelo arquiteto. Ademais, a proposta parece demonstrar o total desconhecimento de Costa acerca da multifacetada composição étnico-religiosa da Nigéria e não há qualquer rebatimento ou sinalização de preocupação no enfrentamento desta questão de intensas tensões e acirramentos sociais. A *pequena fórmula* costeana para Abuja esvazia de sentido toda a diversidade e complexidade da sociedade nigeriana a ponto de tornar-se um projeto genérico de cidade.

Acima dos anéis, em ambos os lados deste segmento, Costa propõe uma larga área verde e de parques e bosques deveria envolver e emoldurar todo os setores de áreas residenciais de classes médias e altas. Além desse gesto de emolduramento, essas áreas poderiam prover equipamentos de suporte ao esporte e lazer incluindo hipódromos, estádios de futebol, clubes de golfe, etc. Contíguo a estas zonas, áreas para mansões de alto padrão poderiam existir e seriam admitidas, e, de acordo com as possibilidades hidrológicas, lagos e piscinas poderiam ser construídos. Para além desses territórios, um outro anel regional deveria ser criado enquanto terrenos não edificáveis para garantir a futura expansão da cidade, e, dali em diante uma malha regional seria estabelecida para o desenvolvimento da agricultura, criação de gado e atividade granjeira para o abastecimento da cidade. Esta região operaria como uma espécie de: “[...] *dreno*, tendo em vista futuras migrações atraídas pela capital, e, ainda como uma espécie de *esponja* para resolver a mão de obra ociosa quando declinar o ritmo da construção.” (Costa, 2018 [1976], p. 362, grifos nossos)

Aqui jaz uma diferença fundamental entre o projeto de Brasília e a proposta de Abuja, passados quase vinte anos entre ambas. A Abuja de Costa, diferentemente do Plano Piloto para a cidade de Brasília prevê a expansão para além de seus próprios limites. Para tanto, Costa esmiuça para a capital nigeriana uma zona limiar entre urbano e rural que operaria entre o abastecimento de alimentos e a contenção das classes menos favorecidas de fixação no centro da cidade – o *dreno* e a *esponja*. A proposta de 1976 acontece 6 anos após a criação da Companhia de Erradicações de Invasões (CEI) em Brasília, por decreto presidencial de Emílio Garrastazu Médici.

É certo que desde antes da inauguração da capital brasileira em 1960, ocorreram a desativação dos acampamentos de operários, a remoção de ocupações de operários, inclusive com a inundação da Vila Amaury³, tendo estas populações sido reassentadas em cidades-satélites recém criadas como Sobradinho e Gama, ambas de 1960, ou para núcleos urbanos já existentes no entorno do plano como Sobradinho, Planaltina e Brasilândia. Entretanto, é com a criação da CEI que a política pública de erradicação do que foi considerado invasão evidencia o caráter de limpeza social inexorável à implantação do projeto de Costa. Sobre a criação da CEI nos rememora, Aldo Paviani (1991, p. 128-129):

Ao final da década de 60, o governo do Distrito Federal verificou que inúmeras favelas (as ‘grandes invasões’) e acampamentos de construtoras (denominadas ‘localidades provisórias’), com cerca de 82 mil habitantes, ocupavam territórios estratégicos, nas proximidades do Plano-Piloto. Segundo foi reportado pela imprensa, o então presidente da República

(general Médici) teria manifestado ao governador geral (coronel Prates da Silveira) seu desagrado por ter em sua trajetória para o Palácio do Planalto e, deste, para o sítio do Riacho Fundo, numerosas e 'incomodativas invasões'. Para atender à observação presidencial e tentando coibir a proliferação das favelas (sempre atribuída às fortes migrações) o governo do Distrito Federal instituiu a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), que, entre os anos de 1971 e 1972, cadastrou todos os barracos existentes nas vilas periféricas ao Núcleo Bandeirante, transferindo posteriormente sua população para a nova localidade de Ceilândia. Em razão do aparato montado, a transferência se deu sem que os percalços (poeira, lama, falta de água e de trabalho) constituíssem motivo de revolta dos transferidos. O 'comportamento adequado' dos favelados foi também atribuído à promessa de 'legalização' dos terrenos a baixo custo e pronta instalação de equipamentos como escolas, água encanada e eletricidade, facilidades que não eram encontradas nos acampamentos e favelas da periferia do Núcleo Bandeirante.

Ora, se a proposta de 1976 de Lucio Costa para Abuja demonstra a atenção do arquiteto à população operária da cidade - a possibilitar sua ocupação em momentos ociosos de construção, o que, também, por ventura, nos revela um desejo de permanência dos mesmos após a total construção da cidade -, demonstra ademais, a proposição de mecanismos próprios de segregação já por ele definidos. Deste modo, parece-nos que a proposta de Costa evitaria a criação de uma CEI para Abuja após a inauguração da cidade, pois suas próprias zonas limiaries e áreas de expansão da cidade acabariam por barrar, conter e fixar estas populações operárias e de migrantes fora do centro da cidade. Diferentemente do Plano Piloto para Brasília, Costa preocupa-se na indicação de um planejamento para estas zonas:

A região, por conseguinte, deveria ser convenientemente dividida e subdividida, com limites definidos por divisas densamente arborizadas ou eventuais acidentes topográficos, e assentamentos organizados de acordo com o Ministério da Agricultura - vilas, vilarejos e fazendas (particulares e cooperativas), servidos por uma rede de estradas principais, vicinais e caminhos. As vilas não devem ser planejadas apenas como entrepostos comerciais, mas como unidades sociais em termos de educação e saúde, e como uma espécie de foyer rural, com comércio, clube popular, pousada, onde as pessoas possam se encontrar e relaxar do trabalho do dia a dia no campo, divertir-se e se sentir "urbanas" e imunes à miragem da cidade grande. (Costa, 2018 [1976], p. 362)

Ao descrever as regiões limiaries entre o urbano e o rural, zonas de contenção à cidade, Lucio Costa encerra sua proposta para a capital nigeriana: "E assim, como declarado no início, eis aqui, dito em palavras simples como a sua cidade – sua cidade-capital – poderia ser." (Costa, 2018, [1976], p. 362) Notamos nesta passagem que o interlocutor a quem Costa se endereça aparece de forma vaga e fugidia como se fosse uma autoridade política que estivesse a passo de o eleger. Apesar de não mencionar qualquer característica sobre a Nigéria e seus sistemas político-sociais, Costa tenta afiançar na *pequena fórmula* proposta as chances de construir a nova capital nigeriana. A nota de abertura anterior ao conteúdo do documento acrescentada em sua monografia (Costa, 2018) revela-nos que o documento se trata de um memorial descritivo que fora submetido a uma ampla concorrência aberta pelo governo nigeriano. A nota revela ainda que o movimento de Costa em participar da concorrência fora um convite que partira de Pier Luigi Nervi em montar um consórcio junto com o engenheiro romano Carlos Lotti.

Nervi fora um importante engenheiro italiano que desde 1964 até 1980 estabelecera relações de encomendas e propostas de projetos arquitetônicos e urbanísticos - entre consultorias, projetos não realizados e de fato executados - para os diversos países do continente africano: Marrocos, Argélia, Líbia, Egito, Etiópia, Quênia, Tanzânia, África do Sul, República Democrática do Congo, Costa do Marfim e Nigéria. Em 1975, Pier Nervi projetara uma estação de trens para a cidade de Lagos junto com a empresa de engenharia de Liechtenstein, mas o projeto fora abandonado em 1976. Neste mesmo ano ocorre a formação do consórcio entre os arquitetos italianos e brasileiros. Em carta de Carlos Lotti (*apud* ANTONUCCI, NERI, 2021) endereçada a Luigi Gasparri de 16 de junho de 1976, o engenheiro informa ao embaixador italiano na Nigéria que o consórcio fora apresentado às autoridades nigerianas em maio de 1976. Entretanto o documento acrescenta outros nomes ao consórcio: Lucio Costa, junto com a C&S Planejamento Urbano Ltda., responsáveis pelo planejamento urbano da proposta; e Oscar Niemeyer e Studio Lotti para a arquitetura e engenharia. A C&S Planejamento Urbano por sua vez, era formada por Maria Elisa Costa, filha de Lucio Costa, e o economista Eduardo Sobral, marido de Maria Elisa.

É certo que o destino da proposta costeana não fora adiante, entretanto, como teria se dado os eventos em torno do desejo de construção de uma nova capital para a Nigéria? Como os movimentos diplomáticos entre Brasil e Nigéria haviam sido reestabelecidos após o retorno dos diplomatas brasileiros em 1965? Como se deram as relações diplomáticas entremeadas a golpes e ditaduras militares em ambos os países? Como se deu a abertura de um regime de concorrência para o projeto da cidade? Existiria outros brasileiros que submeteram projetos? Qual teria sido o projeto vencedor e como efetivou-se a construção de Abuja?

3.1.2. “Bebe-se a Xangô!”

O retorno ao Brasil de Antônio Olinto e Zora Seljan em 1964, de Adhemar Ferreira da Silva em 1965 e do embaixador Oswaldo Maria Penna em 1966 interrompeu os esforços diplomáticos brasileiros para estabelecer interações com os países da Costa oeste africana. O golpe militar de 1964 no Brasil e os dois golpes que a Nigéria enfrentou em 1966 - a deposição do presidente Nnamdi Azikiwe e a ascensão golpista de Johnson Aguiyi-Ironsi; seguido pelo contra-golpe militar de extrema-direita que não apenas depôs Aguiyi-Ironsi, mas também o assassinou - resultaram em turbulências sociais, repressão e violência em ambos os países. Em 1969, após a promulgação do Ato Institucional 5 que endurecia a repressão e a censura no país, o militar Emílio Garrastazu Médici assumiu a presidência do Brasil, e o país entrou em um período de repressão política severa, com perseguição a dissidentes e restrição das liberdades civis.

No entanto, durante o governo de Médici, as políticas de relações internacionais romperam com o padrão de apoio unilateral ao colonialismo português que havia sido observado desde o início do golpe militar em 1964, abrindo espaço para tratados multilaterais com os países africanos. Em outras palavras, a partir de 1970, o Brasil reabriu suas políticas diplomáticas em relação ao continente africano, e essa mudança significativa ocorreu devido à nomeação do diplomata pernambucano Mário Gibson Barboza como chanceler, que permaneceu como

Ministro das Relações Exteriores do Brasil durante os quatro anos do governo Médici. Barboza, nascido em Olinda em 1918, foi estudante da Faculdade de Direito de Recife e participava das reuniões intelectuais na casa de Gilberto Freyre. De acordo com Jerry Dávila (2011), enquanto frequentava a casa de Freyre, Barboza esteve envolvido nas discussões sobre temas africanos, colaborou ativamente com outros estudantes nas pesquisas que resultaram na publicação de "Sobrados e Mucambos" e participou do I Congresso Afro-brasileiro organizado por Freyre em 1934. Ele se formou em 1937 e, dois anos depois, prestou concurso e ingressou na carreira diplomática. Entre 1943 e 1950, Barboza viveu como diplomata nos Estados Unidos da América, ocupando diversos cargos. Nos anos 1960, ele se tornou embaixador da Áustria (1962-1966) e do Paraguai (1966-1967). Entre 1968 e 1969, ocupou o cargo de secretário-geral de Política Exterior do Ministério das Relações Exteriores. Em outubro de 1969, o presidente Médici o nomeou como ministro das Relações Exteriores. Ao assumir o cargo, ele enfrentou o desafio de restabelecer as relações diplomáticas com os países africanos em um momento arriscado:

Ao assumir a pasta das Relações Exteriores, defrontei-me imediatamente com o grave obstáculo do problema do colonialismo português. Em exposição de motivos ao presidente Médici, em dezembro de 1971, propus formalmente essa nova linha de política externa. Dizia na apresentação: "País atlântico, o Brasil tenderá, num futuro que se aproxima com rapidez, a ter crescentes interesses e responsabilidades no outro lado do oceano que banha nossas Costas. Conviria por isso que, desde já, procurássemos aumentar, dentro de nossas possibilidades e recursos, a presença brasileira naquela parte da África que chamaremos de atlântica. Os países que a formam não são apenas nossos corriqueiros. Deles proveio a esmagadora maioria do contingente negro de nossa formação [...] [e] vieram instituições e costumes que se impuseram como algumas das matrizes de nosso comportamento social. Com essa região mantivemos, durante o Império, intenso e permanente contato, de que ainda sobram reminiscências, nos simples bairros brasileiros de Acra, de Lagos e de toda a Costa do Daomé e do Togo, bem como nas famílias que conservam nomes de origem portuguesa e reclamam com orgulho a condição de descendentes de brasileiros. Com esses países é que sustentamos a maior parte de nosso diálogo nas iniciativas internacionais para a estabilização dos preços dos produtos primários. São eles os nossos principais competidores nos mercados de produtos tropicais. [...] Essa oportunidade nos permitia expor nossos pontos de vista sobre os grandes temas internacionais e contribuiria para reduzir, se não anular, por melhor compreensão de nossas razões, o clima de desconfiança que se criou na África em relação ao Brasil, e que poderá tornar-se em frieza ou disfarçada hostilidade, em virtude das posições que tradicionalmente assumimos diante do problema dos territórios portugueses. Estou bem consciente dos riscos que assumiremos com minha visita a esses países africanos, pois receberemos frontalmente as queixas de cada um deles contra o Brasil. Creio, porém, que melhor será o debate franco e aberto sobre o delicado tema do que o silêncio, peado de ameaças, que hoje se pode sentir. O presidente Médici aprovou, sem qualquer modificação, essa nova linha de política externa, e autorizou minha visita aos países africanos mencionados. (Mário Gibson Barboza *apud* Dávila, 2011, p. 174-175)

Assim como Olinto e Seljan, Gibson Barboza afiança os interesses diplomáticos nas relações históricas de proximidade e contaminação cultural dos africanos no Brasil e de brasileiros na África como também reivindica a miscigenação racial. Tendo Médici aprovado a nova política externa brasileira que mantinha relações diplomáticas com Portugal ao mesmo tempo em que se lançava à conquista de novos laços com os países africanos, Gibson Barboza parte em 1971

a empreender organização minuciosa de uma viagem ao continente africano. Neste cenário, o Brasil passa a figurar como uma espécie de intermediário estratégico dos conflitos entre Portugal e suas colônias africanas ao mesmo tempo em que buscava acordos e contratos em seu benefício próprio. Portugal entrevia no Brasil um interlocutor com os países africanos na tentativa de manutenção de seu poder colonial, enquanto os países africanos almejavam a intermediação com o objetivo de que Portugal aceitasse a independência de suas colônias. Esta nova posição diplomática emergia entre tensões no cenário internacional, na imprensa brasileira e no interior do próprio Itamaraty, enquanto, sob a repressão da ditadura militar, o país vivia episódios de sequestros de diplomatas estrangeiros como tentativa que grupos revolucionários tinham de furar a censura na mídia e denunciar as violências militares.

Como meio de pacificar este cenário e viabilizar seus objetivos diplomáticos, Gibson decreta a mudança definitiva do funcionamento do Itamaraty para Brasília a partir de 1971. Embora, o novo palácio projetado por Oscar Niemeyer já estivesse construído e os sítios para as embaixadas sinalizados, Brasília permanecera até o fim de 1970 a reboque das movimentações diplomáticas que permaneciam no Rio de Janeiro. Como nos aponta Jerry Dávila (2011), a mudança do Itamaraty para a nova capital federal, feita a contrapelo dos interesses de parte dos diplomatas brasileiros e estrangeiros que estavam acostumados à vida na cidade do Rio de Janeiro e recusavam viver na cidade projetada de Brasília, contribuiu para arrefecer as investidas portuguesas na diplomacia brasileira. Como estratégia para vencer a resistência, Gibson Barboza enfatizou que o serviço de segurança que protegeria os diplomatas das investidas de novos sequestros estaria funcionando em Brasília e não mais no Rio de Janeiro. Acreditamos que apesar das fortes tensões, tal investida propiciou a Gibson Barboza um curso de ação mais consolidada e uma maior estabilidade na organização de sua viagem para a África. Indagado sobre os seus interesses com o continente africano, Barboza (*apud* Dávila, 2011, p. 175) justifica o seu papel na política externa brasileira:

Apenas quando me vi com poder suficiente para imprimir uma linha de política externa, imediatamente me voltei para uma aproximação maior entre o Brasil e a África. Talvez por toda essa minha formação, na faculdade de direito, com Gilberto Freyre, depois, meus seis anos, jovem, na embaixada em Washington. O sentimento de repulsa que sempre senti dentro de mim muito forte, contra a discriminação. Tudo isso me aproximou muito da África. Sempre achei, continuo a achar, que o Brasil tem uma grande dívida com a África. Que na verdade fomos colonizados pelo braço do africano escravo [...] e temos tantos laços que nos unem aos africanos. O Brasil não é um país africano, é um *melting pot*, como nos Estados Unidos. Mas uma das vertentes importantes da formação brasileira é africana. Até mesmo pela proximidade geográfica. Me ocorreu chamar a África de nossa fronteira do leste [...] O oceano, a meu ver, nos une. É um meio de comunicação [...] A maioria do povo brasileiro pratica uma mistura de cristianismo com ritos africanos [...] Isso tudo me chamou sempre a atenção.

A partir deste depoimento nos é possível notar a presença de Gilberto Freyre na formação intelectual de Barboza. O sociólogo brasileiro e o diplomata haveriam de ser amigos por toda a vida e partilhavam ademais, a experiência de terem vivido nos Estados Unidos da América, onde

a questão de preconceito racial fora frequentemente colocada como diametralmente oposta à realidade brasileira. O calvinismo estado-unidense seria o responsável pelo preconceito de cor enquanto o cristianismo brasileiro teria formatado a nossa democracia racial. Para restabelecer laços com os países africanos, Gibson determina uma série de viagens entre 1971 e 1972 a diplomatas brasileiros como Paulo Tarso Flecha de Lima, André Teixeira Mesquita e Rubens Ricupero enquanto Alberto da Costa e Silva, que gozava de muita experiência com as questões africanas, preparava esboços de acordos comerciais, culturais e técnicos a serem promulgados durante a missão que duraria cerca de um mês e passaria por nove países africanos.

Uma aeronave equipada com assentos, um pequeno escritório e um cômodo com uma cama fora emprestada pela Aeronáutica para a missão. Como aponta Dávila (2011) embarcaram no avião cerca de 35 pessoas: o próprio chanceler, onze diplomatas, seis repórteres – encarregados de cobrir a missão para os jornais brasileiros -, dez oficiais da Aeronáutica e membros de tripulação, bem como três membros que formavam uma espécie de comissão mista encarregada de preparar a participação brasileira no Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana (FESTAC 77) que seria realizado em Lagos.

Entre os integrantes desta comissão estava o psiquiatra baiano George Alakija. Filho de nigerianos e único negro a viajar na missão, Alakija fora alçado ao posto de presidente da delegação após um requerimento do Ministro das Relações Exteriores da Nigéria⁴. Em entrevista ao *Jornal do Brasil* em 23 de março de 1973, Alakija propõe uma advertência sobre a possibilidade de o samba acabar no Brasil. Para Alakija (ADVERTÊNCIA, 1973) possibilidade ocorreria por conta da comercialização maciça da expressão musical e da invenção da coreografia, para ele um desvio no interior destas manifestações. Na entrevista o psiquiatra faz questão de destacar que o negro se apercebendo do seu importante papel na sociedade contava naquele momento com maiores oportunidades de ascensão social o que garantiria a libertação do negro de sua condição de minoria marginalizada. Acredita ademais, que diferentemente de outros países, a cultura brasileira permitiu-se à interpenetração cultural da cultura africana. Este movimento seria também motivo de preocupação para o psiquiatra por pôr a cultura de origem africana em risco de perder sua ritualística e sacralidade:

O Dr. George Alakija acha que existe uma interpenetração cultural que diferencia a raça negra brasileira em relação às de outros países. Explica que no Brasil o negro assimila a cultura de outras raças vendo a sua ser absorvida também. Esta interpenetração seria a causadora do enfraquecimento da cultura negra, que corre o risco de perder o que possui de mais autêntico, o que deriva diretamente de suas raízes. Mas esse fato é visto também como um benefício para as diversas culturas raciais existentes no Brasil, sobretudo para a negras, acentuou ele. (ADVERTÊNCIA, 1973, p. 3)

A missão brasileira aterrissou em solo africano em 25 de outubro de 1972, partindo de Abidjan, Costa do Marfim, e durante um mês percorreu Gana, Togo, Benin, Zaire, Gabão, República dos Camarões, Nigéria e Senegal. A Costa do Marfim foi escolhida como primeira parada porque Gibson considerava o presidente Felix Houphouët-Boigny um político mais moderado, aberto às posições e interesses diplomáticos brasileiros. Ao desembarcarem em Gana, foram recebidos

pelo Ministro de Relações Exteriores, Nathan Aferi, que os conduziu diretamente a um almoço em um saguão à beira-mar. Conforme relatado por Jerry Dávila (2011), ao entrar no ambiente na companhia do Ministro ganês, Barboza passou por uma estátua de Xangô que o fez sentir-se "em casa". O banquete oferecido, segundo o Ministro Aferi, seria um buffet de comidas desconhecidas pelos brasileiros e consideradas estranhas. Dávila recupera uma anedota deste encontro a partir da memória de Barboza:

Percebi tratar-se do primeiro teste, entre vários a que seria submetido. Ali chegava eu, branco, com uma delegação de brancos (somente o médico brasileiro que nos acompanhava era negro), a proclamar que no Brasil não havia discriminação racial e que nos orgulhámos de nossas raízes africanas.

"Vamos desmascarar essa gente", deve ter pensado ele.

Tenho muita satisfação em descobrir uma nova forma de culinária - respondi. Aproximei-me e vi que as panelas de barro sobre a mesa continham coisas que me eram familiares, desde a infância em Pernambuco, assim como nas visitas à Bahia: tudo boiando numa espessa camada de azeite de dendê. Pensei: bom, até gosto de vatapá, caruru etc., mas este dendê em abundância, para quem está acabando de chegar de uma viagem em visita de trabalho e vai engajar-se em outra certamente mais difícil... Paciência e coragem! Vamos jogar o jogo deles. Após ajudar-me a servir-me abundantemente, Aferi conduziu-me até a mesa principal e disse-me, com um ar indistintamente sarcástico:

- Talvez tenha muita pimenta para o senhor.

Provei, e realmente estava bastante apimentado. Mas eu não podia me render. Resolvi enfrentar o desafio e passar ao ataque.

- O que o senhor está achando? - perguntou-me.

- Não estou gostando, na verdade.

- Ah, eu sabia que o senhor não aguentaria essa pimenta.

- Não, não é isso. É que não tem pimenta suficiente. No meu país, come-se isto com muito mais pimenta.

- Não é verdade.

- É.

Disse ele, então, em voz alta:

- O ministro acha que este prato não tem pimenta suficiente. - Provou.

- Mas está muito apimentado.

- Não para mim. O senhor quer fazer o favor de mandar trazer mais pimenta? - "Tudo pelo Brasil", pensei. Coloquei os óculos escuros, porque sabia que ia chorar. Trouxeram a pimenta e ele próprio a serviu abundantemente, sem piedade. Comecei a lacrimejar, mas ele não via, abrigado que eu estava atrás dos óculos escuros. Fingia que estava meio resfriado para enxugar os olhos.

-Que tal?

- Agora está bom. - Nessa hora ele falou, em inglês, em voz alta para sua equipe:

- O ministro gosta de pimenta. Este é o meu homem! - Deu-me pancadinhas nas Costas e

ficou mais cordial.

- Realmente é um dos nossos. Ele come pimenta e come as nossas comidas. - Ao que respondi:

- Isto é normal para mim. Todo dia, em casa, só como isso. (Mário Gibson Barboza *apud* Dávila, 2011, p. 192-193)

Dávila (2011), segue a anedota do encontro entre os dois ministros a rememorar que após o almoço, Aferi propusera um brinde em homenagem a Barboza. Oportunidade aproveitada pelo chanceler brasileiro para revidar a rusga anterior. Ao ver o ministro ganês derramar parte do champagne de sua taça em um cinzeiro como forma de homenagear seus antepassados, em vez de fazer o mesmo movimento, Gibson resolve expressar sua profunda decepção com a atitude de Aferi. Afirma então que o Brasil preservara de modo mais fiel que os próprios ganenses as suas tradições porventura perdidas e que diferentemente de se brindar aos ancestrais, no Brasil se bebe a Xangô! O ministro brasileiro levanta-se e caminha em direção a um canto da sala, joga um pouco de seu champagne no chão e saúda: "A Xangô!" (Mário Gibson Barboza *apud* Dávila, 2011, p. 193) Aferi ao ver o gesto do brasileiro também se levanta e declara sentir pena por suas tradições terem se perdido e ordena aos chefes de protocolo que a partir daquela data todos os brindes aconteceriam da forma tradicional.

Como assegura Dávila (2011), a anedota jocosa revela o clima de desconfiança e desconforto dos líderes africanos diante do apoio brasileiro ao colonialismo português nas esferas diplomáticas internacionais, como se demonstrasse uma certa continuidade com o regime escravista do qual também foram vítimas. Para evidenciar o apoio brasileiro às nações emergentes, o chanceler recorreu à africanidade presente em sua formação. Portanto, a missão de Barboza enfrentava um desafio gigantesco, e brincadeiras não seriam suficientes para o estabelecimento de novos pactos.

No entanto, graças à organização minuciosa de toda a viagem, a delegação conseguiu alcançar os objetivos diplomáticos, assinando acordos importantes e assumindo um papel estratégico como intermediário nas relações entre os países africanos e Portugal, na busca por evitar possíveis conflitos armados. Após visitarem a Costa do Marfim e Gana, a delegação partiu em direção a Togo e Benin. Barboza, assim como Olinto e Seljan, reconheceu nas paisagens dessas nações reminiscências das cidades brasileiras. Eles também tiveram a oportunidade de se encontrar com *agudás*, os descendentes de brasileiros, incluindo alguns com o sobrenome "Barbosa". Durante o jantar oficial no Togo, houve uma apresentação de uma "burrinha" com músicos e dançarinos, e parte da delegação brasileira não resistiu e se juntou à dança. Sentado ao lado de Gibson Barboza, estava o chanceler francês. Rubens Ricupero rememora o diálogo:

Vocês, brasileiros, são imbatíveis aqui na África. O meu primeiro-ministro, Georges Pompidou, virá ao Togo, além de outros países da África, no próximo mês, e estou preparando a visita com todo o esmero. Mas isso não podemos fazer, não podemos dançar com eles, não sabemos como fazê-lo. Os brasileiros têm um traço africano em sua formação; é impossível competir nisso com vocês. (Rubens Ricupero *apud* Dávila, 2011, p. 196)

Ao seguir viagem, passaram por Camarões e pelo Zaire. Em Camarões, apesar de ficarem por três dias, o presidente camaronense negou-se a encontrar a comitiva brasileira por conta das relações diplomáticas do Brasil com Portugal. Desembarcaram na Nigéria em novembro de 1972 e a mesma ambivalência entre desconfiança e receptividade pode ser observada. Ao chegarem a Lagos, foram recebidos pelo presidente militar Yakubu Gowon com um efusivo “Welcome home!”. O jornal “Cidade de Santos” de 6 de novembro de 1972 (GIBSON, 1972a) noticia a chegada de Gibson e da comitiva brasileira à Nigéria, com a expectativa de permanecer por cinco dias. A notícia nos informa da tentativa de Gibson de assinar um pacto comercial entre o Brasil e a nação mais populosa do continente africano e revela os planos da comitiva: no primeiro dia, encontrar com o presidente nigeriano e com os Ministros das Relações Exteriores, Comunicações, Minas e Energia, em seguida visitar o Brazilian Quarter, onde seria recepcionado pela Associação de Descendentes Brasileiros, os agudás, ao fim da tarde participar de uma recepção oferecida pelo chanceler nigeriano Okoi Arikpo; no dia seguinte reunir-se com o governador do Estado de Lagos e em seguida partir para Ibadan, onde teria a oportunidade de visitar as instalações da Universidade de Ifé.

A coluna do mesmo jornal “Cidade de Santos” de 10 de novembro de 1972 (GIBSON, 1972b) informa da assinatura de um acordo comercial entre as duas nações como um sucesso. O acordo estabelecia os termos de relacionamento dos países no que se referia ao petróleo e a uma lista de produtos que iriam contribuir para o equilíbrio da balança comercial entre Brasil e Nigéria. A conversa entre os chanceleres previa ainda a promulgação de um acordo de cooperação técnica que não foi assinado na ocasião, aguardando aprovação pelo Congresso Nacional Brasileiro. A promulgação do acordo ocorreria em oportunidade futura durante a visita do chanceler Okoi Arikpo ao Brasil, prevista para 1973. A assinatura de acordos técnicos, culturais e novos acordos econômicos seriam promulgados somente em 1974 e a viagem do chanceler nigeriano ao Brasil ocorreria somente em janeiro de 1974 como noticia a coluna *Know-how* do *Jornal do Comércio* de 22 de janeiro de 1974:

“*KNOW-HOW*”: Segundo o Sr. Okoi Arikpo uma exposição brasileira realizada em Lagos, capital da Nigéria, deixou os africanos impressionados com a qualidade e a diversificação dos produtos industriais; naquela ocasião, foram assinados acordos bilaterais de cooperação técnica, econômica e cultural.

Pretende o Chanceler, nessa visita oficial, reiniciar e reativar esses convênios sobretudo no que diz respeito à obtenção. pela Nigéria de *know-how* industrial principalmente no campo da agricultura. Explicou Ministro que o crescimento econômico brasileiro é muito comentado. na África, mas além de aprender, a Nigéria pretende também comerciar com o Brasil.

Outro ponto que precisa ser debatido e equacionado disse refere-se aos transportes marítimos: atualmente. só chega um navio de bandeira brasileira por mês em Lagos. No terreno cultural, acha o Chanceler que há grande afinidade entre seu país e o Brasil. Em 1975, haverá em Lagos um festival de arte e cultura, no qual ele espera contar com a participação brasileira.

Ontem à tarde, o visitante esteve na Fundação Getúlio Vargas, ouvindo palestra do professor Julian de Magalhães Chacel, presidente do Instituto Brasileiro de Economia e chefe

de pesquisas da FGV. Amanhã, o Ministro das Relações Exteriores da Nigéria viajará para Brasília, onde começará a visita oficial. Depois, estará em Salvador e São Paulo. (KNOW-HOW, 1974, p. 3)

O serviço de transporte marítimo ao qual a coluna se refere é o mesmo que Romana da Conceição visitara junto com Zora Seljan às vésperas do natal de 1962 e que havia sido interrompido desde 1964. O serviço de embarcação permanecera inoperante por cerca de dez anos até a chegada da missão diplomática liderada por Mário Gibson Barboza. Como recupera Dávila (2011), era um objetivo de Barboza a retomada da navegação direta entre o Brasil e a Costa oeste africana e a chegada do primeiro navio de carga do *Lloyde* fora planejada justamente para coincidir com a visita do chanceler à Nigéria. O navio contava com cerca de 1,5 milhões de dólares em mercadorias que iam desde geladeiras a chuveiros-elétricos.

Após a estadia na Nigéria, a comitiva liderada por Barboza partiu para o Dakar e em seguida para o Senegal onde realizou importantes e estratégicos encontros com o presidente Léopold Sédar Senghor. Ao retornarem ao Brasil após a realização da missão, a comitiva enfrentaria pressões da diplomacia e do governo português para conter e coibir os aspectos positivos das viagens principalmente na imprensa. A missão tornara-se um marco para as políticas diplomáticas por restabelecer conexões do Brasil com diversas nações africanas. A partir deste momento, Gibson assume o diálogo entre portugueses e colônias africanas, tendo viajado diversas vezes a Portugal para mediar conflitos. Como nos rememora Dávila (2011), esta posição estratégica seria abruptamente interrompida por ocasião da publicação de uma entrevista do ministro português Marcelo Caetano para o jornal *O Globo* em dezembro de 1973. Nesta ocasião, o político português negligencia o papel mediador do Brasil nas negociações com os países africanos.

Gibson, por estar no fim de seu mandato, reage à postura impertinente da diplomacia portuguesa elaborando uma carta de 45 páginas com o intuito de orientar o futuro chanceler que o substituiria. Nessa carta, ele apresenta instruções claras para romper o apoio prévio a Portugal no Conselho de Segurança da Organização das Nações Unidas. No entanto, apesar de seus esforços, a carta se torna inócua devido à queda da ditadura portuguesa em 25 de abril de 1974. No Brasil, no mesmo ano, Garrastazu Médici deixa a presidência, sendo sucedido pelo general Geisel, que permanece como ditador de 1974 a 1979. No Itamaraty, Mário Gibson Barboza entrega o cargo de chanceler a Antonio Azeredo da Silveira.

3.1.3. Exportando know-how

O *Jornal do Brasil* de 26 de setembro de 1972 na pequena coluna *Exportando know-how* noticia um fato que parece-nos deflagrar uma outra rota de conexões entre Brasil e Nigéria que acontece em paralelo à missão oficial do Itamaraty liderada por Mário Gibson Barboza. Reporta o jornal:

EXPORTANDO “KNOW-HOW”: em meados de outubro o ministro Gibson Barboza das Relações Exteriores estará viajando para a África. Antes dele, porém, logo no início do próximo mês, o arquiteto e urbanista brasileiro, Maurício Roberto, voará para o Senegal e para a Costa do Marfim. Sua finalidade é a de verificar as possibilidades de exportação

do nosso “know-how” de arquitetura para essas nações. Nos dois países Maurício Roberto manterá contato com autoridades e empresários e está certo de seu êxito, pois a arquitetura brasileira é muito apreciada pelos africanos. (EXPORTANDO, 1972, p. 6)

Maurício Roberto nasceu em 1921 e é o irmão mais novo de Milton (1914-1953) e Marcelo Roberto (1908-1964). Marcelo formou-se em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes em 1930 e no mesmo ano fundou seu escritório profissional. Ao terminar a graduação na mesma instituição em 1934, Milton passa a integrar o escritório do irmão que passa a partir de então a chamar-se MM Roberto. Em 1944, é a vez do irmão mais novo graduar-se em arquitetura. A partir deste ano altera-se o nome mais uma vez para MMM Roberto. Conhecidos também como os Irmãos Roberto estes três arquitetos foram responsáveis pela realização de importantes marcos para a arquitetura moderna no Brasil como o projeto da sede da Associação Brasileira de Imprensa, a ABI, de 1936 e inaugurado em 1939. Milton tornara-se em 1949 presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), cargo que viria ocupar até o fim de sua vida. Em 15 de julho de 1953, durante uma reunião do IAB, enquanto presidia uma sessão, Milton Roberto sente um mal estar repentino e ao microfone pede pela presença de seu irmão mais novo. Às pressas, Maurício encaminha o irmão para um pronto-socorro, mas, Milton viria a falecer ainda na ambulância vítima de um colapso cardíaco aos 39 anos de idade.

Marcelo e Maurício dão continuidade ao exercício do escritório. Em 1957, os dois submeteram uma proposta para o Concurso do Plano Piloto de Brasília e obtiveram o terceiro lugar. O projeto foi considerado por William Holford (*apud* Souza, 2014, p. 77), professor da Universidade de Londres e um dos sete membros avaliadores do concurso, como “[...] o projeto de urbanismo mais completo e minucioso que ele havia tido a oportunidade de estudar em toda a sua vida profissional e acadêmica”. No entanto, a proposta acabou ficando em terceiro lugar por razões obscuras e confusas, como podemos supor a partir do posicionamento de Paulo Antunes Ribeiro, também membro do júri avaliador. Diante dos encaminhamentos do julgamento das propostas, ele pediu a retirada de seu voto, mantendo o seu voto em separado e indicando que os dez primeiros colocados, acrescidos da proposta do arquiteto Joaquim Guedes, formassem uma comissão para elaborar o projeto da nova capital brasileira.

A proposta dos irmãos Roberto diferentemente do memorial descritivo apresentado por Costa é ricamente detalhada, embasada em pesquisas e estatísticas e parte da escala regional para construir uma concepção para a cidade capital em torno de células autônomas articuladas entre si. Extremamente crítica aos preceitos modernistas e racionalistas, o projeto dos irmãos Roberto rechaça o monumentalismo barroco⁵ presente nas propostas de cidades-capitais ao redor do mundo e “[...] demonstra a cultura urbanística nacional por meio de um experimentalismo sem precedentes na escala internacional.” (Tavares, 2014, p. 271). Apesar de poucas referências a outras obras, teorias e cidades planejadas Jefferson Tavares reconhece na capital dos irmãos Roberto alguma contaminação do pensamento e proposta de E. Howard para as cidades jardins. Estas aproximações são passíveis de reconhecimento principalmente no que diz respeito à organização celular da cidade em formas circulares frequentemente adotadas pelo urbanista inglês e na adoção de cinturões-verdes em torno das células que garantiriam a

preservação da expansão desordenada, o abastecimento das células e o lazer. Nos é interessante notar que estas duas dimensões se mostram presentes na proposta de Lucio Costa para Abuja de 1976. Se retornarmos aos primeiros esboços veremos com nitidez as células de formas circulares e os cinturões-verdes. A atualização da proposta de Costa parece-nos fazer coimplicar a organização celular de Howard com a monumentalidade barroca já manifestada por Costa em Brasília, ou mesmo antes no seu projeto para a Universidade do Brasil, com a criação de eixos e axiais estruturantes para a cidade.

Na contramão deste gesto formal costeano, o projeto dos irmãos Roberto está muito mais preocupado com formas de organização política, crescimento orgânico mensurado pelo planejamento como estratégia reguladora e de transformação social e na fruição descentralizada da cidade pelo cidadão comum. Organizada em torno de sete hexágonos de mesma exata dimensão, com cerca de 1.200 m de raio a comportar cerca de 72 mil habitantes, as células são chamadas pelos Roberto de *Unidades Urbanas*. Cada uma das células seria autônoma e autossuficiente e estariam interligadas por parques públicos. Cada Unidade tem um *core*, uma centralidade definida a partir de função principal a exercer um marco e uma atração de convívio: Administração Central; Comunicações; Finanças; Artes; Ciências e Letras; Bem-estar Social; e, por fim; Produção. Em torno de cada core estariam distribuídos seis setores subdivididos em 18 vizinhanças cada.

Cada vizinhança comportaria cerca de 468 moradores, seriam autônomas e contariam com comércios e serviços em diferentes escalas. As habitações seriam providas em diferentes formas: casas individuais, casas geminadas com um ou dois pavimentos e edifícios de dois, três, dez e dezessete pavimentos. O projeto é tão minuciosamente detalhado com tabelas, gráficos e dados e embasado que se chega à proposição da quantidade exata de barbearias por vizinhança que garantisse a sua autossuficiência na vida cotidiana do cidadão. A proposta previa ainda a possibilidade de expansão da cidade com a construção de novas Unidades Urbanas de acordo com o crescimento demográfico.

Os irmão Roberto propõem ainda a construção de um grande Parque Nacional, com praças, anfiteatros, rampas, estações de *monorail* e um grande farol a ser construído no sobre o Lago Paranoá. O transporte por *monorail* seria o principal meio de locomoção gratuito dos habitantes. Assim, com a ausência dos carros, as ruas da cidade poderiam ser largamente usufruídas pelos moradores que ainda poderiam ter à sua disposição calçadas rolantes a facilitar a locomoção:

A via predominante é a "rua". Não abandonamos a rua, como é desejo de alguns técnicos, porque a consideramos um elemento indispensável no complexo urbano. Em vez de relegá-la ao subsolo ou suspendê-la no ar, procuramos mantê-la como via de ligação entre os edifícios, ao nível do solo, traçando-a numa escala humana e dela excluindo os elementos de perturbação. As nossas ruas não são estradas para automóveis, nem veredas de jardins, são ruas urbanas, para circulação de moradores. (MM Roberto *apud* Tavares, 2014, p. 279)

Atesta-se uma profunda preocupação com a vida gregária da cidade e foco no cotidiano do cidadão. Como rememora Tavares (2014), os irmãos Roberto reservam na proposta submetida ao júri uma especial atenção à população construtora da cidade ao apontar a partir dos estudos,

hipóteses que garantissem a condição de absorção dos construtores ao longo dos mais variados ritmos de construção da mesma. Reservam ainda grande atenção ao planejamento de zonas rurais em torno da capital. Estas duas últimas preocupações também se fazem presentes na proposta de Lucio Costa para a capital nigeriana em 1976. Apesar de extremamente embasado e detalhado, o projeto de Brasília dos irmãos Roberto foi julgado como terceiro lugar e restou sem qualquer possibilidade de recurso que viabilizasse sua execução.

Em 18 de julho de 1964, ocorreu o falecimento de Marcelo Roberto, o mais velho dos três irmãos, vítima de um colapso cardíaco, assim como Milton. Após essa perda, restou a Maurício a responsabilidade de conduzir o escritório fundado junto com seus irmãos. Maurício assumiu a presidência do Departamento da Guanabara no IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil) e iniciou uma campanha intensa e questionadora contra o Banco Nacional de Habitação e sua política pública implementada pela ditadura militar. Em 14 de março de 1965, o jornal *Correio da Manhã* publicou na capa o *Manifesto à Nação em defesa das liberdades e dos direitos individuais*, além de se opor à suspensão das liberdades públicas. O Manifesto reivindicava o retorno das eleições nos anos seguintes. Maurício Roberto constava como um dos signatários, juntamente com diversos outros intelectuais, artistas, escritores e arquitetos. Em 1967, Maurício Roberto assumiu o cargo de diretor-executivo do Museu de Arte do Rio de Janeiro, posição anteriormente ocupada por Oscar Niemeyer. Ele permaneceu nesse cargo até 1972.

Em 1969 desenvolveu o Plano Integrado de Desenvolvimento de Duque de Caxias e participa de uma concorrência pública promovida pela Comissão de Planejamento da Grande Niterói para o desenvolvimento de um Plano Integrando de Desenvolvimento do Estado do Rio que abrangesse Niterói, Itaboraí, São Gonçalo, Maricá e Magé. Entre os concorrentes para além de Maurício Roberto estavam Constantino Doxiadis, Sergio Bernardes e Asplan. Em 1971 projetou uma nova edificação para a Academia Brasileira de Letras de quarenta pavimentos a ser anexada à antiga sede. O novo edifício foi inaugurado em 1975 como Palácio Austregésilo de Athayde, também conhecido como Centro Cultural do Brasil. Em 1973, venceu a concorrência para o Plano diretor urbanístico da área de Alagados em Salvador e em 1977 para o desenvolvimento habitacional integrado de Caji, cidade a ser construída entre Itapuã e Arembepe, também na Bahia.

Em 01 de abril de 1971, mais de um ano antes da coluna *Exportando "know-how"* que transcrevemos anteriormente, o *Jornal do Brasil* estampa um informe em sua décima página intitulado *Know-how brasileiro*. A matéria sugeria o entusiasmo que o Brasil enfrentava em várias de suas áreas de conhecimento e desenvolvimento econômico e para ilustrar tal animação noticiava dois fatos: a possível vitória em ampla concorrência internacional que o país vencera para construção de uma refinaria de petróleo no Equador e a escolha da equipe de Maurício Roberto para a elaboração de um plano-diretor urbanístico para a cidade de Tegucigalpa, capital de Honduras. A notícia prossegue ainda que tais esforços de exportação de know-how para América Latina e países da África foram sendo conquistados sem nenhuma vinculação com órgãos governamentais brasileiros. Estas conquistas seriam fruto da formação de grupos de profissionais, como arquitetos, engenheiros, paisagistas, botânicos, sanitaristas, geólogos e matemáticos, qualificados pelo jornal como sendo de elevado nível técnico, para concorrerem

em concorrências internacionais que estavam ocorrendo em todo o mundo. O jornal, contudo, reporta, que o governo brasileiro sensível a esta questão estava dispondo de financiamentos públicos que possibilitariam a exportação do “*know-how*” brasileiro.

Como já nos é sabido, a viagem de Maurício Roberto ao Senegal e a Costa do Marfim aconteceu quase de forma sincrônica àquela que o Chanceler Mário Gibson Barboza realizara aos países africanos e pode nos revelar um indício de aproximação de esforços que a notícia de 1971 antecipara. Em 20 de outubro de 1972 na seção *Vaivém*, o *Jornal do Brasil* informa sobre o retorno de Roberto: “VAIVÉM: O arquiteto Maurício Roberto trouxe encomendada da África uma quantidade de projeto capaz de manter seu escritório ocupado durante três anos.” (O ARQUITETO, 1972, p. 3).

Em 27 de outubro, diretamente de Abidjan, capital da Costa do Marfim, primeira parada da viagem da comitiva diplomática brasileira, o repórter Luiz Barbosa, um dos jornalistas que integrava a comitiva de Gibson Barboza aproximava novamente no jornal os esforços do chanceler e do arquiteto brasileiro. Noticiava então, a firma de uma transação entre Gibson e o Ministro da Agricultura da Costa do Marfim, Sr. Abdoulaye Sawadaga sobre a venda de oito máquinas de cafés brasileiras beneficiadoras de café para o país africano bem como o acordo de que o Brasil retardaria a venda de seu café solúvel para a Europa até que os países africanos também tivessem o produto para exportação. (BARBOSA, 1972, p. 3) Em reunião com o Ministro do Planejamento marfinense, Sr. Moha-Diawara, o chanceler brasileiro tratou dos planos já prontos de construção de 4 mil unidades habitacionais e uma usina de açúcar no norte do país africano. Em resposta, o ministro elogiou o projeto realizado por Maurício Roberto comparando a proposta do arquiteto brasileiro com um projeto americano que previa a construção de um banheiro para cada duas residências e a necessidade de pouca iluminação artificial nas residências. O jornalista encerra informando do ambiente acolhedor encontrado pela comitiva na Costa do Marfim sob a presidência de Felix Houphouët-Boigny que prometera a Gibson o tratamento digno de um chefe de Estado e, por fim, destaca o golpe de Estado que acabava de acontecer no Daomé que poderia trazer consequências e instabilidades para a realização da viagem diplomática brasileira à África, o que de fato não aconteceu.

Em 25 de novembro de 1972, o *Jornal do Brasil* dedica uma página inteira para uma entrevista com Maurício Roberto realizada pela repórter Gilse Campos (1972, p. 3) destacando a recente viagem que o arquiteto brasileiro fizera à África e com as conquistas de encomendas de grandes projetos no Senegal e na Costa do Marfim. Na entrevista, intitulada como *O falso caminho da escultura habitável* Maurício aponta que as recentes conquistas são uma vitória da arquitetura brasileira, que, apesar disso, estava cada vez mais se confundindo com a escultura, tendência que ele notara ser universal. O arquiteto acredita então ser necessário abandonar tal caminho e se aproximar cada vez mais da tecnologia e por meio dela dimensionar sua forma, pois para Roberto, esta seria disciplina pela função.

Roberto, na entrevista, rememora que desde o seu boom inicial não alcançara o reconhecimento geral como deveria, apesar dos esforços e do trabalho correto dos seus pioneiros: Lucio Costa, Luís Nunes, Marcelo Roberto, Jorge Moreira e Carlos Leão que conseguiram realizar

coisas extraordinárias por suas qualidades individuais à medida que surgiam oportunidades únicas para a época. Exemplifica o arquiteto:

Se não fosse um Gustavo Capanema, não teria existido Ministério de Educação, um Herbert Moses e não existiria a ABI, um João Carlos Vital e o Instituto de Resseguros não seria o que é. E para provar que isso não era uma tendência geral, na mesma época em que o Capanema fazia o Ministério da Educação, outro Ministro fazia o prédio do Ministério da Fazenda, e o chamado "Bolo de Noiva", na esquina de Almirante Barroso com Graça Aranha, era construído junto com a ABI. Foi apenas uma questão de oportunidade de indivíduos. Não fosse o Juscelino, Brasília seria uma outra cidade. (Maurício Roberto *apud* CAMPOS, 1972, p. 10)

Para Roberto, esse fato era importante, pois justificava a perda de oportunidades de atuação que os arquitetos e urbanistas vivenciavam nos anos 1970, com a entrega de importantes projetos e encomendas arquitetônicas e urbanísticas diretamente às empresas construtoras. No entanto, ele notava uma mudança de consciência na população, que valorizava cada vez mais a contratação de um arquiteto em vez de apenas um construtor. Sem definir se isso era um avanço ou retrocesso, o arquiteto argumentava que a figura do construtor parecia ter sido substituída pelo incorporador imobiliário. "Hoje não existe mais a indústria da construção civil, mas o comércio da construção civil, em um contexto que ignora os arquitetos" (Maurício Roberto *apud* Campos, 1972, p. 10).

Assim, não seria apenas um impasse localizado, mas uma verdadeira crise universal da arquitetura. Os arquitetos, insatisfeitos com a falta de inovação no desenvolvimento de novas tecnologias para a construção, estariam cada vez mais preocupados com a forma, se aproximando da escultura. Por outro lado, percebia-se que os escultores começavam a se aventurar na arquitetura, uma vez que todos os seus materiais pareciam esgotados em termos de exploração:

Quando a Ligia (*sic*) Clark faz um túnel sensorial, aquilo é uma obra de arquitetura. E, no entanto, o *approach* da arquitetura é, ao contrário da escultura de dentro para fora. A pessoa começa a resolver o problema cultural e a forma surge. A forma é disciplinada pela função. Então, quando o arquiteto passa a se preocupar demais com a forma e o escultor com o conteúdo, as duas artes começam a se confundir. (Maurício Roberto *apud* Campos, 1972, p. 10)

Do seu posto como diretor-executivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Roberto teve a oportunidade de estar envolvido nos debates em torno das artes de vanguarda da época e de se aproximar de artistas como Antônio Manuel, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, para além da própria Lygia Clark, citada na entrevista. Na entrevista de 1972, Roberto acreditava que essa indistinção seria prejudicial à arquitetura e que os arquitetos deveriam buscar novas formas de exploração construtiva nos avanços tecnológicos, como a aeronáutica e outros campos de pesquisa, para recuperar seu rumo.

Para o arquiteto brasileiro, o convite que recebera da Costa do Marfim para realizar um grande projeto em seu país surgia como uma verdadeira homenagem ao seu trabalho. Maurício Roberto entendia que o reconhecimento internacional se dera principalmente a partir dos anos de 1940:

O destaque da arquitetura brasileira data de 40, quando o Itamarati resolveu fazer uma promoção, que começou com a edição de um livro chamado *Brazil Beauties (sic)*, realizado por Phillip Goldwin (*sic*). Isso causou um grande impacto no mundo inteiro, porque ninguém podia avaliar que estivéssemos naquele estágio. (Maurício Roberto *apud* Campos, 1972, p. 10)

Como veremos a seguir, nesta passagem o arquiteto comete alguns lapsos de memória em relação à publicação do catálogo da exposição *Brazil Builds* em 1943. De fato, as obras dos irmãos Roberto fizeram parte do catálogo, ao lado de projetos de Luís Nunes, Oscar Niemeyer e Jorge Moreira, por exemplo. Para Roberto, os anos 1940 seriam fundamentais para o deslanche da arquitetura brasileira, justamente por ser um período pós-guerra, no qual muitas nações enfrentavam as consequências dos conflitos e se encontravam paralisadas no cenário arquitetônico. Outro grande fator que impulsionou a projeção internacional do Brasil foi a construção de Brasília. No entanto, apesar desses acontecimentos, Roberto retorna ao seu argumento inicial de que eles não causaram uma mudança de mentalidade e os arquitetos continuavam a não ser valorizados. “Continuamos a ser considerados uns loucos, uns visionários e brincalhões” (Maurício Roberto *apud* Campos, 1972, p. 10). Esta visão só era modificada quando encontravam encomendas particulares e governantes mais esclarecidos que decidissem valorizar seus trabalhos. Esta parecia ser a ocasião em torno dos projetos africanos que começariam dali em breve a ser executados:

Na Costa do Marfim eles estavam querendo fazer um grande complexo açucareiro, em que os operários teriam a mesma estrutura habitacional de uma usina de Pernambuco, no tempo do senhor de engenho. Mostramos a eles que a estrutura da cana no Nordeste já estava ultrapassada e que a Petrobrás, que é uma das maiores empresas do mundo, não usava vila operária - como eles queriam - há muito tempo. E continua: Explicamos também que eles não deveriam fazer um complexo industrial a 6 quilômetros da cidade com os operários morando lá, porque era preciso reforçar os polos urbanos, para evitar que as pessoas depois abandonassem o local. O problema se tornaria muito parecido com o que acontece com Vitória, que cresce assustadoramente e o capixaba pensa que é um sintoma de desenvolvimento. Na realidade, o que existe é apenas uma inação, é gente que abandona o interior do Estado pela falência da cultura do café. Essa euforia de suposto progresso poderá cair por uma falta de Infraestrutura de apoio no interior. E isso nos vamos evitar que aconteça na Costa do Marfim. (Maurício Roberto *apud* Campos, 1972, p. 10)

No Senegal, Roberto teria sido convidado a projetar um complexo cultural que envolveria um Museu de Arte Negra Africana, uma Biblioteca Nacional, um Instituto de Belas-Artes, Arquitetura e Urbanismo e um Centro de Convenções:

E o que nos deixa com água na boca é pensar que talvez o Centro do Senegal por sua população, seria menor do que o de Belo Horizonte. Mas aqui nós não temos esse acesso. Somos obrigados a sair do país para ter essa satisfação. E, o mais importante, é que nós fomos chamados não apenas para realizar o projeto, mas também para participar de todo o equacionamento do problema. Porque o arquiteto brasileiro sabe fazer isso. (Maurício Roberto *apud* Campos, 1972, p. 10)

Assim encerra-se a entrevista. Dois dias depois, em 29 de novembro de 1972, o *Jornal do Brasil* publica um pedido de resposta do arquiteto Lucio Costa:

BRAZIL BUILDS: Houve um lapso na inteligente entrevista do Mauricio Roberto no JB. A visita do benemérito senhor Goodwin não se deveu a convite do Itamarati, mas resultou de iniciativa do próprio Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, cuja sede, aliás, foi construída por ele. E houve outro engano: "escultura habitável" já era; a obsessão agora, tanto na arquitetura como no urbanismo, é no sentido da "scenographia estrutural, se possível, habitável." No caso, porém, do projetado centro musical contíguo ao MAM, essa concepção venha a calhar. O espetáculo começa com o show estrutural predispondo ao enlevo da música, no estranho mundo solto do chão. (Costa, 1972, p. 6)

É preciso lembrar que Lucio Costa, até 1931, muito provavelmente fora professor de Marcelo e Milton Roberto durante a passagem de ambos pela Escola Nacional de Belas Artes. Ao corrigir publicamente o colega mais novo, Costa parece indicar certas divergências com Roberto, por exemplo, ao reposicionar a exposição *Brazil Builds* como um esforço estado-unidense sem a participação efetiva do governo brasileiro no empreendimento ou mesmo na ressignificação da crítica à escultura habitável de Roberto para a proposta de uma cenografia estrutural. Se pensarmos nas propostas para Brasília de 1957 apresentadas por ambos, estas divergências ficam ainda mais nítidas. A concorrência internacional aberta para a construção de Abuja, a nova capital da Nigéria, viria a novamente colocar Lucio Costa e Mauricio Roberto como adversários. Assim, como Costa, Roberto também viria a submeter uma proposta para a nova cidade capital. A coluna de Zózimo, publicada no *Jornal do Brasil* de 28 de agosto de 1976 noticia as novas expectativas diplomáticas em torno da Nigéria:

NOVA CAPITAL: A participação maciça de construtores na feira industrial que o Itamarati está promovendo mês que vem em Lagos, na Nigéria, tem uma explicação. O país está estudando a mudança de sua Capital de Lagos, que já não atende às necessidades crescentes de progresso na Nigéria, para outro local, e a construção dessa nova cidade é justamente o que está motivando os empreiteiros brasileiros. (NOVA CAPITAL, 1976, p. 3)

Como já mencionado, o consórcio formado por Lúcio Costa, Nervi e Lotte havia se apresentado às autoridades nigerianas desde maio de 1976. Segundo a coluna *Roda-viva* do *Jornal do Brasil* em 17 de janeiro de 1977 (RODA-VIVA, 1977, p.3), há o registro de uma suposta viagem de Maurício Roberto a Lagos, com o objetivo de visitar a Nigéria e participar da concorrência para a construção da nova capital. A reportagem informa que Roberto estava competindo com outros 18 candidatos de diferentes nacionalidades. É importante ressaltar que, de acordo com a cronologia dos eventos, Maurício Roberto estaria chegando a Lagos um dia após a abertura do FESTAC 77, evento no qual o Brasil teve participação, como será abordado no próximo capítulo. Em 09 de fevereiro de 1977, o *Jornal do Brasil* atualiza o andamento da concorrência internacional para a construção de Abuja, desta vez mencionando a presença tanto de Lucio Costa quanto de Maurício Roberto:

MAIS UMA: É provável que arquitetos brasileiros construam mais uma nova Capital Desta vez, na Nigéria, que pretende se mudar de Lagos. Foram chamados para uma espécie de

prova de títulos os Sr. Lucio Costa e Mauricio Roberto. Na primeira chamada, havia outros 15 candidatos, de todo o mundo. Na última semana ficaram só quatro propostas, entre as quais, a dos dois brasileiros. (MAIS UMA, 1977, p. 6)

A coluna de 16 de abril de 1977, traz uma nova entrevista com Maurício Roberto, conduzida por Maria Lucia Rangel e publicada no *Jornal do Brasil*, que indica que possivelmente a proposta de Roberto avançou mais na concorrência do que a de Costa. Intitulada como *A suave invasão da arquitetura brasileira na África*, a reportagem apresenta um retrato do arquiteto com a legenda: "Maurício Roberto está levando o know-how da arquitetura brasileira para a África" (Rangel, 1977, p. 5). O artigo continua anunciando que, após dezesseis anos da construção de Brasília, o Brasil estava se preparando para exportar o conhecimento em construção de capitais. Revela-se que a participação de Roberto na concorrência para o desenvolvimento do projeto Abuja era parte de um consórcio com o paisagista Burle Marx e a Promom Engenharia - uma empresa fundada em 1960 a partir da fusão da empresa americana Procon com a brasileira Montreal Montagem e Representação, que havia vencido uma concorrência para a construção de quatro unidades de refinaria de petróleo para a Petrobras naquele ano.

O consórcio liderado por Roberto foi um dos cinco selecionados entre os 134 grupos de todo o mundo que haviam submetido propostas. A matéria também informa sobre a possibilidade de Maurício Roberto construir na Costa do Marfim e sobre o recente convite que ele recebeu para participar de uma equipe de obras na Arábia Saudita. Sobre a experiência de trabalhar com os africanos, Roberto (*apud* Rangel, 1977, p. 5) afirma que quando não sentem que serão utilizados para a exploração do seu lado exótico, "[...] eles nos aceitam perfeitamente; e essa experiência lá vivida certamente introduzirá em nossa metodologia de trabalho elementos novos, obrigando-nos a examinar com outra perspectiva nossa rotina de atividades".

Perguntado se os objetivos da Nigéria em deslocar a capital da beira do mar para o centro do país teriam semelhanças com Brasília, Roberto (*apud* Rangel, 1977, p. 5) responde: "os nigerianos desejam que todas as etnias da Nação possam conviver em paz. Por outro lado, assim como Brasília, a nova Capital deverá constituir fator de congregação de toda a população oferecendo condições de contemporaneidade mais adaptadas aos costumes africanos. Não sendo assim, a cidade não funciona". Para Roberto, a realidade da Nigéria assemelha-se à do Brasil no que diz respeito ao problema da cidade administrativa pobre, mas além disso existem diferentes etnias em sua composição populacional. Ao contrário de Costa, Roberto demonstra sensibilidade em relação às questões étnico-religiosas da sociedade nigeriana ao empreender a construção de uma nova capital.

Quando você mistura etnias, está misturando costumes arraigados completamente diferentes uns dos outros. Apenas para uma escala, vamos tomar o exemplo da religião. São três: católicos, muçulmanos e os grupos tribais, fetichistas. Eles devem conviver pacificamente e quem projetar a cidade deve levar este fator em conta. Eu citei a religião, mas poderia falar na comida. O que se come na região Sul é diferente na região Norte, e de forma muito mais acentuada que no Brasil. E dentro da mesma etnia, um grupo é nômade, o outro sedentário e um terceiro tem tradição de cidade. São coisas que complicam o problema, mas tornam a procura da solução muito mais sedutora. (Maurício Roberto *apud* Rangel, 1977, p. 5)

Roberto argumenta que as condições econômicas da Nigéria, sétimo produtor mundial de petróleo naquele ano, eram muito mais favoráveis que àquelas do Brasil durante a construção de Brasília. “Brasília deu a certeza que se pode fazer. [...] Temos que usar na Nigéria toda a experiência positiva na nossa Capital e esquecer o negativo.” (Maurício Roberto *apud* Rangel, 1977, p. 5). Para o projeto que desenvolvia para a nova cidade, o consórcio estipulava uma cidade de 250 mil habitantes em sua fase inicial podendo chegar a 500 mil, tendo assim, o mesmo porte de Brasília. Indagado sobre como os africanos teriam descoberto a oportunidade de contar com a tecnologia brasileira, Roberto elucida:

Bem, o nigeriano não quis contar especificamente com a tecnologia brasileira. Quando decidiu construir sua nova Capital abriu um concurso no qual se inscreveram profissionais do mundo inteiro. A Costa do Marfim não agiu assim. Escolheram a nossa tecnologia porque estiveram aqui. Correram todas as nossas usinas de açúcar e viram o *know how* dos arquitetos brasileiros. Verificaram que a nossa tecnologia se adapta as suas condições. Naturalmente, o africano tem o vínculo dos colonizadores. Vão procurar *know-how* naqueles países com os quais estavam habituados a ter contato e onde se fala o idioma que estavam acostumados a ouvir. Mais, no meu entender, não houve compreensão por parte desses países de adequar o seu *know-how* à condição do africano. (Maurício Roberto *apud* Rangel, 1977, p. 5)

A matéria recorda que, em 1973, Roberto viajou à Costa do Marfim com financiamento do Ministério das Relações Exteriores, com o objetivo de estabelecer um complexo açucareiro em Ferkessedougou, no norte do país. Roberto atualiza a informação de que o Ministério estava considerando a possibilidade de financiar a construção de outro complexo e seu nome havia sido incluído para lidar com assuntos relacionados à arquitetura e urbanismo. Esse foi o motivo pelo qual Roberto retornou à Costa do Marfim, a fim de pesquisar o local escolhido para a construção do novo complexo. A entrevista destaca a experiência do arquiteto com as questões africanas:

Apesar de estarem num estágio de desenvolvimento um pouco atrasado em relação ao nosso, eles têm problemas semelhantes e também uma série de outras dificuldades. Atrás do homem africano, mesmo o do campo, existe uma civilização que enraizou hábitos durante séculos. São hábitos não só de uma vida tribal como individual, que devem ser respeitados. Além de tudo, é preciso entender o africano não só como indivíduo, mas como homem urbano, e essa dificuldade os países desenvolvidos que lá trabalham parecem não querer superar. (Maurício Roberto *apud* Rangel, 1977, p. 5)

Para destacar a complexidade de intervir em uma realidade como aquela encontrada nos países africanos, Roberto faz uma distinção entre a Costa do Marfim e a Nigéria, apontando que a primeira apresenta apenas uma religião dominante. No entanto, mesmo com essa característica, existem singularidades importantes a serem consideradas pelos arquitetos e urbanistas que trabalham lá, para tanto dá o exemplo do modo de vida e das vilas dos povos Senúfo, ou Senúfô⁶:

Uma organização social que se transfigura numa organização física. O respeito pelos mais velhos e o choque com o acultramento dos mais jovens, enfim, uma série de problemas interessantíssimos que precisam ser conhecidos profundamente para que possam ser bem resolvidos. (Maurício Roberto *apud* Rangel, 1977, p. 5)

É interessante observar que a atuação de Roberto na África estava ligada à sua vontade de estabelecer contato e compreender as realidades, complexidades e desafios africanos após as descolonizações. Para o arquiteto, a experiência africana representava uma espécie de *exercício* que convidava os arquitetos e urbanistas a enfrentarem as questões étnicas intrínsecas de forma direta. “A peculiaridade dos hábitos das diversas raças vai exigir, na busca das soluções, um esforço que será de uma utilidade tremenda para o nosso exercício profissional” (Maurício Roberto *apud* Rangel, 1977, p. 5).

Esta postura predisposta a semelhante enfrentamento e sensibilidade parece inexistir na proposta de Lucio Costa para a capital da Nigéria. Apesar dos brasileiros terem avançado na concorrência, sabemos que nenhum dos dois saiu vitorioso da mesma. Apresentaremos a seguir os motivos e processos em torno da construção da nova capital nigeriana, bem como apresentar os vencedores da concorrência para a construção "*ex nihilo*" da cidade.

3.1.4. Contra Lagos, Abuja: uma capital em território “neutro”

No ano de 1960, coincidindo com a inauguração de Brasília, a Nigéria, o país mais populoso da África naquele período, conquistou sua independência, libertando-se assim do domínio colonial britânico. O histórico de exploração e disputas entre nações colonizadoras pela Costa norte do continente africano, onde está localizado o delta do rio Níger, assim como o controle sobre o tráfico de escravos, remontam aos séculos XVII a XIX, com a subsequente hegemonia britânica. A dominação britânica sobre a Nigéria foi consolidada com a Conferência de Berlim em 1885 e a criação da Companhia Real de Níger no ano seguinte. A partir desse momento, a Nigéria ficou sob domínio britânico. Até 1914, ocorreu uma importante divisão territorial e política do território nigeriano, resultado da colonização britânica na região. Durante esse período, o território foi dividido em vários protetorados, cada um com suas próprias características distintas.

Em 1900, foi criado o Protetorado do Norte, que englobava as áreas do norte da Nigéria. Essa região era habitada principalmente pelos povos Hausa-Fulani, que possuíam uma cultura e sociedade distintas daquelas encontradas no sul do país. O Protetorado do Norte era maior em extensão territorial e apresentava uma economia mais desenvolvida, baseada principalmente na agricultura e no comércio de produtos como o algodão. Em 1901, quando os britânicos estabeleceram o Protetorado da Costa do Níger, abrangendo principalmente a região costeira do sul da Nigéria, onde se encontravam grupos étnicos como os Yoruba e os Igbo. A principal intenção dos britânicos ao estabelecer esse protetorado era proteger seus interesses comerciais e estabelecer controle sobre a região.

Durante algum tempo, esses protetorados foram governados separadamente. No entanto, em 1914, o governador britânico Frederick Lugard propôs a unificação dos dois protetorados, formando assim a Nigéria Unida. A intenção de Lugard era criar uma administração centralizada que facilitasse o controle britânico sobre toda a região nigeriana. No entanto, a unificação da Nigéria não ocorreu de forma tranquila. Houve resistência por parte de alguns grupos étnicos, que se sentiram marginalizados e insatisfeitos com a nova administração britânica. Essas ten-

sões étnicas e políticas persistiram ao longo do período colonial e além, resultando em conflitos e revoltas que moldaram o caminho do país em direção à sua independência, conquistada em 1960. A Nigéria possuía, e possui ainda hoje, uma excepcional diversidade étnica em seus territórios, com mais de 250 grupos étnicos distintos e mais de 374 línguas e dialetos, com a região mais a norte de predominância islâmica e ao sul de religião cristã. Assim, após a descolonização britânica em 1960, a Nigéria enfrentaria o desafio de encarar a sua pluralidade cultural e a diversidade religiosa no horizonte de disputas e tensões entre os grupos étnicos por tomadas de poder e controle político do país.

O discurso para a construção de uma nova capital e o deslocamento da maquinaria estatal de antiga sua capital Lagos para um novo sítio, emerge como uma possibilidade para a instauração de uma almejada unidade nacional que apaziguasse as divergências étnicas. O território para implementação da mesma deveria buscar uma espécie de zona etnicamente neutra capaz de estimular o equilíbrio de poder e o diálogo entre as diversas etnicidades. Ademais a cidade de Lagos, após a descolonização passou a sofrer de forma ainda mais veloz um inchaço e adensamento populacional vertiginoso tornando-se a cidade mais populosa do continente africano. A indústria do petróleo e os serviços portuários atraiu milhares de populações migrantes rurais empobrecidas pela guerra civil. De varias etnias esses migrantes deslocavam-se do interior para a grande metrópole em busca de oportunidades de emprego e ascensão social. Proliferou-se pelo território urbano assentamentos autoconstruídos sem acesso digno à água, esgotamento, transporte, etc.

Nos jornais, diante deste cenário de explosão demográfica, Lagos passa a ser narrada como uma cidade que enfrenta graves e urgentes problemas urbanos de assimetrias sociais, caos no transporte e favelização. Em 23 de abril de 1974, o *Jornal do Brasil* em seu Caderno B estampa uma matéria na coluna *Cidade Moderna* intitulada *A explosão biológica: com o intuito de apresentar os principais debates em torno da conferência "As cidades explosivas"* realizada em Londres no mesmo mês. A cidade de Lagos aparece na notícia como um exemplo concreto dos problemas urbanos enfrentados por países em desenvolvimento:

No mundo inteiro, a pouca distancia de lamaçais fétidos e cabanas de papelão ou de restos de madeira – quadro que representa a realidade urbana para a maioria dos habitantes das cidades nos países economicamente atrasados – há suntuosos e semidesertos aeroportos, autoestradas de oito pistas conduzindo para parte alguma e outros monumentos *non sense*. (A EXPLOSÃO, 1974, p. 10)

O problema no enfrentamento destas questões para o economista britânico Harold Dunkerley, pela matéria entrevistado, residiria na fixação dos planejadores urbanos em permanecer presos a modelos copiados dos países prósperos enquanto milhões de habitantes perdiam paulatinamente suas condições mínimas de habitabilidade. Averso aos grandes projetos urbanos e de solução habitacional *standartizado*, Dunkerley enfatiza a necessidade de encontrar soluções econômicas e adaptadas às realidades de cada país em desenvolvimento. A explosão demográfica elevava exponencialmente o desafio como relata o administrador nigeriano Rashid Gbadamersi, também participante da conferência:

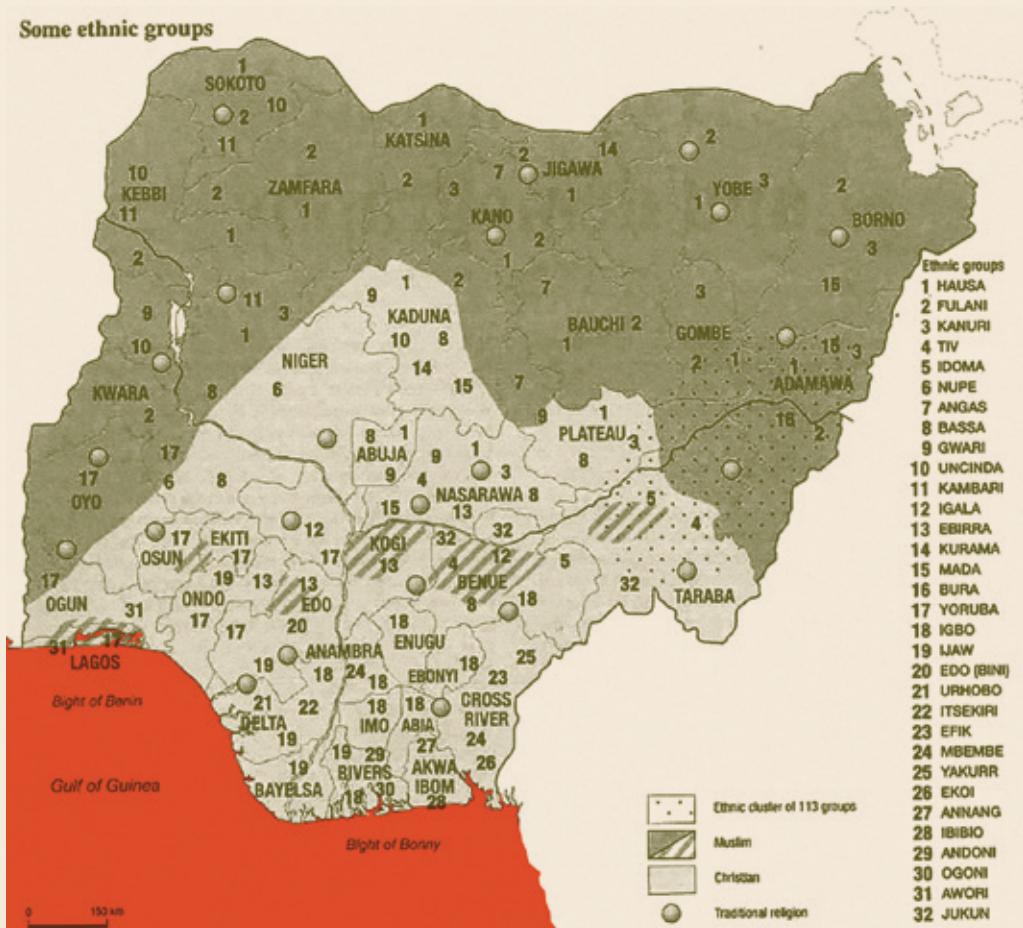


Fig. 46: Diversidade étnica e religiosa da Nigéria.
 Fonte: Atlas da Nigéria.



Fig. 47: Cidades grandes nigerianas, incluindo a nova e a antiga capital - Abuja e Lagos.
 Fonte: NewAfrica.com

Em 1920, elaborou-se um projeto para um sistema de esgotos em Lagos, cuja execução custaria 5 milhões de libras esterlinas. Agora, os planejadores estimam em 1 bilhão de libras (aproximadamente Cr\$ 15,4 bilhões) a salvação de Lagos – incluindo sistema de esgotos, melhorias, dos transportes e do tráfego. Examinei as previsões orçamentárias para os próximos cinco anos e lhes disse que podiam escolher quaisquer dos três projetos que lhes agradasse. No máximo sobrariam umas simbólicas sete libras (cerca de Cr\$107,00) para todo o restante. Como se vê, é a desesperança. (Rashid Gbadamersi *apud* A EXPLOÇÃO, 1974, p. 10)

Uma parte significativa da elite política e econômica da Nigéria, imersa em tensões étnico-religiosas, passou a considerar que a permanência de Lagos como capital federal era incompatível com o agravamento dos problemas urbanos enfrentados pela cidade. Uma verdadeira campanha contra Lagos é empreendida como tentativa de justificar a sua destituição como capital. De acordo com J. Vale (2008), uma comissão governamental encarregada de estudar a implementação de uma nova capital para a Nigéria no ano de 1976, descreveu a cidade de Lagos como uma das capitais mais sujas do mundo e uma avaliação de 1982 concluiu que os constantes congestionamentos de tráfego, o elevado índice de congestionamento, a precária situação sanitária, a falta de adequadas comodidades sociais e a escassez de terrenos disponíveis para expansão estavam comprometendo a eficácia da cidade como sede do governo da Federação.

A construção *ex nihilo* de um nova capital serviria nesse contexto como “[...] um símbolo da aspiração da Nigéria por unidade e grandeza” (FGN [1975] *apud* Ikoku, 2004, p. 35, tradução nossa). Diante de vários golpes de Estado, a cidade representaria a possibilidade de uma estabilidade política e pacificação das tensões étnico-religiosas do país. Era vista como uma oportunidade de criar um ambiente propício para superar os desafios enfrentados pela Nigéria, proporcionando uma base sólida para a governança e a promoção da harmonia entre os diferentes grupos étnicos e religiosos. Para Vale (2008, p. 269), “o centralismo topológico sinaliza mais do que um recuo da metrópole litorânea crescida demais; é uma declaração espacial de igualdade política entre partes díspares e distantes. É uma afirmação de que o governo nacional existe para servir (ou governar) todos os estados que o compõem.”

Como nos rememora Elleh e Edelman (2013), data-se de 15 de janeiro de 1966 o primeiro golpe de Estado nigeriano após a sua independência. O primeiro-ministro Abubakar Tafawa-Balewa foi assassinado junto com diversos oficiais do governo federal e uma junta militar, com membros de ascendência dos antigos guerreiros da etnia Hausá, toma o poder e renomeia a antiga Casa do Estado, na capital Lagos, para Dodan Barracks como uma forma de reafirmação de suas origens étnico-religiosas. Não tarda a acontecer um segundo golpe de Estado em julho do mesmo ano quando o Tenente Coronel Yakabu Gowon toma de assalto o governo. Essa junta militar permanece no poder até o ano de 1975, “[...] quando então, o General Gowon, o homem que liderou o governo federal contra os rebeldes da etnia Biafra, foi derrotado.

O General Murutala Muhammed, torna-se o sucessor de Gowon e encabeçou o movimento de deslocamento da capital federal para um novo território. Em 1975, Murutala Muhammed estabeleceu um Comitê para demarcar a futura capital federal da Nigéria. Uma das principais iniciativas desse comitê foi incitar o debate público sobre a realocação da capital federal ou

a manutenção em Lagos. Para isso, foram publicadas matérias nos principais jornais do país, solicitando opiniões de agências não-governamentais, sindicatos, associações de arquitetura, engenharia, urbanismo e personalidades proeminentes, incluindo acadêmicos e representantes de agências e departamentos do governo federal e estadual.

Além disso, foram consideradas as opiniões dos líderes tradicionais do país, como os Obás, chefes, emires e conselheiros locais. O comitê também realizou visitas a todas as capitais dos 19 estados nigerianos, onde entrevistaram os líderes locais e autoridades federais e municipais. Além disso, o comitê fez estudos comparativos de 14 cidades em oito países diferentes que passaram pela experiência de realocar suas capitais durante o século XX, incluindo Brasília. Essas ações visavam obter informações e perspectivas diversas para embasar a decisão sobre a realocação da capital federal. O comitê estava interessado em aprender com as experiências de outras cidades e países que já haviam enfrentado desafios semelhantes. O comitê, liderado pela Alta Corte Federal de Justiça, Akinola Aguda, concluiu que uma nova capital federal dentre outras coisas:

- melhoraria a segurança nacional da Nigéria;
- melhoraria o desenvolvimento do interior da Nigéria;
- incentivaria a descentralização da infra-estrutura econômica de Lagos;
- melhoraria o desenvolvimento de uma cultura e indústria de construção nigeriana nativa (O'Malley, 1989);
- a capital enfatizaria o fato de que a Nigéria havia emergido da Guerra Civil de 1967-70 (que levou mais de 1,7 milhão de vidas), um país mais unido, estável e confiante. (Elleh, Edelman, 2013, p. 2, tradução nossa)

Em 4 de Fevereiro de 1976, era estabelecido para a Nigéria um Território da Capital Federal – TCF – a futura Abuja na região mais central do país como:

[...] uma versão africana do Distrito de Columbia – um terreno neutro onde um “caráter federal” nigeriano seria desenvolvido para o bem de todos os nigerianos (Decreto nº 12, 1976; Constituição da República Federal da Nigéria, 1979). O governo tomou uma área de 8.000 quilômetros quadrados (aproximadamente 3088 milhas quadradas, que é mais do que o dobro do Estado de Lagos, ou cerca de 2 ½ vezes o tamanho de Rhode Island) de três estados habitados por minorias étnicas no centro do país, uma estratégia destinada a negar a qualquer estado a reivindicação do futuro Território da Capital Federal. Dentro do território, Abuja está localizada nas planícies de Gwagwa, no meio da Nigéria. A vegetação é predominantemente do tipo Savana, e sua alta altitude e numerosos morros conferem à região um clima agradável durante todo o ano, que foi uma das principais atrações que influenciou o comitê a selecionar o local (Decreto nº 12, 1976; Constituição Federal República da Nigéria, 1979). (Elleh, Edelman, 2013, p. 3, tradução nossa)

De acordo com o decreto, o governo federal deveria se mudar de Lagos para a nova capital federal em um período de 20 anos. A Lei da TCF de 1976 colocou toda a massa de terra da TCF sob os auspícios do governo federal. Também atribuiu à Federal Capital Development Authority (FCDA) a responsabilidade pelo planejamento espacial e pelo desenvolvimento da TCF. As

autoridades também justificaram a transferência da capital federal para Abuja como um meio de equilibrar o desenvolvimento em todo o país, estabelecendo oportunidades econômicas no "cinturão intermediário" da Nigéria (COHRE, SERAC, 2008). Conforme nos recorda Vale (2008), a decisão de transferir a capital para o interior, seguindo os gestos radiais apresentados pelos mapas da Figura 35, assemelha-se à dramática imposição de construir Brasília em um planalto isolado no centro do país. Em ambos os casos, a centralidade simboliza o controle político, com a inclusão de novos territórios e promessas de unidade territorial, bem como o desenvolvimento de uma rede de transporte moderna que conecta a capital ao restante da nação. Vale (2008) ainda destaca que a centralidade de Abuja simboliza ademais o embate explícito das tensões étnico-religiosas vivenciadas pela Nigéria:

A centralidade de Abuja pode muito bem ser vista menos como um divisor de águas do que como o olho de um furacão. A população heterogênea e fragmentada da Nigéria passou por oito governantes militares e uma guerra civil de trinta meses durante seus primeiros trinta e cinco anos de independência. A própria Abuja foi projetada como mediadora - ou, pelo menos, foi planejada para parecer como tal. Os radiais diagramáticos que se estendem de Abuja em direção às outras cidades da Nigéria, simbolizando uma rede de transporte que ainda não existia, conectam não apenas pontos ou cidades, mas grupos de pessoas pereneamente antagônicos. As divisões operam de várias maneiras: há divisões tribais entre os iorubás no sudoeste, os ibos no sudeste e os hauçás/fulani no norte; há diferenças religiosas entre o norte, predominantemente muçulmano, e o sul, em grande parte cristão e animista (e tensões entre os muçulmanos também). Há diferenças socioeconômicas entre o sul, influenciado pelo desenvolvimento de estilo ocidental, e o norte, menos desenvolvido; e há outras tensões entre os três maiores grupos tribais, conhecidos coletivamente como wazobianos, e os 29% de nigerianos de grupos minoritários. A mudança para Abuja deve, portanto, ser entendida no contexto dessas polaridades: Abuja está mais próxima da base de poder islâmica do norte dos regimes militares das décadas de 1970, 1980 e 1990; e, por outro lado, a aceitação de Abuja como capital nacional teve que superar a resistência do sul iorubá em abrir mão de Lagos. Assim, as 270 polaridades sugeridas pela inclinação sudoeste da localização de Lagos não desaparecem com o ajuste centrípeto sinalizado por Abuja. (Vale, 2008, p. 270-271)

A construção da capital, portanto, tinha como objetivo também mediar e, possivelmente, pacificar as tensões étnico-religiosas e geográficas entre o norte e o sul, o litoral e o interior da Nigéria. Não é por acaso que o comitê encarregado de demarcar o novo Território da Capital Federal (TCF) buscava, em sua própria linguagem, uma área que fosse etnicamente neutra. A respeito da origem histórica do território escolhido, Nnamdi Elleh (2018) menciona uma anedota que remonta a 1825, após uma série de guerras de jihad na região central da Nigéria e a morte do líder invasor Fulani, Makau. Seu irmão, Abu Ja, assumiu o posto de Sarki, ou Emir. Os limites do TCF de Abuja presentes no decreto de 1976 foram demarcados de forma semelhante à maneira como o guerreiro fundador do Emirado de Abuja, Abu Ja, definiu as áreas da cidade em 1828, utilizando as vilas existentes e as paisagens naturais⁷. O nome Abuja foi dado em homenagem a Abu Ja. Como nos aponta Ikoku (2004, p. 35, tradução nossa), Abuja a partir do decreto de 1976, visava consolidar-se como:

- Sede do governo;
- Um lugar e um símbolo de unidade;
- Um caldeirão de diversas culturas da Nigéria, e um polo atrativo de diversos povos e nações;
- Um lugar de beleza física e um ambiente físico exemplar que permeou, não só a escolha do sítio, mas também o seu design e planejamento da capital.

Com o intuito de alcançar tais objetivos, o comitê responsável pela demarcação territorial optou pela região de Abuja devido à sua baixa densidade populacional, presença de uma variedade de grupos étnicos nigerianos e à ausência de associação com o domínio político de qualquer um dos três grupos étnicos majoritários. Como ressaltado por Elleh (2016), o comitê considerava a região como uma espécie de "terra virgem", o que lhes permitiu ignorar a história de quase dois mil anos de ocupação do território, incluindo os locais sagrados de culto à ancestralidade, como a montanha Aso Rock, bem como as narrativas das conquistas islâmicas do século XV. Além disso, essa abordagem também resultou na supressão da própria cidade original de Abuja, fundada em 1828 pelo Emir Abu Ja, que foi demolida e reconstruída em outro local com um novo nome.

Em 13 de fevereiro de 1976, uma semana após a firma do decreto de implantação do Território da Capital Federal, o presidente Coronel Murutala Muhammed foi assassinado em um novo golpe de Estado. Assume em seu lugar o então deputado cristão e de origem Yoruba, General Olusegun Obasanjo⁸ com o compromisso de que seu governo de transição findasse a ditadura militar e realizasse as primeiras eleições democráticas da Nigéria desde 1960, o que de fato aconteceu em 1979. Coube também a Obasanjo a formalização e abertura da concorrência internacional que selecionaria um Plano Diretor para a nova cidade e que teve a participação das duas equipes brasileiras analisadas previamente além de equipes de outros países como Canadá, Japão, Reino Unido, França, Grécia, Alemanha, Holanda, etc. Obasanjo decidira o processo de construção da capital por imaginar que seria o grande ato de seu governo, como também por temer que um novo governo civil eleito pudesse adiar ou mesmo abandonar a construção da nova capital. O desenvolvimento da exploração petroleira que naqueles anos quadruplicava as receitas federais propiciava uma nova forma de pensar o desenvolvimento do país. Em 1977, a equipe vencedora da concorrência para o planejamento do TCF foi anunciada pela FCDA: o consórcio americano International Planning Associates (IPA) formado pelos profissionais da Wallace McHarg Roberts and Todd (WMRT), hoje WRT, da Archisystems International, e da Planning Research Corporation.

Após o anúncio, a equipe do IPA iniciou um processo de readequação da proposta, apresentando diferentes versões do Plano Diretor. Conforme nos recorda Elleh (2016), o FCDA e o IPA enfrentaram o desafio de chegar a uma versão final para a cidade que fosse aprovada pelo presidente Obasanjo, o que só ocorreu em 20 de fevereiro de 1979, quase dezoito meses após o anúncio dos vencedores. Nesse intervalo de tempo, como forma de consolidar definitivamente a construção da capital, Obasanjo decretara que a inauguração da cidade deveria ocorrer até



Fig. 48: Mapa da África e da Nigéria mostrando a localização do país e a posição central do Território da Capital Federal (TCF), Abuja. Fonte: Arte de domínio público. (Elleh, 2017)

Fig. 49: Mapa do Brasil mostrando as distâncias entre as capitais estaduais e Brasília. Fonte: Holston, 2010.

1986, dez anos após a promulgação do decreto de demarcação do TCF e determinou a construção de uma estrutura base na cidade de Suleja que desse suporte a Abuja com unidades habitacionais, ampliação da unidade hospitalar local, edifícios de escritórios, postos de gasolina, escolas primárias, etc. além de novas estradas, vias de acesso, instalações de abastecimento de água e energia. A primeira construção erigida no TCF e comissionada pelo FCDA fora uma pista de pouso de 1200 metros de comprimento.

Em 15 de junho de 1979, após o consentimento de Obasanjo, o FCDA aprovaria a versão final do Plano Diretor para a nova capital desenvolvida pelo IPA que analisaremos a seguir.

3.1.5. Uma cidade capital de vida gregária

Conforme demonstrado por Elleh (2018), os arquitetos e planejadores do consórcio IPA foram os vencedores da concorrência internacional e desenvolveram o Plano Diretor para o TCF. No entanto, em várias ocasiões e publicações, a autoria do projeto da nova cidade foi erroneamente atribuída pela mídia ao arquiteto japonês Kenzo Tange, escolhido pelo FCDA para elaborar e aperfeiçoar o projeto do Centro da Capital Federal CCF com base na proposta apresentada pelo

IPA. É importante destacar que Kenzo Tange fez modificações significativas no desenho original, subvertendo o Plano Diretor e contrariando a própria equipe do IPA. Antes disso, iremos apresentar as concepções do IPA para Abuja.

Assim que foram comissionados para a realização do Plano Diretor da cidade, os arquitetos e planejadores do IPA visitaram a região para a realização de novos estudos ao mesmo tempo em que realizavam diversas análises comparativas em torno de importantes capitais mundiais como Londres, Paris, Washington, Canberra, Chandigarh e Brasília. Estes estudos embasaram a readequação da proposta vencedora, de modo a definir de fato onde a cidade se instalaria e qual seria a sua implantação e forma. A equipe decidiu pelo local definitivo durante um sobrevoo sobre as planícies Gwagwa, onde a montanha Aso se destacava no horizonte. A montanha de rocha granítica de 936m de altitude ofereceria um equilíbrio entre sua imponência natural e a monumentalidade almejada para a nova cidade, de forma similar à implantação do capitólio de Chandigarh aos pés das montanhas Shivalik, ou ainda da imponência do Lago Paranoá em Brasília.

Em Abuja, as bordas dos vales e os contornos das planícies de Gwagwa orientaram a implantação e a expansão da cidade na paisagem. Thomas Todd (*apud* Elleh, 2018), um dos arquitetos responsáveis pelo projeto, corrige um equívoco comum encontrado na mídia especializada. A mídia, ao creditar a autoria do projeto a Kenzo Tange, acabou encontrando similaridades entre a forma da cidade proposta e a forma de Tóquio. Diz o arquiteto: " A ideia de transplantar o formato da cidade do plano de Tóquio é simplesmente absurda. [...] Nem mesmo o formato de Brasília influenciou nosso plano diretor. O formato do plano da cidade de Abuja é determinado pelo formato da escarpa que inclui a montanha Aso". (Tomas Todd *apud* Elleh, 2018, p. 161)

Tomando a montanha Aso como fator determinante para a implantação da cidade, a proposta do IPA se delineia em torno de um *eixo central linear* para uma cidade compacta e da *forma radial* como modo de enquadrar a paisagem montanhosa que a equipe fora estudando a partir do cruzamento formal de cidades antigas e cidades construídas ex nihilo. A forma radial teria como vantagem o fator sua capacidade imagética por conta de seu foco em um sítio central, além de funcionar com um sistema hierárquico de funções e espaços determinados. Essa capacidade imagética seria apreendida pelo cidadão comum por perceber o seu sentido, propósito, organização e simbolismo em constante diálogo com a natureza e a topografia singular.

A sobreposição da cidade compacta de eixo central linear e a forma radial resultou no que o IPA determinou como cidade multicêntrica. Assim o núcleo extremo da cidade foi destinado aos edifícios da assembleia nacional projetados a garantir a monumentalidade adequada, o núcleo central destinado aos mais importantes edifícios governamentais, enquanto os outros centros destinados a serviços públicos variados, indústria, comércio e habitação poderiam ser tratados de forma diferente. Elleh (2018) reconhece ainda que ideias como conectividade espacial, continuidade, crescimento e uma cidade com senso de totalidade foram usadas no Plano Diretor sob a forma dos conceitos: a já citada *capacidade imagética eficiência e flexibilidade*. Em torno desses conceitos, a equipe produziu uma série de análises cruzando as formas de diversas cidades capitais em busca de uma solução pra Abuja. O projeto de Brasília chamara a



Fig. 50: Esquema de cruzamentos formais e conceituais entre cidades capitais, IPA.

Fonte: Domínio público, Elleh (2018)

atenção da equipe do IPA pela sua simplicidade, clareza de seu Plano Diretor e monumentalidade. Vale (2008) compreende que desde as concepções iniciais do IPA a separação entre os eixos residencial e monumental, este último alinhado com a montanha Aso é semelhante a Brasília. Ademais, a implantação dos edifícios governamentais neste eixo monumental também não difere do alinhamento axial encontrado em Canberra e as montanhas de seu entorno. O eixo monumental de Abuja alinhado à montanha Aso, um dos santuários de ancestralidade, reforça a intenção da equipe em construir conectividades com as tradições locais.

Na proposta do IPA os edifícios governamentais de menor importância seriam distribuídos por todo o eixo monumental sempre integrados a edifícios civis de comércio popular e praças públicas. Ao fim do grande eixo monumental, um grande centro comercial popular faria limite para a principal zona de característica cívica e política de toda cidade que seria instalada aos pés da montanha Aso, em um platô de altura elevada permitindo a sua visibilidade monumental desde a cidade. Neste platô, edifícios de monumentalidade reduzida seriam destinados à Assembleia Nacional. Atrás desta zona, um Parque botânico sem qualquer edificação seria instalado e no interior do parque um monumento nacional marcaria a paisagem¹⁰.

A cidade seria dividida, como tantas outras cidades planejadas do séc. XX, em zonas com funções específicas: Sede do Governo; Núcleo comercial, ou distrito central de negócios; Zona cultural e Institucional Nacional; Comunidade residencial de alta densidade; Complexo espor-

tivo nacional; Centro de Transporte; Zona de Embaixadas estrangeiras; e, por fim, Parques e praças da Área Central. Sobre o Centro da Capital Federal (CCF), os planejadores resumem:

A área central da Nova Capital é o centro tanto da cidade quanto da própria nação. Isso é verdade, não apenas em um sentido simbólico, mas também em uma realidade física. Todos os assuntos da Cidade e da Nação se concentrarão nela. Ela também será o centro para o qual virão representantes de outras nações. Portanto, ela simbolizará a Nigéria para o mundo, indo além das preocupações nacionais apenas. (FCDA, 1979, p. 79)

A proposta do IPA era estruturada em torno de um marcante eixo linear que definiria a cidade. Apesar de ser dividida em zonas, as habitações e os edifícios governamentais seriam integrados ao longo desse eixo, que ofereceria praças públicas e centros de comércio popular, semelhantes a mercados públicos, como espaços de conexão. A importância das praças e mercados como espaços públicos relevantes foi observada pela equipe do IPA ao estudar as cidades tradicionais da Nigéria e isso foi levado em consideração na proposta para Abuja. Portanto, esse grande eixo monumental funcionaria como uma zona mista, com diferentes hierarquias, mas com uma diversidade de funções integradas.

De um lado do eixo, próximo à montanha Aso, estaria a zona da Assembleia Nacional, enquanto no extremo oposto da cidade, o IPA destinou a construção de uma Zona Esportiva com um grande estádio nacional. No centro da cidade, o eixo monumental é atravessado por uma zona transversal que seria dedicada à cultura. Assim, de um lado do eixo, teríamos um Centro de Conferências, e do outro, um Museu Nacional. No centro da cidade, o eixo monumental seria atravessado por uma zona transversal dedicada à cultura. Assim, de um lado do eixo, teríamos um Centro de Conferências, e do outro, um Museu Nacional. No centro do cruzamento desses dois eixos, estaria localizado o Centro da Capital Federal (CCF), com uma Praça de caráter cívico-político. Ao redor dessa praça, estariam dispostos os edifícios governamentais mais importantes: a residência oficial do presidente, a suprema corte e o centro da administração municipal. Essa concepção do CCF, com a presença variada de mercados e praças públicas em um zoneamento misto, significava a tentativa de aproximação da dimensão política com a vida comunitária do cidadão comum.

O desenho do CCF deveria, portanto, simbolizar a Nigéria na relação cotidiana dos seus habitantes com o próprio governo. Para tanto, a equipe buscou enfatizar a dimensão pública e cívica no CCF mediante as seguintes ações:

- Definir "a Área Central como um lugar único e especial para que possa ser o veículo apropriado para a sede simbólica e real do governo da Nigéria".
- Organizar "os principais elementos do ambiente natural e construído de uma maneira que enfatize os aspectos simbólicos do Governo da Nigéria".
- Tirar "proveito das vistas especiais, panoramas e eixos inerentes ao local selecionado da Área Central".
- Produzir "um fluxo harmonioso e sequencial de espaços na Área Central, aprimorando a experiência de quem transita pela Área Central".

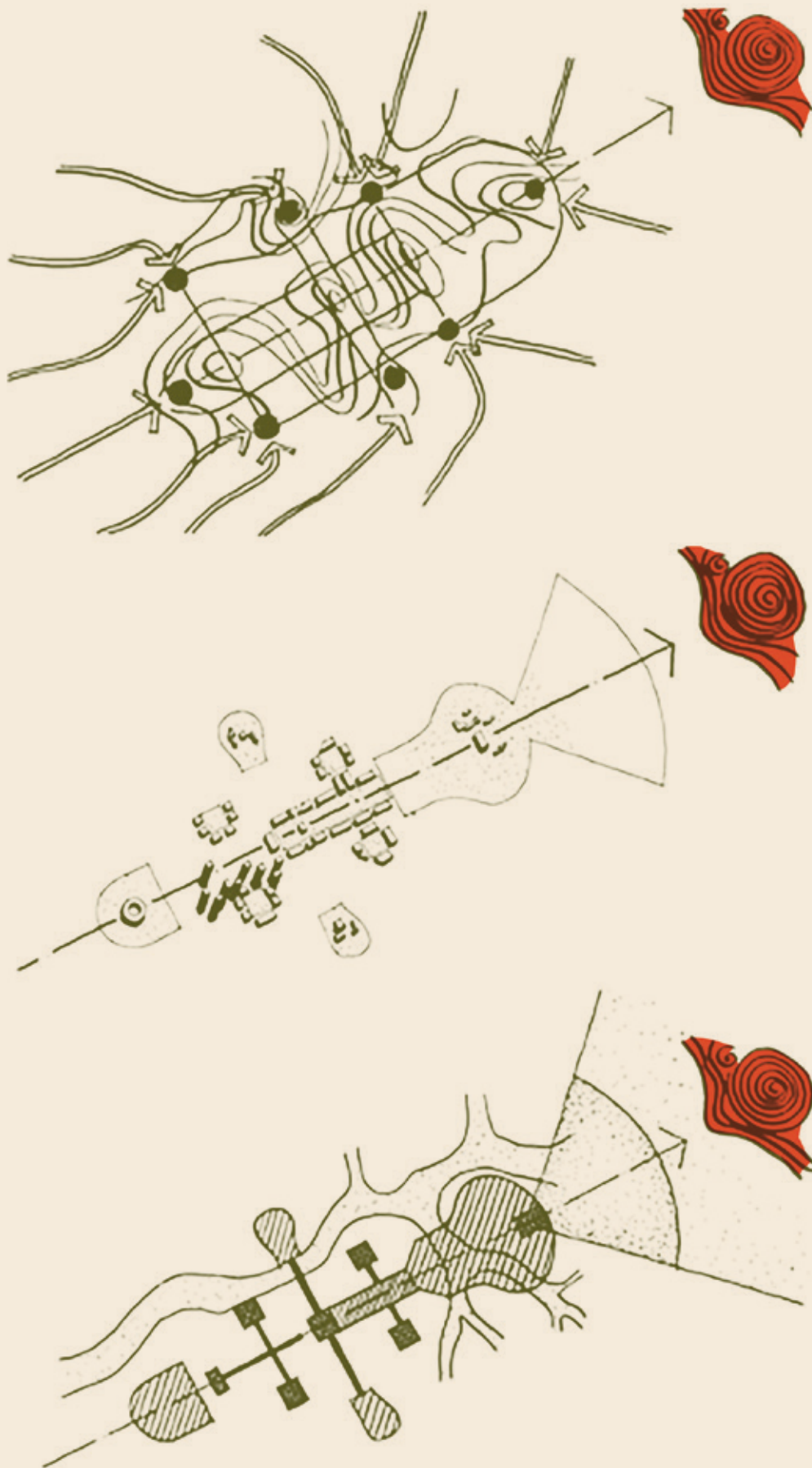


Fig. 51: Esquema conceitual da proposta do IPA definindo o eixo monumental e a sua relação com a montanha Aso como ponto focal da cidade.
Fonte: Domínio público, Elleh (2018)

Plano da Área Central da Cidade

0 500m 1km 1.5km
0 1/2 1 mile



Avenida Central
Ministérios
Centro Nacional de Conferências
Via de trânsito
Suprema Corte
Centro de Administração Municipal
Ministérios

Campo de Golfe
Residências oficiais
Assémbléia Nacional, Gabinetes legislativos e executivos e residências oficiais
Jardim Botânico Nacional
Monumento Nacional
Montanha Aso



Mercado central
Hospital central
Centro de transportes
Via de trânsito
Centro Esportivo Nacional
Via de trânsito
Avenida desde o Aeroporto

Jardins e Residência Presidenciais
Museu Nacional
Praça Nacional
Ministérios
Distrito central de Negócios
Rua de comércio

Embaixadas
Parque
Ministérios
Centro Comercial
Via de trânsito
Teatro Nacional
Avenida Central

Fig. 52: Proposta detalhada do IPA para o CCF, Abuja, Nigéria.
Fonte: Domínio público, Elleh (2018), tradução nossa.

- Criar "uma sensação de chegada à Área Central para aqueles que chegam a ela vindos de outros lugares".
- E "impor geometrias que possam permitir flexibilidade e previsibilidade nos padrões de movimento na Área Central". (FCDA, 1979, p. 82, tradução nossa)

Apesar das intenções para o CCF estarem projetivamente descritas e apresentadas no Plano Diretor proposto pelo IPA, o FCDA, na verdade, realizou simultaneamente ao trabalho do IPA uma segunda seleção, desta vez para o detalhamento do CCF, aproveitando os mesmos 950 inscritos de várias nacionalidades que participaram da concorrência do Plano Diretor. Kenzo Tange fora contatado e convidado por membros do próprio FCDA em 1977 para participar da concorrência. Embora o IPA tenha vencido a concorrência para o Plano Diretor, isso não significava que seria o mesmo consórcio responsável pelo detalhamento arquitetônico da cidade, o que de fato ocorreu. De acordo com Elleh (2016), em janeiro de 1979, haviam sido pré-selecionadas 12 firmas que foram sendo visitadas por comissões do FCDA e seus portfólios e métodos de trabalho analisados. Para além da questão estética das propostas, uma questão fundamental para o FCDA era a transferência de saberes e tecnologias construtivas destas firmas para a Nigéria. Em agosto do mesmo ano, restavam apenas três firmas: uma inglesa, *Milton Keynes Development Corporation* (MKDC); uma canadense, a *Project Planning Associates* (PPA); e a japonesa *Kenzo Tange Urtec* (KTU). Ainda em 1979, sob o governo do General Obasanjo, o escritório de Kenzo Tange foi selecionado para o detalhamento do Centro da Cidade Federal. O arquiteto japonês realizou uma série de modificações substantivas no Plano Diretor original como veremos a seguir.

5.1.6. Kenzo Tange detalha o centro da capital federal

O arquiteto japonês Kenzo Tange havia ganhado reconhecimento internacional desde os anos de 1960 com o seu projeto para a Baía de Tóquio de 1960. O projeto de imensa proporção construía uma verdadeira cidade sobre as águas estruturando-se a partir de um eixo linear com simbolismo cívico, já que nele seriam também instalados edifício do governo japonês, guarda certa similaridade com o plano de Abuja apresentado pelo IPA. Escolhido pelo FCDA em 1979, Tange inicia os trabalhos de detalhamento da Área Central da Capital Federal já no governo do primeiro presidente democraticamente eleito, Shehu Shagari, de origem fulani.

Kenzo Tange não apenas detalhou os espaços centrais da cidade, mas também modificou significativamente a concepção urbanística desenvolvida pelo IPA. Dessa forma, o grande eixo monumental, com zonas mistas que conectavam edifícios governamentais e habitações por meio de centros comerciais e praças públicas, passou a ser zoneado de acordo com cada função separada. Assim, temos uma área destinada aos edifícios ministeriais com habitações de alta renda e hotéis de alto luxo; um distrito de negócios; o anterior eixo transversal de cultura transformou-se em um Corredor Institucional. Uma das mudanças mais importantes ocorreu na localização dos edifícios governamentais mais importantes, que deixaram de existir no

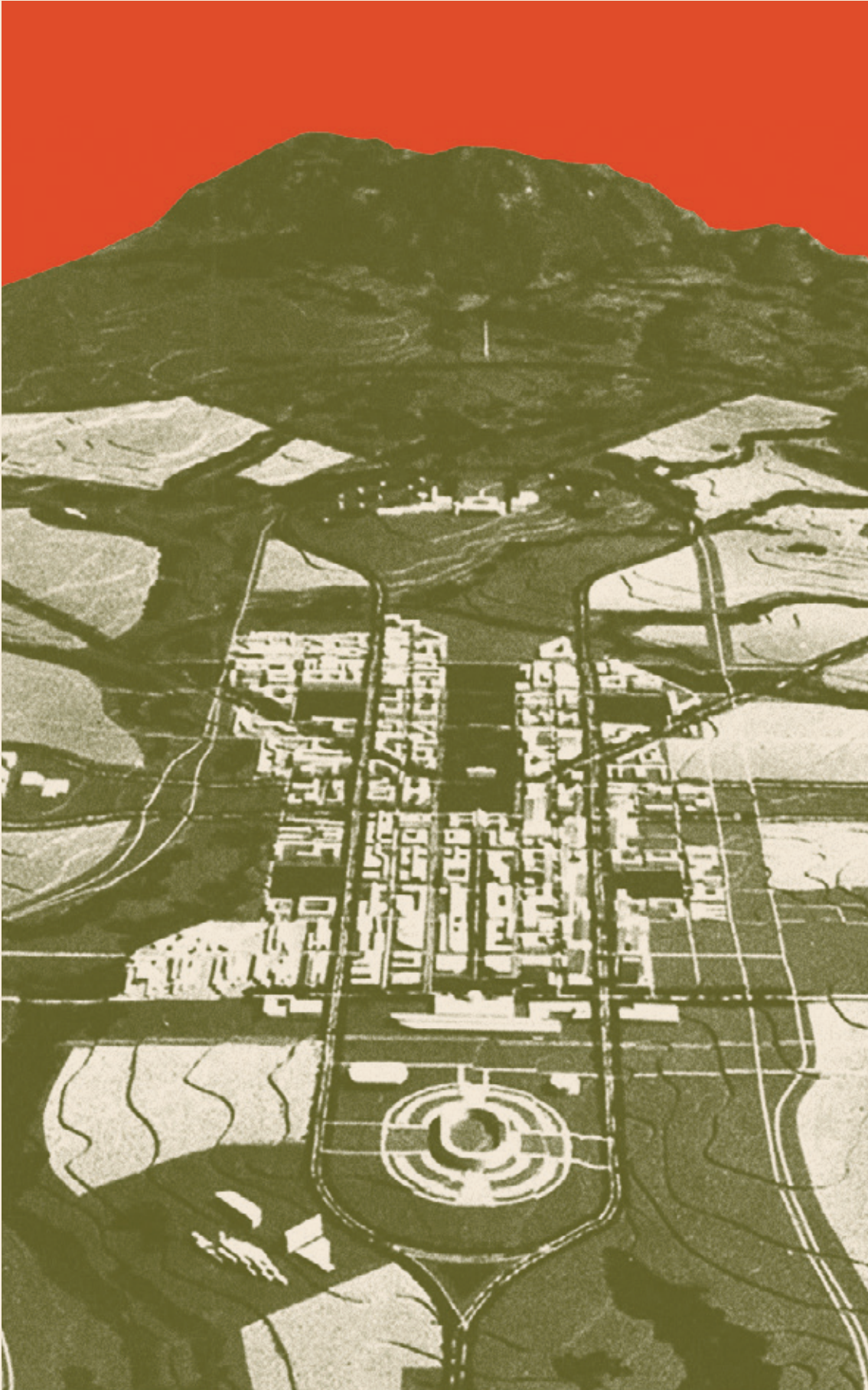


Fig. 53: Modelo físico da proposta do IPA para o CCF, Abuja Nigéria.
Fonte: Domínio público, Elleh (2018)



Fig. 54: Modelo físico da proposta do CCF de Kenzo Tange. Abuja, Nigéria, 1979.
Fonte: Domínio público, Elleh (2018)

cruzamento do eixo transversal de cultura e foram realocados para a região onde antes estava a Assembleia Nacional. Dessa forma, Tange criou a chamada "Zona dos Três Poderes" (*Three Arms Zones*), onde a Assembleia Nacional passou a coexistir com a Suprema Corte e o Edifício Residencial do Presidente. Como nos aponta Elleh (2016), a Zona dos Três poderes poderia assemelhar-se à Praça dos Três Poderes da capital federal brasileira, desenho de Lucio Costa. No entanto, há diversas diferenças entre os dois projetos, principalmente na escolha da localização das edificações no perímetro do anel rodoviário de um quilômetro, enquanto em Costa o Palácio da República, o Palácio da Justiça e o Congresso estão nos vértices de uma praça cívica em formato triangular. A grande questão da Zona dos Três Poderes refere-se à segurança, limitada por cercas de controle que exigem a checagem e identificação das pessoas que acessam a zona.

No centro do eixo monumental, o centro comercial que havia sido planejado desde o Plano Diretor ganhou novas expressões espaciais e formais. Enquanto no projeto do IPA os edifícios ao redor dos mercados e praças tinham alturas baixas, garantindo uma vida comunitária, Tange elevou o gabarito dessas edificações a arranha-céus e megaestruturas. O próprio centro comercial ganhou ares de megaestrutura, com jardins e terraços semienterrados aproveitando as declividades da topografia da cidade, onde funcionariam restaurantes, cafeterias, bares, boates e anfiteatros. Uma segunda parte do centro comercial destinava-se ao que foi chamado de "Praça dos Estados", onde 19 praças foram desenhadas para representar cada um dos estados nigerianos. Integrados aos espaços do centro comercial, os edifícios ao redor ofereciam arcadas, pórticos e áreas cobertas com lojas que garantiriam o conforto e proteção dos habitantes durante as caminhadas pela cidade. Elleh (2018) relembra que o Centro Cultural de Abuja, situado no Eixo Institucional da cidade, previa a construção de edifícios civis, como uma Mesquita nacional, um centro ecumênico nacional, um centro de conferência internacional, uma biblioteca nacional e um arquivo nacional. No cruzamento do Eixo Institucional com o eixo monumental, Tange projetou o edifício do governo municipal como ponto de transição para o Centro de Negócios. O piso térreo desta edificação seria destinado a espaços expositivos e de reuniões.

O projeto de Tange também incorporou o faseamento da construção da cidade em dois momentos. Para marcar o término da primeira fase de construção, o arquiteto japonês previu um centro de transporte integrado que pudesse atender a cidade em suas futuras expansões. No segundo momento de construção, uma torção de sentido foi introduzida no eixo monumental, deixando-o ligeiramente curvo e descaracterizando a linearidade do projeto original do IPA.

Como afirmado por Elleh (2016), assim como os planejadores do IPA, Kenzo Tange e sua equipe viajaram diversas vezes para distintas partes da Nigéria, observando costumes locais e tradições. Ao propor a Câmara dos Deputados e o Senado da Nigéria, o arquiteto almejou criar uma arquitetura que expressasse e ativasse o senso de democracia para todos os nigerianos. Ao visitar diferentes regiões do país e ter contato com muitas culturas étnicas, Tange encontrou uma gramaticalidade projetiva de expressões dessas culturas que pudessem ser incorporadas na arquitetura, democratizando-a ao tornar presente elementos e símbolos das diversas etnias nigerianas. Desse modo Kenzo Tange:

[...] adotou motivos étnicos que são usados em decorações de parede, práticas rituais e têxteis para o desenho do complexo. Esses símbolos tradicionais são ícones com os quais a maioria dos nigerianos poderia se conectar aos prédios, independentemente das políticas que os governos subsequentes pudessem implementar. (Elleh, Edelman, 2013, p.4).

O arquiteto identifica que na cultura construtiva nigeriana a ornamentação de paredes é um importante e fundamental aspecto de articulação arquitetônica entre os mais de 250 grupos étnicos distintos. No sul da Nigéria, por exemplo, a arte da decoração de paredes é descrita por meio da tradição *uli*, uma espécie de pigmentos obtidos por meios de sementes e é encontrado entre diferentes grupos de falantes de *Igbo*. “A tradição *uli* era empregada em muitas situações sociais, como na tomada de títulos, no casamento, nos serviços memoriais para os mortos e nos ritos de colheita, mesmo que os projetos em si raramente representassem situações humanas.” (Ottenberg *apud* Elleh, Edelman, op. cit., p.5). A adoção e a combinação destas distintas expressões étnicas e culturais em elementos de ornamentações de parede dos edifícios era uma forma também de buscar neutralizar as diferenças entre grupos étnicos. Ao dar relevância e visibilidade às tradições locais e aos motivos ancestrais dessas culturas, Tange buscava avivar um imaginário de união entre todas as etnias e religiões que eram presentes na Nigéria.

Ao evitar deliberadamente a arquitetura de qualquer grupo étnico específico, Tange conseguiu criar um vocabulário arquitetônico neutro com o qual muitos nigerianos pudessem se identificar, independentemente de sua afiliação étnica ou religiosa. Além disso, pode-se argumentar que, apesar de não adotar nenhuma afiliação religiosa, o design neutro de inspiração modernista de Tange atraiu as comunidades cristãs que o viam como o emblema da modernização e da nova civilidade de seu país. Se fosse esse o caso, as grandes comunidades muçulmanas, cujas afiliações sociais e culturais estiveram com os estados islâmicos do norte da África e do Golfo, provavelmente estavam indiferentes ao projeto de Tange, que indiretamente evocava o modernismo cristão euro-americano. (Elleh, Edelman, op. cit.)

É sobretudo da observação das formas tradicionais nas construções africanas que Tange busca inspiração para o desenho do complexo da Assembleia Nacional. Sobre essa forma, o arquiteto nos diz:

Ao projetar este monumento formal para uma nação, ficamos muito atraídos pelos tradicionais padrões nigerianos ou africanos primitivos. Formas triangulares podem ser projetadas em pirâmides e círculos. Os padrões compostos por esses elementos e os ziguezagues recorrentes são muito dinâmicos do ponto de vista do costume local. Essa é a razão pela qual os incorporamos em nossa linguagem de design (Kenzo Tange *apud* Elleh, Edelman, op. cit., p.5, tradução nossa).

A versão inicial do complexo da Assembleia Nacional, que incorporava duas formas piramidais face a face, uma sendo o Senado e a outra a Câmara dos Deputados, foi pensada pelo arquiteto japonês como um modo de simbolizar a união das duas casas pelo desenvolvimento da democracia nigeriana. Entretanto, a proposta foi rejeitada pelas autoridades nigerianas por parecer a elas que as casas estivessem em conflito, ao invés de união, como o arquiteto havia pensado. Tange optou então por uma forma de desenho circular em forma de cúpula, que lembrava a cabana

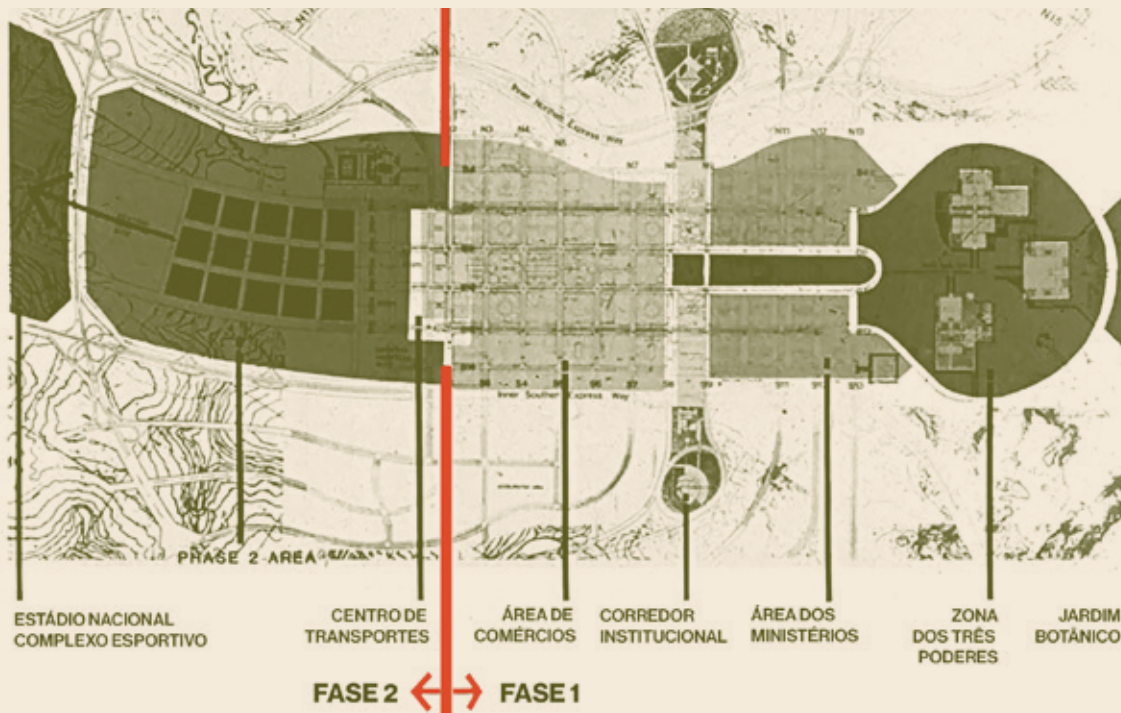


Fig. 55: Proposta detalhada de Kenzo Tange para o CCF, Abuja, Nigéria, 1979.
 Fonte: Domínio público, Elleh (2018), tradução nossa.

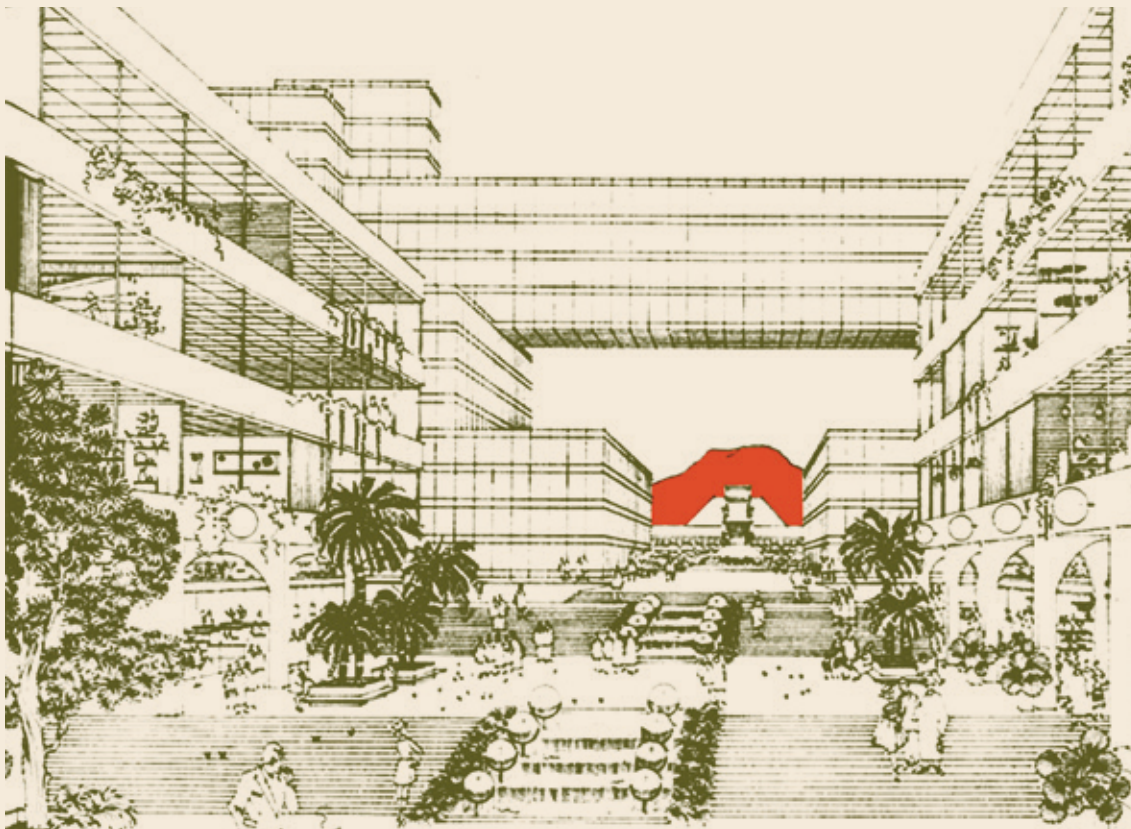


Fig. 56: Croqui simulando a perspectiva desde o edifício da administração municipal com o complexo da Assembleia Nacional e a montanha Aso ao fundo. Kenzo Tange, Abuja, 1979.
 Fonte: Domínio público, Elleh (2018)

tradicional nigeriana e também dialogava com a montanha Aso. O novo projeto imaginado por Tange fora aprovado pelo presidente Shagari, mas nunca seria realizado como havia sido concebido. Em 31 de dezembro de 1983, outro golpe de estado aconteceu, e o presidente Shehu Shagari, democraticamente reeleito, foi deposto por uma junta militar, liderada pelo General Mohammed Buhari, futuro ditador e pelo General Tunde Idiagbom. A Nigéria retornou a uma ditadura militar que provocou novas mudanças e incertezas no país e na própria construção da capital federal. Esta ditadura seria mais longa e duraria até o ano de 1999. A inauguração de Abuja, imaginada a representar o fortalecimento da democracia nigeriana, aconteceria em 1991 durante a ditadura do General Ibrahim Babangida.

5.1.7. Abuja, contradições de uma cidade nova¹¹

O planejamento de Abuja foi pensado para abrigar 3 milhões de habitantes, ou seja, quase seis vezes mais do que a quantidade original designada para Brasília. Em 2001, a capital nigeriana atingia cerca de cinco milhões de habitantes, enquanto a brasileira possuía pouco mais de dois milhões. O Plano Diretor de Abuja, ao dividir o território em distritos, estabeleceu diferentes setores, como a zona dos três poderes, a zona ministerial, o centro de negócios, zonas diplomáticas e residenciais, estipulando uma população de 200 mil e 250 mil moradores por setor. Ao contrário de Brasília, o planejamento da construção da capital nigeriana já contava, desde o início, com a prerrogativa da construção de cidades-satélites ao redor do CCF (Centro da Capital Federal). O FCDA comissionou a firma do arquiteto grego Constantino Doxiadis, falecido em 1974, para o planejamento das cidades-satélites e os sistemas de autopistas.

Além disso, houve significativos esforços de reassentamentos de populações originárias no território do CCF para a implementação de Abuja. De acordo com Vale (2008), mesmo antes da construção da cidade ser iniciada, as autoridades do FCDA descobriram que cerca de 300.000 pessoas viviam no interior do TCF (Território do Centro da Capital). Nos primeiros anos de construção, devido aos altos custos para reassentar uma população tão numerosa, o reassentamento foi restrito apenas às populações residentes nas áreas de construção da nova cidade. O arquiteto britânico Milton Keynes foi comissionado pela FCDA para projetar os distritos residenciais dos reassentados. O Plano Diretor de 1979 previa as seguintes opções para os habitantes originários:

1. Realocação para fora do TCF. Essa opção provavelmente acarretaria maiores despesas e teria o potencial de criar maiores impactos socioculturais nas pessoas envolvidas. Essa opção foi descartada pela FCDA.
2. Realocação dentro do TCF. Embora essa possa ser a solução mais simples, provavelmente não será aplicável a todos os residentes que estão sendo realocados. Considerando que praticamente toda a população a ser realocada vive atualmente em áreas rurais, parece provável supor que a maioria, se não todos, prefira acomodações menos urbanas.
3. Realocação dentro da FCT, para vilarejos que já possuem algumas das instalações comunitárias básicas. Essa é provavelmente a opção mais razoável, pois pode atender melhor às

possíveis preferências socioculturais da população envolvida e pode aumentar o número de pessoas que poderiam ser atendidas pelas instalações comunitárias existentes. (FCDA, 1979, p. 230 tradução nossa)

Vale (2008) ainda chama a atenção para o fato de que, apesar do discurso dos planejadores apontar para uma cidade onde todos os nigerianos poderiam viver, o Plano Diretor dedicou apenas 4 páginas das 268 do documento para pensar em soluções residenciais de baixo custo. As zonas residenciais próximas do centro da cidade foram planejadas como lotes onde seriam construídas casas unifamiliares para a primeira geração de servidores, com a possibilidade de aquisição dos lotes adjacentes para famílias ampliadas, uma das formas tradicionais de família na Nigéria. Estas regiões acabaram configurando-se como as zonas de mansões próximas ao Lago Paranoá em Brasília. Parte das zonas residenciais de baixo custo foram pensadas com certa flexibilidade que pudesse incorporar costumes e formas tradicionais de organização do espaço de grupos étnicos variados. Para Vale (2008) essas preocupações com flexibilidade e adaptabilidade aos costumes nigerianos eram muito mais dos planejadores e consultores ocidentais do que das próprias autoridades do FCDA. Para Elleh e Edelman (2013, p. 3, tradução nossa), as políticas de assentamentos em Abuja acabavam por reproduzir os mesmos dos colonizadores de segregação espacial:

Isto está em contraste gritante com o grande objetivo social da igualdade de acesso que inspirou a criação de Abuja. As habitações pobres para os povos colonizados e a segregação baseada em classe e raça durante os tempos coloniais eram muitas vezes um importante ponto de discórdia entre as autoridades coloniais e as populações africanas que governavam. Alguém poderia imaginar que essas desigualdades sociais extremas seriam evitadas em Abuja, mas até agora não é o caso. Isso significa que as autoridades nigerianas que lideraram e supervisionaram o processo de planejamento em relação a Abuja não conseguiram captar textos críticos sobre políticas arquitetônicas coloniais na África (Elleh, Edelman, 2013, p.3, tradução nossa).

A partir de 1992, as autoridades do FCDA acabaram adotando uma política de permissividade dos assentamentos autoconstruídos que restaram nas proximidades do CCF por entender que se tratavam de áreas de expansão da cidade. De acordo com Vale (2008), a partir de 1999, a política de permissividade é modificada para um entendimento da necessidade de um total reassentamento destas ocupações e em 2003 estas políticas tornaram-se muito mais radicais provocando um controverso deslocamento em massa de populações. De acordo com Vale (2008, p. 290, tradução nossa):

Um relatório de 2004 identificou vinte e oito assentamentos de invasores (totalizando 2.412 hectares) localizados no Território da Capital Federal, muitos deles dentro dos limites da própria cidade de Abuja. Além disso, especialmente durante os excessos do governo militar da década de 1990, até mesmo as áreas cuidadosamente planejadas do centro da cidade enfrentaram formas adicionais de desenvolvimento ilegal desenfreado. Conforme relatado pelo New York Times em 1998, "os oficiais militares que governaram a nação mais populosa da África por duas décadas e desviaram boa parte da receita do petróleo estão ocupados construindo vastas mansões em seus imóveis em Abuja".

O relatório *The myth of the Abuja Plan: forced evictions as urban planning in Abuja*, produzido em 2008 pelo Centre on Housing Rights and Evictions e pelo Social and Economic Rights Action Center (COHRE), demonstra que o FCDA tem demolido casas, escolas, clínicas, igrejas, mesquitas e edifícios sem a devida participação das comunidades envolvidas. Assim, desde 2003, centenas de milhares de pessoas foram reassentadas através de despejos forçados, com frequentes acusações de violência perpetradas pelos agentes de segurança. As denúncias de violações aumentaram consideravelmente às vésperas das eleições presidenciais de 2006. A eleição de um novo presidente e novos ministros, porém, não pôs fim às demolições, que continuaram a acontecer, justificadas pelas inconformidades com o Plano Diretor da capital. O Ministro do TFC, Dr. Aliyu Modibbo Umar, declarou em dezembro de 2007, em uma reunião da prefeitura de Abuja: "Manterei a santidade do Plano Diretor. A demolição continuará se for contrária ao Plano Diretor. A única diferença é que faremos consultas." (Umar *apud* COHRE, SERAC, 2008, p. 35)

Tanto para Vale (2008) quanto para Elleh (2018) restam sob as políticas de demolição, reassentamento e segregação dimensões de perseguição e tensão de cunho étnico-religioso. Assim, o discurso de Abuja ser um território de neutralidade étnica demonstrou-se ser em verdade forjado a duras e violentas forças demolidoras. A cidade que nascera com o objetivo de pacificar as tensões sociais e étnico-religiosas acabou em certa medida ratificando-as em seu planejamento urbano, em suas políticas habitacionais ou mesmo em sua arquitetura. Como vimos, um dos pontos mais interessantes do desejo de criação de uma unidade nacional pacificada esteve no projeto do complexo da Assembleia Nacional desenhado por Kenzo Tange devendo ser o símbolo mais importante da nova capital a sua relação com a montanha Aso, lugar de importante culto às ancestralidades.

As instabilidades políticas na Nigéria e os recorrentes golpes de Estado acabaram por alterar significativamente as concepções originais de Tange para o Complexo da Assembleia Nacional ao longo dos anos. O edifício, completamente modificado, só foi inaugurado em 1999, quando o país estava sendo governado por outra junta militar, cujo líder, o General Abacha, era de origem da região mais ao norte da Nigéria e de religião islâmica. A Assembleia Nacional inaugurada por Abacha havia substituído a cúpula proposta por Kenzo Tange por uma cobertura que remetia à cúpula de uma mesquita que foi projetada e construída na região mais ao norte da Nigéria em 1950 pelo Departamento de Obras Públicas, quando a Nigéria ainda era uma colônia britânica.

Quando a cúpula de uma mesquita da era colonial aparece no prédio do Parlamento do país, isso levanta o alarme para muitos nigerianos cristãos e animistas do sul da possibilidade de que uma *intelligentsia* centrada no Norte, muçulmana, militar e civil, à qual pertencia o falecido Abacha, dominaria a cultura política e artística da Nigéria." (Elleh, Edelman, 2013, p. 5, tradução nossa).

Apesar de ser questionável os esforços do arquiteto japonês em buscas pacificar os conflitos de ordem étnico-religiosa a partir da arquitetura, nos é notório que a estrutura concluída por Abacha expõe de sobremaneira as tensões e embates políticos que dominaram a Nigéria em todo o seu histórico pós-colonial. A ideia de que a cidade e sua arquitetura seriam o instru-

Fig. 57: Eixo central de Abuja com a montanha Aso ao fundo. Jeff Attaway, 2005.

Fonte: Creative Commons





mento para a instauração de uma unidade nacional por meio da ativação do caráter federal de seu território e edifícios subitamente entra em colapso. Ao alterar simbolicamente a forma arquitetônica do edifício e adotar a expressão de uma mesquita, o regime de Abacha de alguma maneira visou consolidar a dominação do norte muçulmano sobre o Sul quando da conquista nortista de realocação da antiga capital Lagos para a região central do país.

A versão da Assembleia Nacional que foi de fato construída está repleta de símbolos que evocaram tensões sociais entre cristãos e muçulmanos. Essas tensões também lembravam as diferenças de opinião entre nortistas e sulistas nos seguintes termos. A localização da capital significava a perda de poder político no Sul, em oposição ao ganho de poder político no Norte. Visualmente, o Edifício da Assembleia Nacional concluído lembrava a imagem da Grande Mesquita na cidade de Kano e, por esse motivo, as comunidades cristãs do país viam o novo edifício como uma imposição de um símbolo islâmico ao país. (Elleh, 2018, tradução nossa)

A nova capital federal que emergia em discurso como a possibilidade de um simulacro de unidade nacional, reafirmando o compromisso federativo do país após a sua libertação da condição de colônia, transformava-se na expressão mais radical das tensões e conflitos étnicos-religiosos da Nigéria. Para os líderes políticos do Sul, Abuja significava agora o troféu da conquista do país pelo Norte de dominação muçulmana. Essa tensão se dava inclusive sob a ordem econômica, quando os recursos provenientes da exploração do petróleo nas regiões costeiras do Sul eram agora controlados pelo Estado com viés nortista. Abuja, construída sob o espírito revolucionário pós-colonial, almejou ser uma cidade que firmasse a democracia, a unidade nacional e a convivência pacificada de distintas etnias e religiosidades, cravou em sua história, assim como Brasília, a estacada dos *fantasmas* e das ruínas desse projeto.

3.2. PAISAGENS REENCONTRADAS

GILBERTO GIL VISITA O FESTAC TOWN,
PROJETO DA DOXIADIS ASSOCIATES
(LAGOS, 1977)

3.2.1. “Ainda há modernidade quando há a pós-modernidade”

Por volta do ano de 1977, o último dos trinta e três blocos habitacionais do conjunto *Pruitt-Igoe* era demolido em St. Louis, Missouri, nos Estados Unidos da América. O conjunto foi construído a partir da promulgação da Lei de Habitação dos E.U.A. de 1949, que permitia a criação de fundos públicos para a remoção dos *slums* (cortiços e favelas), além de promoção de desenvolvimento urbano e habitação coletiva. Enquanto os subúrbios estadunidenses eram ocupados por populações brancas de classe média, os centros das cidades eram ocupados por populações negras que se apropriavam de áreas abandonadas. Em St. Louis, essas ocupações pouco a pouco se aproximavam do centro de negócios da cidade, o que levou as autoridades locais a implementarem uma política de remoções e provisão de unidades habitacionais que estancasse a invasão do centro pelas populações negras.

Dentro deste contexto, em 1951, o projeto do conjunto de aluguel social do *Pruitt-Igoe* foi desenvolvido pelo escritório de *Leinweber, Yamasaki & Hellmuth* para abrigar trinta e três edificações habitacionais de 14 pavimentos em um terreno de cerca de 230.671 metros quadrados numa região mais ao norte da cidade, próxima aos guetos negros. O projeto, premiado pelo Instituto Estadunidense de Arquitetos em 1951, demonstra estar alinhado aos debates mais racionalistas presentes nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), buscando o barateamento das construções e segregando a circulação de pedestres da rua, com a presença de galerias intermediárias de acesso às unidades habitacionais a cada três pavimentos, chamadas de "ruas áreas".

Inicialmente, o complexo foi concebido para ser um conjunto racialmente dividido - a metade *Pruitt* para famílias negras e *Igoe* para famílias brancas – embora, por determinação judicial a segregação tenha sido proibida. Sua construção foi concluída em 1954, sendo ocupado majoritariamente por habitantes negros. Por volta de 1957, o conjunto atingiu cerca de 91% de ocupação, porém, nos anos subsequentes, a taxa foi declinando consideravelmente devido à oferta massiva de casas de baixo custo empreendidas nos subúrbios da cidade. Com a queda da ocupação, as autoridades municipais perderam a capacidade de prover a manutenção adequada ao conjunto, o que provocou um cenário crônico de negligência e deterioração, sendo cada vez mais ocupado por parcelas mais pobres da população, com índices crescentes de vandalismo e crimes violentos. Em 1965, subsídios federais foram injetados como tentativa vã de recuperar o



Fig. 58: Demolição do conjunto *Pruitt-Igoe* em 1972.
Fonte: © U.S. Department of Housing and Urban Development
Office of Policy Development and Research. Domínio público

conjunto. Por volta de 1969, ocorreu uma greve organizada pelos habitantes do *Pruitt-Igoe*, em associação a outros moradores de outros dois conjuntos de aluguéis sociais mantidos pela autoridade municipal de habitação, que passou a cogitar a demolição do complexo como solução. Em 1972, parte dos inquilinos foi transferida para outras unidades de aluguel social da cidade, e três dos trinta e três blocos foram implodidos, dando início à demolição de todo o conjunto. Para o historiador estado-unidense Charles Jencks (1977, p. 9, tradução nossa), a explosão marcou a morte definitiva da arquitetura moderna:

A Arquitetura Moderna morreu em St. Louis, Missouri, em 15 de julho de 1972, às 15h32 (ou algo assim), quando o infame esquema Pruitt-Igoe, ou melhor, vários de seus blocos de lajes, receberam o golpe final de misericórdia com dinamite. Anteriormente, ele havia sido vandalizado, mutilado e desfigurado por seus habitantes negros e, embora milhões de dólares tenham sido injetados na tentativa de mantê-lo vivo (consertando os elevadores quebrados, reparando janelas quebradas, repintando), ele foi finalmente eliminado de seu sofrimento. Bum, bum, bum. (Jencks, 1977, p. 9, tradução nossa)

Para Jencks (1977), as ruínas do *Pruitt-Igoe* deveriam ser mantidas como memória viva da falência dos ideais modernos de planejamento urbano e projeto arquitetônico. Katharine Bristol (1991) argumenta que a hipótese de Jencks - de que a demolição do *Pruitt-Igoe* marca o fim do movimento moderno em arquitetura e urbanismo - teria ratificado um mito: a falência do conjunto teria se dado por problemas arquitetônicos de um projeto extremamente racionalista e de viés moderno. Ao atrelar a demolição do conjunto a meros problemas de projeto arquitetônico, a autora acredita que a historiografia acabou reafirmando os paradigmas do desenho e do projeto como modificadores da realidade social e de determinado papel demiúrgico do arquiteto-urbanista, já que as condições econômicas, políticas, sociológicas e de segregação racial intrínsecas à construção, manutenção e da consequente falência do *Pruitt-Igoe* foram ofuscadas pelo mito¹².

Além disso, a ideia de um fim ou uma morte para a arquitetura moderna ocultaria o fato de que a construção de grandes conjuntos habitacionais continuou e continua até hoje a ser empreendida como política pública prioritária para a resolução de problemas habitacionais em diversos contextos geográficos, muitas vezes associados a processos violentos de limpeza social, envolvendo remoções e reassentamentos de populações empobrecidas¹³. A hipótese de Jencks foi apresentada no primeiro capítulo de seu livro *The Language of Post-Modern Architecture* de 1977. A publicação do livro coincidiu com a demolição do último edifício do *Pruitt-Igoe* como também, com a inauguração de um imenso complexo de conjuntos habitacionais em Lagos, Nigéria, por ocasião da segunda edição do Festival Mundial de Artes e Culturas Negra e Africana (FESTAC 77).

O festival, realizado entre 15 de janeiro e 12 de fevereiro de 1977, contou com a participação de 25 mil artistas e intelectuais de 55 países. Para acomodar os milhares de participantes do evento, a Autoridade de Habitação Municipal de Lagos foi responsável pela construção do complexo residencial *FESTAC Town*, que após o término do evento seria completamente transformado em habitação popular. Para o desenvolvimento do projeto urbano, as autoridades nigerianas contrataram em 1974 a empresa grega *Doxiadis Associates*¹⁴, fundada em 1951 pelo arquiteto grego Constantinos A. Doxiadis.

O arquiteto iniciou sua carreira profissional no horizonte do fim da Segunda Guerra Mundial, dedicando-se a propor soluções de baixo custo para a reconstrução e melhoria das habitações de famílias gregas em uma Europa afetada pela guerra. Para tanto, Doxiadis utilizou a autoconstrução e a autogestão como formas de mitigar custos e prover habitações em maior escala. As técnicas tradicionais de construção, a arquitetura e os materiais vernaculares foram, ao longo de sua trajetória intelectual, fontes de observação dedicada do arquiteto. À medida que ganhava reconhecimento internacional e era comissionado em regiões fora da Europa, a Doxiadis Associates se deparava com realidades urbanas complexas de vertiginoso crescimento e intensa densidade populacional, chegando a ter projetos urbanísticos em mais de 40 países: Estados Unidos da América, Brasil¹⁵. Paquistão (com o projeto da nova capital, Islamabad), França, Irã, Itália, Iraque, Líbia, Espanha, entre outros. No enfrentamento dessas díspares e complexas realidades urbanas, de modo a sistematizá-las e propiciar respostas projetivas embasadas, o arquiteto dedicou-se a fundar uma nova disciplina, por ele intitulada "*Ekistics*", uma espécie de ciência dos assentamentos humanos de caráter interdisciplinar. Em 1963, o arquiteto publicou seu livro *Architecture in Transition*, como uma espécie de ponto de observação para as mudanças e desafios que os profissionais arquitetos deveriam enfrentar no futuro iminente de obsolescência das prerrogativas e ideias do movimento moderno, quatorze anos antes da publicação de Jencks. Neste livro, Doxiadis assume uma definição do que seria a disciplina de *Ekistics*:

Ekistics (do grego antigo "*oikos*", que significa casa ou moradia) é a ciência dos assentamentos humanos. Ela coordena a economia, as ciências sociais, políticas e administrativas, tecnologia e estética em um todo coerente e leva à criação de um novo tipo de habitat humano. Para trabalhar nesse tipo de habitat, o arquiteto agora deve enriquecer seu conhecimento para poder abranger as áreas relacionadas e colaborar com o desenvolvedor da comunidade, o urbanista, o planejador, o economista, o geógrafo e o cientista social, como membro de uma única equipe. (Doxiadis, 1963, p. 96, tradução nossa)

Assim, o arquiteto proposto por Doxiadis seria próximo à figura do cientista e do pesquisador interdisciplinar e cujo objetivo seria a sistematização de informações dos dados referentes às distintas formas de agrupamento e assentamento humanos. Ao tomar controle dos dados, os arquitetos e urbanistas teriam controle de intervenção na realidade de um simples indivíduo até uma comunidade ou uma cidade. Os assentamentos existiam para Doxiadis (1969) a partir da interação de cinco elementos: a natureza; o humano; a sociedade; os edifícios¹⁶; e, as redes de conexão – transportes, comunicações, etc. Cada um destes elementos poderia ser sistematicamente observado a partir de uma perspectiva científica, a saber: a partir da economia, da realidade social, da política, da técnica e por fim da cultura.

O sistema da *Ekistics* vai ganhando complexidade à medida que esses elementos e perspectivas são combinados e cruzados na análise de quinze formas de assentamentos humanos, ou "unidades espaciais", como Doxiadis (1969) as nomeia: o corpo humano; o quarto; a habitação; a vizinhança; o bairro; a vila; a cidade; a cidade média de 30 mil a 50 mil habitantes; a cidade grande; a metrópole com cerca de dois milhões de pessoas; a conurbação com vários milhões;

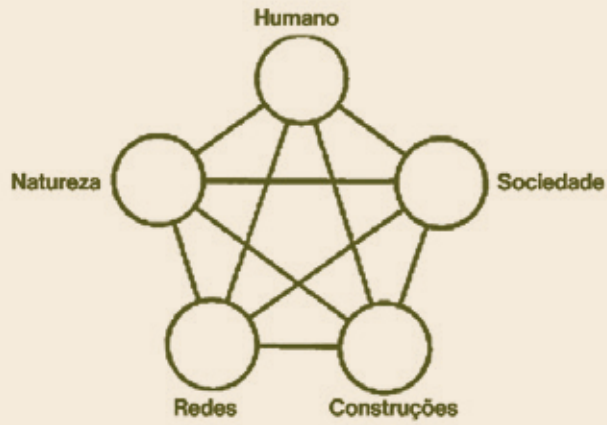


Fig. 59: Os cinco elementos que compõe a cidade.
 Fonte: Doxiadis, 1963



Fig. 60: As disciplinas entrecruzadas que compõe a Ekistics
 Fonte: Doxiadis, 1963.

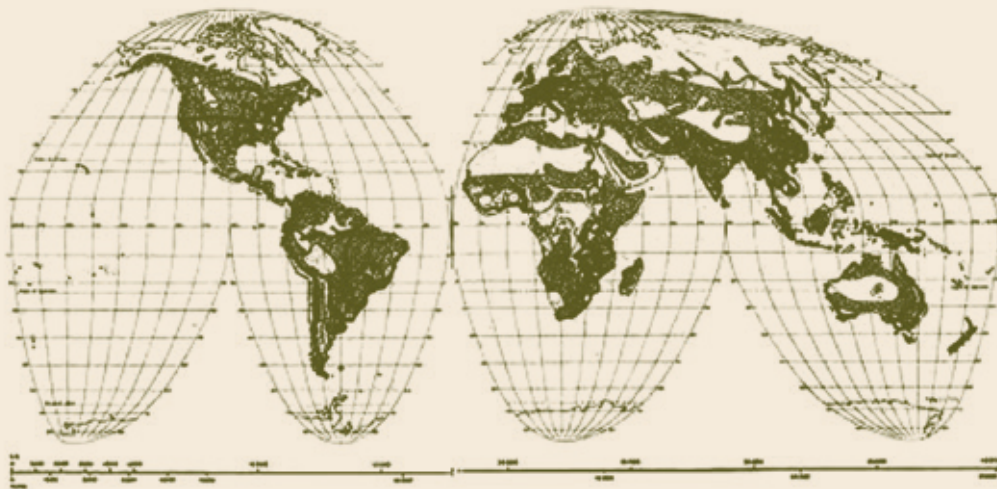


Fig. 61: Mapa do mundo com a projeção da Ecumenópolis
 Fonte: Doxiadis, 1963.

a megalópole; a região urbana; o continente urbano; e, por fim, a ecumenópolis com cerca de 30 milhões de habitantes - uma cidade que estaria conectada entre si por todos os continentes do planeta¹⁷. Para a observação dos dados, Doxiadis propunha uma espécie de grelha¹⁸ que possibilitaria a sistematização da análise combinatória dessas variantes, escalas e perspectivas de observação. Da aproximação das mais variadas realidades urbanas a partir dos dados coletados por cientistas, geógrafos, arquitetos, urbanistas, etc., Doxiadis avalia que o crescimento das grandes cidades já não acontecia de modo concêntrico, como os modelos antecipavam e respondiam, em realidade, a leis dinâmicas de crescimento exponencial ao longo do tempo¹⁹. "Os assentamentos humanos são muito mais do que áreas estáticas e construídas. "Os assentamentos são processos, sistemas em um estado contínuo de fluxo..." (Doxiadis, Papaioannou, 1974, p.7, tradução nossa).

A *Ekistics* propunha pensar a cidade, portanto, em permanente transformações e expansões econômicas e humana. A ruptura apresentada seria em direção não mais a uma cidade desenhada a partir de suas funções, como discutia-se durante as primeiras edições dos CIAM's, mas sim ir em direção a uma abordagem funcional que considerasse a própria cidade como um assentamento humano complexo, sistêmico, processual e evolutivo²⁰. O planejamento urbano e o desenho de novas cidades estariam assim muito distantes das pequenas fórmulas de cidades planejadas de forma estática empreendidos por muitos arquitetos até então e estaria mais próximo de uma aproximação substanciada da realidade urbana e da resposta projetiva profundamente embasada em dados.

Por acreditar no caráter científico e na pretensão universal da abordagem, Doxiadis despertou não só o interesse dos países europeus e das potências globais, mas também foi contratado por nações pós-coloniais e em desenvolvimento que buscavam rápido crescimento econômico em realidades extremamente desafiadoras. Essa amplitude de atuação se deve, também, à postura apolítica e de neutralidade assumida por Doxiadis em um mundo polarizado pela Guerra Fria. As descolonizações dos países africanos permitiram a emergência de novas lideranças nacionais²¹ que, atravessadas por ideais pan-africanistas e socialistas, contratavam arquitetos e urbanistas de herança moderna - entre dissidências e continuidades dos CIAM's, apesar da sua dissolução em 1959²² - para projetos em seus países e também para o continente como um todo.

Nesse sentido, importantes esferas institucionais emergiram na transição dos anos de 1950 e 1960, como a criação da Comissão Econômica das Nações Unidas para a África (CENUA) pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1958 e a fundação da Organização da Unidade Africana (OUA) em Adis Abeba, em 1963, onde cerca de 30 líderes africanos pactuaram esforços de fortalecimento e desenvolvimento das novas nações descolonizadas. Importante notarmos que desde a criação da ONU em 1945, houve um estreitamento das relações entre a entidade e os arquitetos e urbanistas envolvidos nos CIAM's - primeiramente no projeto do edifício de sua sede e em seguida na consulta de membros dos congressos em assuntos sobre planejamento urbano e habitação social. Nos últimos CIAM's do pós-guerra, a articulação com a ONU foi de fundamental importância para que os membros mais jovens dos congressos alçassem o lugar de "experts internacionais" (Sosa, 2008).

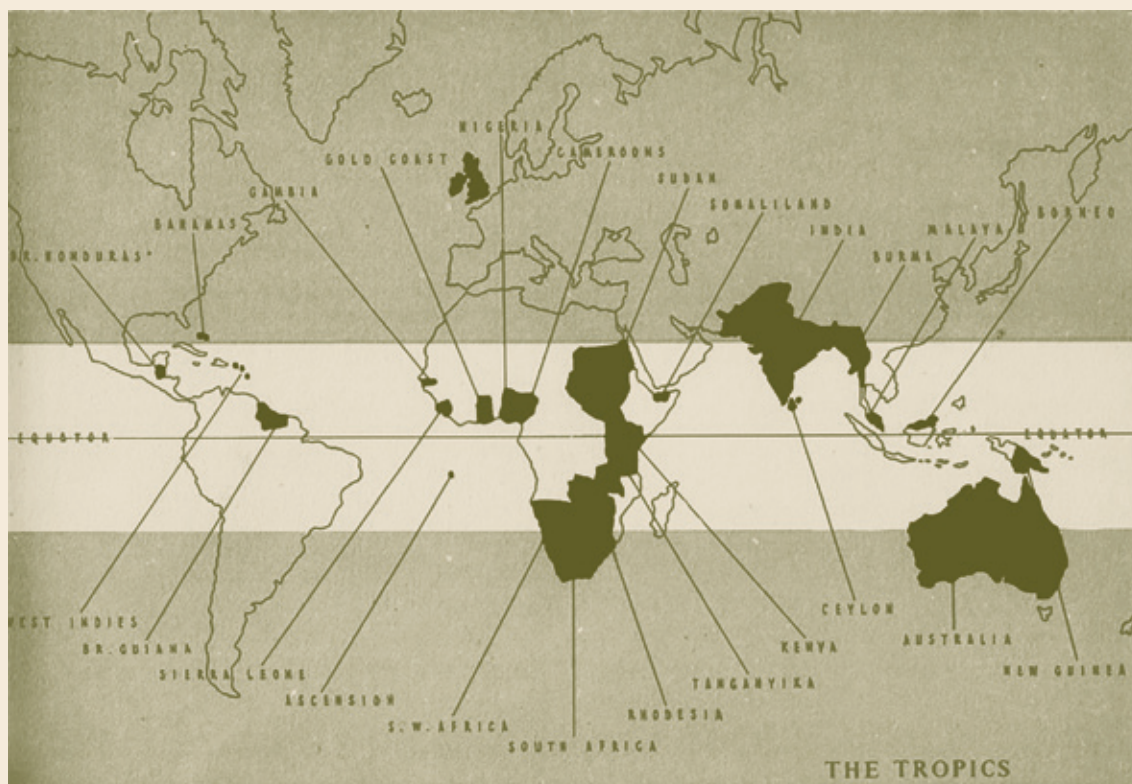


Fig. 62: A região dos Trópicos e as colônias britânicas.

Fonte: Drew, Jane; Fry, Maxwell; Ford, Harry L., *Village Housing in the Tropics: With Special Reference to West Africa*, London, Lund Humphries, 1947.

Doxiadis, não por acaso, também esteve associado às Nações Unidas em diversas ocasiões desde o fim da Segunda Guerra Mundial, atuando como subsecretário, delegado e representante grego e chegando em 1963 a ser presidente da Sessão sobre Problemas Urbanos na Conferência das Nações Unidas sobre a Aplicação da Ciência e da Tecnologia para o benefício das áreas menos desenvolvidas. Em 1954, por ocasião da realização do primeiro Simpósio Internacional das Nações Unidas sobre Habitação e Planejamento Comunitário, Constantino A. Doxiadis reencontraria a arquiteta sul-africana Jacqueline Tyrwhitt, a então diretora do evento e uma das figuras mais importantes dos CIAM's do pós-guerra. Ambos teriam se conhecido pela primeira vez por volta de 1936 em Berlim, quando o arquiteto grego realizava seus estudos de doutoramento, enquanto Tyrwhitt aprofundava seu interesse por questões de planejamento urbano.

O simpósio de 1954, organizado por Tyrwhitt foi realizado em Nova Déli, Índia e tinha como objetivo reunir personalidades, arquitetos e planejadores de várias arenas preocupados com as questões urbanas e de habitação do então chamado “terceiro mundo”. Doxiadis participou como um dos conferencistas ao lado de nomes como Otto Koenigsberger, Anthony Atkinson, Charles Abrams e do casal de arquitetos britânicos Jane Drew²³ e Maxwell Fry – responsáveis entre outras coisas, pela consolidação de um campo de atuação e pesquisa em torno das questões tropicais em arquitetura e planejamento urbano²⁴. O campo da arquitetura dita tropical teria sido uma forma de organização geopolítica para a atuação destes profissionais em contextos

não-europeus ou não-ocidentais como é o caso de Drew e Fry que realizaram diversos projetos em territórios da Índia e do oeste africano ainda sob domínio colonial inglês²⁵. O simpósio de 1954 pôde juntar, dessa maneira, planejadores urbanos de âmbito internacional com aqueles interessados na “arquitetura dos trópicos” (Phokaides, 2013).

Findado o evento, como um resultado das discussões ali empreendidas, Tyrwhitt empreendeu a partir das Nações Unidas a publicação de um boletim mensal de notícias intitulado *Tropical Housing and Planning Monthly Bulletins* – Boletins Mensais de Planejamento e Habitação Tropical – e que contava com Doxiadis como principal editor. Em 1957, dois anos após o início da publicação, Doxiadis convenceu Tyrwhitt a mudar o título da publicação para *Ekistics* ganhando contornos de revista ao ampliar a circulação para além da ONU em direção a universidades e pesquisadores. Por apontar a *Ekistics* como caminho tecnicista de atuação nestes contextos que hoje chamamos de Sul global e, por renunciar a ideia de uma arquitetura tropical, por justamente a entender como solução projetiva homogeneizante²⁶, acreditamos que a mudança de título passa a ser paradigmática. A publicação seguiu com periodicidade e pavimentou a carreira do arquiteto grego e de sua *Ekistics* pelo mundo.

Em 1963, quatro anos após o fim dos CIAM's, Doxiadis e Tyrwhitt viriam a colaborar novamente na organização de um simpósio realizado em um cruzeiro que circulou pelas ilhas gregas em uma notória referência à viagem realizada em 1933 pelos arquitetos e urbanistas participantes do IV CIAM, de onde emergiu o principal documento sobre o projeto de cidades funcionais: a Carta de Atenas em suas várias versões²⁷. Este encontro contou com a participação de Buckminster Fuller e Sigfried Giedeon como conferencistas e ficou conhecido como Primeiro Simpósio de Delos. Outras onze edições viriam a acontecer anualmente como espaço de discussão em torno da *Ekistics* e das questões relativas aos assentamentos humanos. 1963 também foi o ano em que Doxiadis fora comissionado por Carlos Lacerda, então governador do estado da Guanabara, para desenvolver um Plano Diretor para o Estado da Guanabara como forma de mitigar os impactos da recém mudança do aparelhamento federal que deixava a cidade do Rio de Janeiro em direção à Brasília²⁸. O plano buscava promover infraestruturas urbanas que propiciassem desenvolvimento econômico para a cidade ao apontar novas direções de expansão urbana como eixos de transportes e conexões. Apesar de nunca posto em prática, o plano de Doxiadis acabou sendo consultado e parcialmente executado por várias gestões administrativas ao longo dos anos.

Um ano antes, em 1962, o então presidente de Gana Kwame Nkrumah resolveu demitir os arquitetos Jane Drew e Maxwell Fry e contratar Constantino Doxiadis para uma série de projetos no país - incluindo o projeto de sua capital. Como rememora os pesquisadores Prita Meier e Kenny Cupers (2020), logo após ser comissionado por Nkrumah, o arquiteto grego começou a empreender por conta própria um plano de desenvolvimento de infra-estruturas para todo o continente africano de forma integrada e aberta a transformação física. Publicado como um relatório ainda em 1962, o plano focava nos transportes modernos em escala continental - principalmente rodoviária - como forma de acelerar o desenvolvimento dos países como um bloco.

A proposta visava impulsionar o comércio e a industrialização e promover um maior equilíbrio entre as estruturas econômicas e de assentamentos em todo o continente ressoando ideais

AFRICA - BALANCED SETTLEMENTS

Figure 21

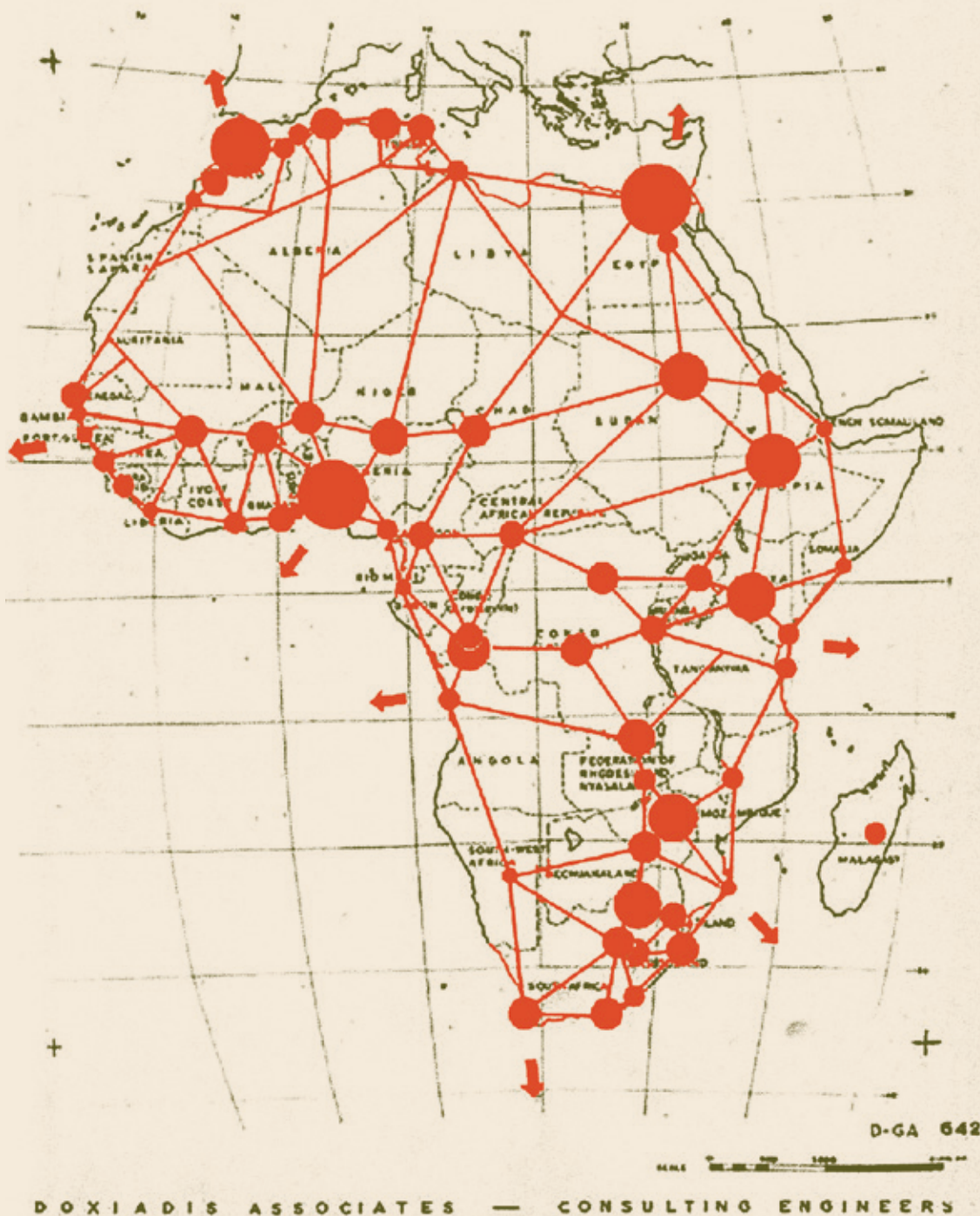


Fig. 63: Plano de Transportes para o conitnente africano. Constantino Doxiadis, 1962
Fonte: Doxiadis Archives, Athens

panafricanistas defendidos por Marcus Garvey (2012) [1922]. Não se sabe ao certo se o plano chegou às mãos de Nkrumah, mas como aponta Petros Phokaides (2013), uma cópia do relatório foi compartilhada com a Comissão Econômica das Nações Unidas para a África (CENUA) durante a Organização da Unidade Africana em Adis Abeba, 1963. Para a concretização do plano, Doxiadis estava ciente de que os esforços das nações deveriam estar coordenados de modo coletivo e, portanto, espaços com a CENUA seriam de fundamental importância. Em 6 de junho 1966, a revista alemã “Der Arkitekt” publica o artigo “Building a new Africa” de Doxiadis onde revela esta consciência de articulação política e diplomática em torno da ONU:

[...] a África deve decidir quais estágios de desenvolvimento devem ser evitados para que um grau de desenvolvimento possa ser alcançado o mais rápido possível, permitindo que a África se torne verdadeiramente independente e concorra com a família das Nações Unidas por um futuro melhor. (Constantinos Doxiadis *apud* Phokaides, 2013, p. 80, tradução nossa)

Apesar de seus estudos e planos integrados para o continente africano não terem sido postos em prática, a *Doxiadis Associates* foi individualmente comissionada por uma série de países como Etiópia, Gana²⁹ (Plano Diretor para Área Metropolitana de Accra-Tema; Plano Regional para a área de Accra-Tema-Akosombo; Plano Diretor da nova capital de Gana, a cidade de Tema; Etc.), Líbia (Ekística nacional e programa de habitação; Plano Regional e Planos Diretores para a região de Cyrenaica – incluindo 9 cidades e 65 vilas - além do Plano Diretor da cidade de Beida); Marrocos, Sudão (Plano Diretor da Grande Cartum e Porto Sudão), Egito, Uganda, Zâmbia (Planos Diretores das cidades de Lusaka, Chililabombwe, Chingola, Chipata, Kafue, Mongu e Mufulira; Desenvolvimento de programa e planos para 16 municípios rurais) e Zaire. Na Nigéria, para além do Plano Diretor, de arquitetura, projeto de infraestrutura e supervisão da implementação do *FESTAC Town*, a *Doxiadis Associates* desenvolveu Planos Diretores e programas para cerca de 20 centros urbanos, foi responsável pelos planos diretores das cidades de Ilorin – capital do estado de Kwara - e Grande Jos – capital do estado de Benue-Plateau, realizou planos de desenvolvimento regional para os estados de Lagos e da região Centro-oeste, além de produzir planos e programas de desenvolvimento para as cidades de Eket, Etinan, Opobo, Oron no estado de Cross River.

Para o desenvolvimento do Plano Diretor do *FESTAC Town*, o ditador Yakubu Gowon em 1974 encarregou ao Programa Nacional de Habitação a contratação da *Doxiadis Associates*. O complexo urbano tinha a função de abrigar provisoriamente parte dos milhares de participantes do FESTAC 77, mas foi concebido desde o princípio como política pública para a resolução das questões habitacionais de uma Lagos com altos índices de densidade demográfica e assentamentos precarizados. Hoje esta prática tornou-se comum na realização de mega eventos como as Olimpíadas ou a Copa do Mundo Fifa, mas talvez estejamos diante de um dos primeiros casos em que a realização de um grande evento esteve atrelado à promoção de políticas públicas relacionadas a questões habitacionais e de infraestrutura urbana. Como vimos, Lagos sofria com o inchaço populacional, altos índices de engarrafamentos, baixo espectro de saneamento básico entre outros dilemas urbanos. A urbanização de uma área fora do centro expressava a intenção

D.A. REVIEW

April 1977, Vol. 13, no. 100

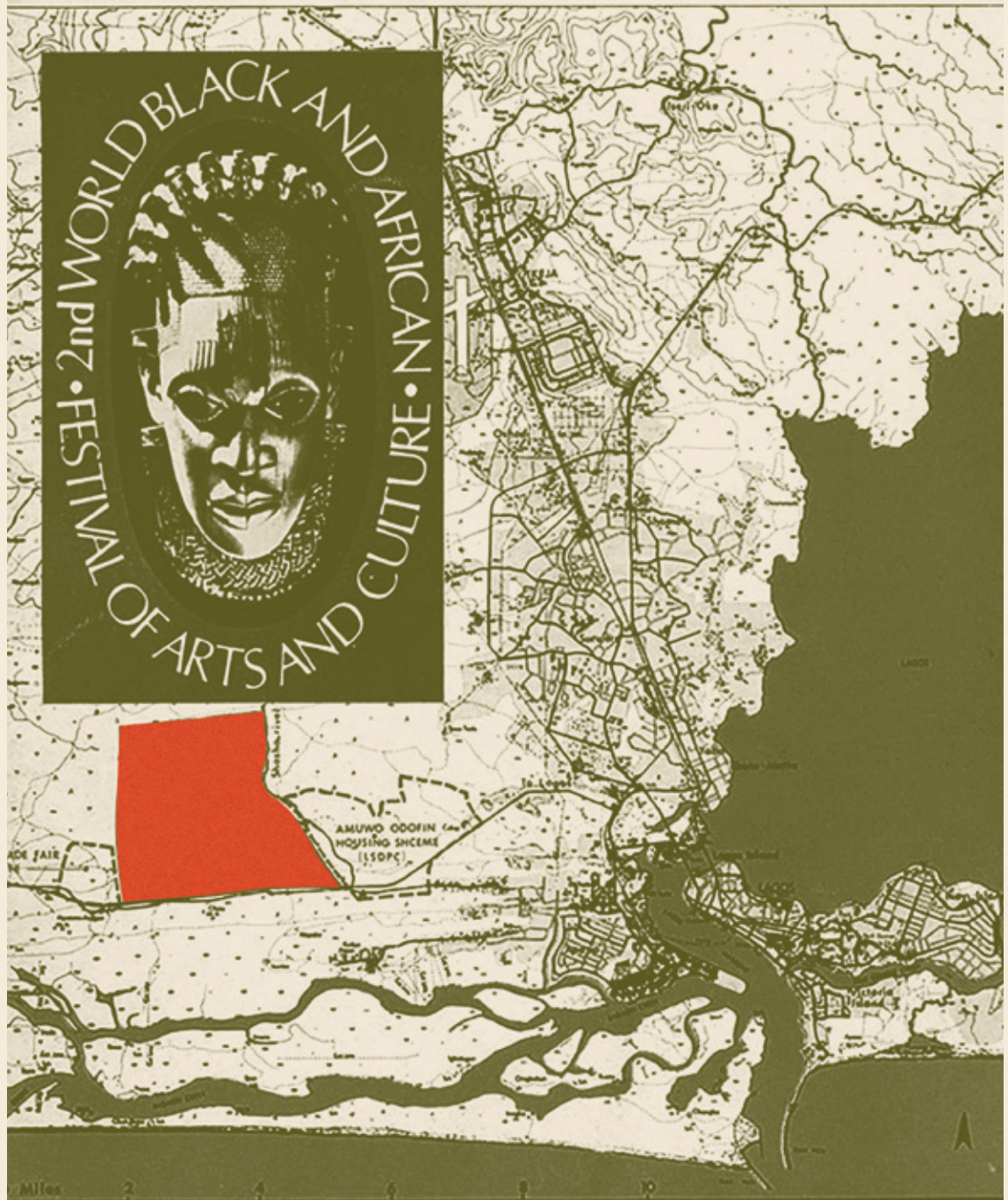


Fig. 64: Capa da DA Review, de abril de 1977. Apresentação do Plano Diretor do FESTAC Town.
Fonte: Doxiadis Archives, Atenas.



Fig. 65: Teatro Nacional das Artes, Lago Nigéria.
Fonte: Omeoko Media, Creative Commons.

de promover novos eixos de expansão urbana e criar novos polos de atração populacional. A construção de uma nova capital e a realização do FESTAC 77 significavam para a Nigéria a sua ascensão na geopolítica mundial como nação independente, moderna e em franco desenvolvimento.

A construção do *FESTAC Town* não foi a única iniciativa de transformação urbana empreendida pela ditadura nigeriana. Para a realização do evento, foram construídas estradas e autopistas; uma região de Kaduna, capital do estado central da Nigéria foi urbanizada; em Lagos, a praça Tafawa Balewa foi reformada; hotéis foram erguidos; um hipódromo foi construído; e, sobre as terras pantanosas da região de Surulere, surgiu o imponente Teatro Nacional das Artes - um projeto do arquiteto búlgaro Stefan Kolchev integrante da empresa *Technoexportstroy*.

Para Andrew Apter (1993), a realização do FESTAC 77 celebrava o casamento de uma “tradição cultural”, o pan-africanismo e a negritude, com o “capitalismo acelerado” mediante a mercantilização da cultura africana. Após a Guerra do Biafra e com o vertiginoso crescimento da indústria petrolífera, a Nigéria viu a oportunidade de demonstrar seu papel como uma potência em desenvolvimento. Isso envolveu a criação de uma nova capital, a realização do FESTAC 77 e a inauguração da primeira edição da Feira de Comércio Internacional, ambos ocorridos em 1977. Essas iniciativas tinham como objetivo mostrar ao mundo uma resposta modernizadora e a existência de uma unidade nacional baseada na coexistência harmoniosa e sem tensões entre os diversos grupos étnico-religiosos que compõem a complexa realidade social nigeriana.

A região escolhida para a implantação do *FESTAC Town*, como é possível observar na capa da *DA Review* de abril de 1977 deu-se sobre a rodovia Lagos-Badagry, principal via de conexão do centro de Lagos com outros países africanos, em uma região próxima às futuras instalações

do complexo onde seria realizada a Feira de Comércio Internacional. A escolha deste território propiciaria novos vetores de expansão urbana em direção a oeste e a norte à medida em que novas infraestruturas urbanas fossem construídas. O plano previa a implantação de áreas residenciais de múltiplas densidades organizadas em unidades de vizinhança com um centro comunitário cada, zona comercial central paralela à rodovia e mais afastado da rodovia, uma zona industrial. Estava imbuído no projeto a intenção de que seus habitantes pudessem viver sem realizar grandes deslocamentos até o centro da cidade de Lagos e poderiam encontrar toda a sorte de necessidade no próprio complexo. Dois canais foram projetados para prover a drenagem necessária.

Cada unidade de vizinhança foi pensada de modo a misturar distintas classe sociais e as tipologias de edificações habitacionais foram pensadas de acordo com as capacidades econômicas da população residente: 5% das unidades eram de casas individuais destinadas às classes mais altas; 40% eram de casas geminadas destinadas às classes médias; e 55% de conjuntos habitacionais para as populações mais pobres. Os futuros moradores deveriam inscrever-se previamente ao programa e estavam proibidos de alugar ou mesmo vender suas unidades. Apenas uma parte de todo o projeto foi executado e inaugurado a tempo para a realização do FESTAC 77 em 1977. As zonas industriais sequer foram implementadas e o projeto ficou parcialmente executado. As autoridades governamentais após a realização do FESTAC 77 passaram a ocupar e organizar o território à revelia do plano³⁰.

Um jornal foi criado em 1975 para acompanhar toda a preparação do festival. A primeira edição do “FESTAC 77 Festival News” de 01 de maio de 1975 apresenta uma reportagem sobre a construção do *FESTAC Town*:

APARTAMENTOS A FICAREM PRONTOS NA VILA DO FESTIVAL: Espera-se que um grande número de apartamentos de diferentes tipos seja concluído no Festival Village em meados de novembro de 1975. Setenta desses apartamentos terão quatro quartos, um quarto de hóspedes, salas de estar e de jantar, bem como outras comodidades modernas. A Vila está sendo montada pelo Governo Federal da Nigéria para fornecer a acomodação principal para os participantes e visitantes do Festival Mundial Negro e Africano. Quinhentos e setenta e cinco destes apartamentos terão três quartos, sala de estar, jantar e outras amenidades. Haverá 2.120 apartamentos de três quartos, salas de jantar e jantar e os demais apartamentos terão salas de estar/jantar de dois ou três quartos e comodidades modernas. Ao todo, cerca de 10.941 apartamentos terão quatro, três ou dois quartos e outras instalações, mas todos terão salas de estar/jantar. Mais de 20 empreiteiros encarregados de diferentes tarefas na vila estão confiantes de que concluirão seus trabalhos a tempo para o festival. [...] Contratos separados foram concedidos para outras instalações na vila. Eles cobrem instalações médicas e de saúde e fornecimento de eletricidade e água, bem como estradas de acesso. A mesma prioridade está sendo dada a estes como aos edifícios reais. Paralelamente, estão previstos regimes de stand-by ou de emergência, nomeadamente no que diz respeito à eletricidade e ao abastecimento de água. Além do programa em Lagos, também estão sendo executadas, conforme cronograma, as outras 4.000 unidades habitacionais que estarão disponíveis em Kaduna para Durbar. Acomodações adicionais para convidados e/ou participantes estarão disponíveis em vários navios de luxo que devem ser colocados à nossa disposição por alguns estados participantes e outras organizações. (FLATS, 1975, p. 8, tradução nossa)

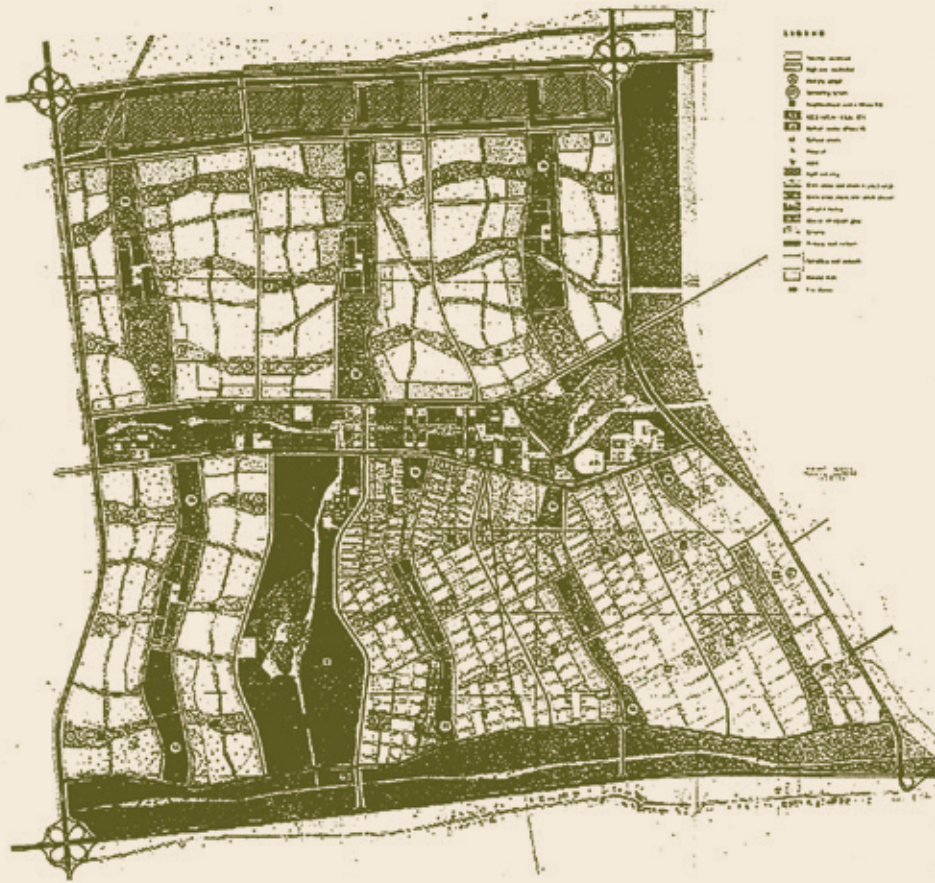


Fig. 66: Plano Diretor do *FESTAC Town*, 1977.
 Fonte: Doxiadis Archives, Atenas.



Fig. 67: Fotografia aérea do canteiro de obras do *FESTAC Town*, 1977. Autor anônimo.
 Fonte: FESTAC 77 Festival News, 1977.

A oitava edição do jornal datada de junho/julho de 1976 estampava em sua primeira capa a manchete *Todos os locais do Festival estão prontos* (ALL FESTIVAL, 1976) acompanhado de uma imagem das autoridades que organizavam o evento, do governo local e do governo federal responsável pela Comitê de Habitação e Desenvolvimento urbano visitam as instalações prontas do *FESTAC Town*.

Em 15 de janeiro de 1977, cerca de sessenta delegações de países africanos e afro-diaspóricos levavam mais de vinte cinco mil artistas, intelectuais e militantes a desfilarem no Teatro Nacional das Artes durante a abertura do FESTAC 77. As fotografias de Marilyn Nance e Calvin Reid parecem capturar o clima de celebração e entusiasmo que tomava conta não apenas dos participantes do festival, mas também dos moradores de Lagos durante todo o mês de duração do Festival. Dava-se início, assim a um dos mais importantes eventos de celebração da cultura negra e afro-diaspórica no mundo.

Na delegação brasileira que participou do FESTAC 77, estava presente o músico baiano Gilberto Gil. Ao se acomodar nas instalações do *FESTAC Town* e observar o cotidiano do território planejado pela Doxiadis Associates e ocupado pelo evento como um todo, Gil fora tomado por uma memória que o levaria a um encontro com suas vivências cariocas. Esse encontro, ou melhor, esse re-encontro inspiraria a criação de um neologismo que se tornou o título de uma de suas canções e do álbum subsequente *Refavela*:

Em 77, eu fui participar do FESTAC 77, festival de arte e cultura negra, em Lagos, na Nigéria, onde reencontrei uma paisagem suburbana do tipo dos conjuntos habitacionais surgidos no Brasil a partir dos anos 50, quando Carlos Lacerda fez em Salvador a Vila Kennedy, tirando muitas pessoas das favelas e colocando-as em locais que, em tese, deveriam recuperar uma dignidade de habitação, mas que, por várias razões, acabaram se transformando em novas favelas. Para abrigar os 50 mil negros do mundo inteiro que para lá acorreram, tinha sido construída uma espécie de vila olímpica com pequenas casas feitas com material barato e um precário abastecimento de água e luz, que reavivou em mim a imagem física do grande conjunto habitacional pobre. (Gil, 2022a, p. 186)

A observação da agitação urbana em torno dos conjuntos habitacionais nigerianos parece emergir como uma memória involuntária à maneira de Proust, fazendo colapsar tempos e espaços no presente. Dessa forma, Gilberto Gil enxerga naqueles espaços nigerianos indícios, vestígios e sobrevivências de processos similares ocorridos no Brasil décadas antes. Interessante notar que a memória do músico acaba por embaralhar outras duas geografias quando diz que foi no governo de Carlos Lacerda que os conjuntos habitacionais, como a Vila Kennedy, começaram a ser construídos em Salvador. Na verdade, Lacerda foi governador do estado da Guanabara, e a Vila Kennedy foi construída na cidade do Rio de Janeiro. A gestão de Lacerda ficou reconhecida por um intenso processo de remoção de favelas das áreas centrais da cidade, concomitante à construção dos conjuntos habitacionais notados por Gilberto Gil; enquanto isso, a especulação imobiliária transformava bairros inteiros com a construção de arranha-céus. Foi durante este mesmo governo, em 1963, que o arquiteto grego Constantinos Doxiadis foi convidado por Carlos Lacerda para propor um plano de desenvolvimento urbano para a capital fluminense. O plano



Fig. 68: Comitiva vistoria instalações do FESTAC 77Town
Fonte: FESTAC 77 Festival News, 1977.



Fig. 69: Vista de uma das ruas do FESTAC Town, 2023.
Fonte: Google Earth

urbano foi entregue em 1965, porém nunca foi totalmente implementado. Em uma entrevista ao programa *Transa Marieta* de 8 de outubro de 2020, o músico baiano rememora essa experiência, agora associando-a àquela vivenciada no Rio de Janeiro:

O meu disco *Refavela* é um disco que nasceu daquele encontro. A palavra *Refavela* inclusive remete a uma ideia de aglomerado habitacional, de conjunto habitacional que a gente tinha e teve aqui no Rio de Janeiro, na Vila Kennedy na época do governador Carlos Lacerda. Exatamente essa coisa de cortar os negros periféricos, especialmente no caso do Rio, das favelas do Rio de Janeiro para um lugar planejado entre aspas eu diria porque o planejamento acabou sendo o mínimo. Mas enfim, um lugar com arquitetura com urbanismo. Traços mínimos de uma arquitetura específica e de um urbanismo específico para a constituição de uma comunidade negra. Para a recuperação de comunidades negras extremamente pauperizadas das favelas e etc. Queriam que essa pauperização pudesse ao longo do tempo desaparecer. Então a reunião lá em Lagos me lembrava muito esse aspecto da favela carioca por causa desses aglomerados. A música *Refavela* fala de um negro que se arranca de um bloco do BNH, o tipo de habitação popular de projeto governamental que foi proposto ali na década de 1950 e 1960 aqui no Brasil. E era tudo naqueles conjuntos habitacionais em Lagos. A ideia era que depois de um período de um mês de ocupação pelas delegações estrangeiras, aqueles apartamentos fossem todos doados, dedicados ou vendidos, pois havia várias formas de distribuição para o público nigeriano, para o público de Lagos. (Gil, 2020)

Em entrevista à equipe da pesquisa coletiva *Cinco anos entre os bárbaros: cidade, corpo, canção*³¹, Gilberto Gil (2021) revela-nos ademais uma outra concepção em torno da alegoria do *Refavela*:

Eu lembrava de tudo, lembrava do Lacerda, lembrava do aterro do Flamengo e da instalação das primeiras vilas dos *Refavelados* na Zona Norte, Vila Kennedy. Quer dizer, eu chamava ali um pouco as décadas imediatamente anteriores já vividas por nós ainda muitos jovens, mas já atentos ao fluxo de informações e sabendo as coisas que tavam acontecendo. E então depois de sessenta e quatro e dos militares e tal, todas essas memórias eram aguçadas. Elas vinham de forma muito forte essa coisa da ideia do *Refavela*, a palavra *Refavela*, a canção *Refavela* e a oportunização da canção pela minha ida África lá no festival de artes negras para o qual eles fizeram uma grande vila olímpica ao estilo dos conjuntos habitacionais do BNH. Quer dizer, juntava tudo isso. Juntava toda essa emergência do início da *pós-modernidade: ainda há modernidade* e já há a *pós-modernidade* chegando pro mundo e pro Brasil. Aí em certa medida as canções davam conta dessa narrativa. (Gil, 2021, grifos nossos)

Ao reconhecer a circulação nos anos de 1970 de um discurso que sugere a chegada da pós-modernidade ou o fim da modernidade, como o apresentado por Charles Jencks (1977) após a demolição do *Pruitt-Igoe*, e ao mesmo tempo, ao observar os vestígios persistentes da modernidade, como evidenciado na construção dos conjuntos habitacionais na Nigéria, a concepção da *Refavela* criada por Gilberto Gil parece por em coexistência mundos e temporalidades em um cenário de colisão entre o desaparecer e o aparecer. Se a as experiências dos adidos culturais - Antonio Olinto e Zora Seljan – treze anos antes, enunciaram a manifestação persistente de costumes, arquiteturas e tradições antepassadas entre Brasil e Nigéria de forma entrecruzada, Gilberto Gil ao eleger a ideia de *Refavela* como uma alegoria, parece apontar reencontros sincrônicos de modos de vida em ambos os países que pululavam nas favelas cariocas e assentamentos nigerianos e sobreviviam nos conjuntos habitacionais em ambos os países à contrapelo dos



Fig. 70: Frame de documentário sobre a participação brasileira no FESTAC 77 onde podemos ver os conjuntos do *FESTAC Town*.
Fonte: Acervo Tv Cultura.



Fig. 71: Frame de documentário sobre a participação brasileira no FESTAC 77 onde podemos ver Gilberto Gil. Fonte: Acervo Tv Cultura.

processos de remoções.

Não seriam essas formas de vidas persistentes, as mesmas que se apropriaram dos conjuntos habitacionais do *Pruitt-Igoe* e neles instalaram seus costumes e formas de ocupar os espaços? Não teria sido a demolição dos trinta e três blocos habitacionais em St. Louis, Missouri, muito mais uma ação que demonstra a continuidade de uma política pública de remoção e limpeza social desses modos de vida do que a mera falência de um ideal de modernidade? Portanto, não teria a partícula *re* do *Re-favela* uma conotação re-volucionária sobre esta continuidade que implicaria justamente a persistência e sobrevivência, mas, também a re-configuração e re-apropriação empreendidas por estes modos de vida nestes espaços, apesar das violências e tentativas recorrentes de seu apagamento e aniquilação? Antes de remontarmos a alegoria da *Refavela*, propomos a seguir compreender e recuperar como se deu a participação de Gilberto Gil no FESTAC 77 de 1977.

5.2.2. Uma delegação de caráter mestiço

Como discutido na seção anterior, as movimentações diplomáticas de aproximação entre o Brasil e a Nigéria, interrompidas desde o início da ditadura militar brasileira, foram retomadas com o regresso dos adidos culturais entre 1963 e 1965, e ganharam novo impulso com a chegada do chanceler Gibson Barboza, que realizou uma viagem ao continente africano, passando por nove países. Dentre os integrantes da comitiva dessa viagem, encontravam-se membros da delegação responsável pela participação brasileira no FESTAC 77. Por questões diplomáticas, o único negro presente na delegação, o psiquiatra baiano Georges Alakija, foi designado como presidente da mesma. No entanto, essa nomeação era, na verdade, um puro disfarce, já que as funções do cargo de coordenador geral eram exercidas por Clarival do Prado Valladares, historiador, crítico de artes e médico de formação.

Valladares nasceu na Bahia e realizou parte da sua educação superior em Recife, onde teve a oportunidade de entrar em contato com o poeta e estruturalista Joaquim Cardozo, conhecido colaborador de Oscar Niemeyer nos projetos de Brasília. Além disso, ele também pôde interagir com membros do grupo que gravitava em torno do sociólogo Gilberto Freyre. Apesar de ingressar na Universidade Federal da Bahia como professor de anatomia patológica a partir de 1956, Valladares pouco a pouco e sem abandonar a medicina, decide dedicar seus esforços intelectuais à investigação das manifestações culturais e artísticas. Em 1962 é convidado pela Escola de Belas Artes e pela Escola de Teatro da UFBA a lecionar História das Artes, porém no ano seguinte, o professor se muda para o Rio de Janeiro onde estabelece-se desde então.

Já na capital fluminense, Valladares, como membro do Conselho Federal de Cultura, foi convidado a participar da delegação brasileira do I Festival Mundial de Artes Negro-africanas (I FESMAN), realizado em 1966 em Dakar, no Senegal, sob a presidência de Leopold Senghor e com apoio da UNESCO. A delegação brasileira do I FESMAN foi coordenada por Waldir Freitas Oliveira, representante do CEAO-UFBA, e contou com a presença de Cândido Mendes de Almeida, diretor do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos (IBEA), o antropólogo Edson Carneiro,

o ex-embaixador do Brasil em Gana, Raimundo de Souza Dantas, os artistas Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres, o capoeirista Mestre Pastinha, os músicos Ataúlfo Alves e Clementina de Jesus, passistas da Mangueira, o escultor Agnaldo Manuel dos Santos, entre outros. Além disso, o próprio Clarival do Prado Valladares foi convidado a ser membro do júri de premiação do Festival pelo governo senegalês.

Agnaldo Manuel dos Santos, que teve sua primeira mostra individual em 1961, organizada pela arquiteta Lina Bo Bardi durante sua estadia no Museu de Arte Moderna da Bahia, apesar de falecido em 1962, foi homenageado no I FESMAN com o prêmio de escultura por sua obra *Cabeça de animal*:

Naquela ocasião, por iniciativa do antropólogo Michel Leiris, diretor do Museu do Homem de Paris, coube ao artista brasileiro Agnaldo Manuel dos Santos o prêmio internacional de escultura, apesar de Agnaldo ser falecido em 1962. Devemos ao Dr. Alioune Diop, então Ministro da Educação e Cultura do Senegal, a sábia interpretação de reconhecimento da obra, independente da condição do artista vivo, através de que coube ao Brasil o prêmio a seu grande artista negro. (Valladares, 1976, p. 67, grifos do autor)

Alioune Diop fora o presidente da Associação para o Festival Mundial de Artes Negro-africanas especialmente concebida para a organização do evento. Diop ganhara reconhecimento internacional por ter fundado ainda na década de 1950, o periódico *Présence Africaine*, um dos principais veículos de reunião de intelectuais contra o sistema colonial e a luta antiracista. Fora neste mesmo periódico que o brasileiro Abdias Nascimento publicara durante o I FESMAN uma carta aberta denunciando que o que motivara a exclusão de artistas associados ao Teatro Experimental do Negro da delegação brasileira teria sido racismo travestido em um discurso de uma cultura negra assimilada ou aculturada³². Diop ocuparia também o cargo de Secretário Geral da segunda edição do festival, o FESTAC 77, a ser realizado na Nigéria depois de quase uma década por conta das instabilidades políticas do país. Entretanto, por divergências diplomáticas e políticas, Diop é retirado do cargo em maio de 1976³³, como uma das primeiras ações do então ditador nigeriano General Olesgun Obasanjo que havia deposto seu predecessor Murtala Mohammed e que provocaria mais uma vez o adiamento do festival para 1977. Devido à sua participação no I FESMAN, Clarival do Prado Valladares foi convidado em 1972, durante a gestão de Gibson Barbosa como chanceler do Itamaraty, a colaborar com o Departamento de Cultura do Ministério das Relações Exteriores na organização da delegação brasileira para o FESTAC 77. Em 1975, ele foi nomeado para o cargo de Coordenador Geral, já durante a gestão do chanceler Azeredo da Silveira e com Ernesto Geisel como ditador-presidente do Brasil.

Sob Geisel, Brasília era o centro de um mundo que o Brasil estava tentando fazer. [...] Algo separava o Brasil de outras nações na mente de Geisel e de seus colegas: a democracia racial. Com efeito, na abertura de um discurso ao Congresso brasileiro, [Azeredo da] Silveira deu a democracia racial como exemplo de um ocidente em mutação, proclamando que 'historicamente o Ocidente se embebe das experiências que lhes trazem nações novas [...] Os padrões de convivência racial desenvolvidas no Novo Mundo, sobretudo em nosso país, representam um fator novo que ilustra essa contribuição'. Todas as iniciativas de Geisel para estabelecer uma autonomia em relação aos Estados Unidos da América e desenvolver

relações com o Terceiro Mundo estavam saturadas com a retórica da democracia racial.” (Dávila, 2011, p. 274-274)

Em junho de 1976, Valladares durante uma plenária do Conselho Federal de Cultura abordou os preparativos para a participação brasileira e da organização da exposição “O impacto da cultura africana no Brasil” cujo objetivo era “[...] a compreensão do implanto cultural de vários grupos étnicos da África em outra região do mundo, oriundos como escravos e logo integrados na estrutura de um novo povo, de uma nova nação que apenas se define como a maior experiência de miscigenação ocorrida na história” (Valladares, 1976, p. 69). Valladares (1976, p. 70) registrou em seu discurso o profundo desgosto com a delegação estado-unidense que pedia a exclusão da exposição brasileira sob o protesto de “degradar a perenidade da raça negra através da miscigenação”. Sobre o movimento da delegação estado-unidense Valladares (1976, p. 70) diz:

Nem houve necessidade de polemizar com o douto representante da minoria negra norte-americana. O presidente nigeriano para o FESTAC 77 encerrou o assunto, advertindo que por motivos históricos e culturais o Brasil é um país convidado desde o primeiro projeto, contribuindo com um pavilhão de sua iniciativa para a temática estabelecida e, como exemplo, apenas repetido pela França e pela Etiópia. O documento conclusivo da VIII Reunião do Conselho Internacional do FESTAC 77, de 19 de março, da qual (sessão) participamos, é conclusivo e explícito: o Brasil participará com a sua exposição, o nosso pavilhão, para o qual estamos preparando, no sentido histórico, a exemplaridade do Aleijadinho, de Manoel da Costa Ataíde, do Mestre Valentim e de Teófilo de Jesus, entre outros. E no capítulo contemporâneo, obras de doze dos nossos mais distinguidos artistas em toda área geográfica. Relatórios minudentes, todos os detalhes de nosso prolongado trabalho têm sido entregues, periodicamente, ao Departamento Cultural do Itamarati. Nosso pedido ao Presidente deste Conselho, após consultar o egrégio plenário, é o de expressar ao Governo da Nigéria, através de sua Embaixada no Brasil, e com o conhecimento do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, nossa profunda admiração pela monumental, difícil e complexa ação cultural que se traduz no II Festival e Colóquio de Artes e Cultura Negra e Africana, a realizar-se em janeiro e fevereiro de 1977. Pedimos, assim, a moção de louvor que nos impõe o respeito e a admiração pelo povo e pelo governo nigeriano diante de seu esforço em demonstrar e memoriar o universo de conhecimento, de costumes e de valores ao qual também nos integramos, por nossa história, por nossa vivência e por nosso destino.

É certo que o discurso e a composição da delegação brasileira para o FESTAC 77 sofreram inúmeras críticas e debates durante a preparação do evento. Como veremos a seguir, Abdias Nascimento, que estava em Lagos durante a realização do FESTAC 77 como professor visitante da Universidade de Ifé e chegou a fazer parte do grupo de intelectuais que participaria do Colóquio durante o festival, mas foi posteriormente desconvidado, se tornou um dos mais profundos críticos do discurso da miscigenação promovido pela delegação brasileira³³.

A coluna do *Jornal do Brasil* de 14 de abril de 1974 noticia as preparações da exposição organizada pela delegação brasileira dando destaque ao caráter mestiço almejado para a mostra. A coluna nos parece ter sido escrita a partir de uma entrevista com Waldeloir Rego, etnólogo baiano e ogã do Ilê Axé Opô Afonjá. De Salvador, o etnólogo que coordenava a exposição partiria para Brasília para se reunir no Itamaraty e de lá seguiria para o Rio de Janeiro por onde embarcaria para Lagos com o objetivo de arregimentar a exposição com as autoridades nige-

rianas. O caráter mestiço de origem africana a ser apresentado na mostra abordaria desde as artes plásticas, composições musicais, danças primitivas, arquitetura e culinária, além de programação audio-visual (ETNOLÓGO, 1974). O nome de Gilberto Gil aparece aqui ao lado de Dorival Caymmi, Vinicius de Moraes, Baden Powell e Caetano Veloso a integrarem a seção de composições musicais. Olga de Alaketo teria sido convidada a integrar a seção de danças primitivas e Waldeloir Rego indicava que iniciara uma busca de outras pessoas de candomblé para participar da mostra ao lado de um grupo que dançaria um bumba-meu-boi. A programação audio-visual ficara a cargo de Aloisio Magalhães. A seção de arquitetura seria organizada pelo arquiteto Silvio Robatto e evidenciaria as influências africanas nas construções brasileiras a partir da comparação de fotografias de Pierre Verger como o mesmo havia feito em seu livro *Fluxo e Refluxo*. A importância da presença no Brasil no FESTAC 77, de acordo com Rego (*apud* ETNÓLOGO, 1974, p. 10) daria-se:

[...] porque, pela segunda vez e com amplitude muito maior do que em 1966 – quando se realizou o primeiro festival em Dacar, no Senegal – vamos ter contato com nossas origens culturais. Os africanos terão no Festival oportunidade de ver o que assimilamos e deles preservamos e até que ponto os escravos nos influenciaram culturalmente.

Aparece no discurso de Rego a ideia de haveria uma cultura brasileira que teria sido influenciada pela africana, mas que preservava diferenças significativas em relação à mesma e muito se assemelha àquele mesmo discurso empreendido desde Gilberto Freyre ao demonstrar as contaminações da senzala na casa-grande. Apesar de fazer menção ao nome de Gilberto Gil como parte da exposição, a notícia ainda não evidencia que o músico baiano de fato viajaria como parte da delegação brasileira. Como teria se dado a participação de Gilberto Gil na delegação. A partir do disco *Refavela*, poderíamos abordar uma outra concepção para a questão negra que difere daquela empreendida por Valladares, Rego e da delegação brasileira?

5.2.3. “Xangô, Aganju, viva Egum, Babá Alapalá”

Em 13 de agosto de 1975, o *Jornal do Brasil* publicou uma entrevista com Gilberto Gil enquanto o músico realizava as apresentações do seu recém lançado disco *Refazenda*. A notícia assegura a existência de um novo Gilberto Gil que o difere de sua expressão mais tropicalista, aparentemente mais jovem, mais descompromissado e mais preocupado com a criação que refletia a sua vida e seus estares. *Refazenda* seria um álbum de “músicas quietas cantadas quietamente” (Gil, 1975a, p.5) e a partir dele, o músico estaria cada vez mais interessado em investigar a situação da música popular no Brasil. A coluna noticia também a intenção de Gilberto Gil ir para Lagos para a participação no FESTAC 77 que naquele momento estava previsto a acontecer ainda em 1975. O show de Refazenda seria o mesmo a ser apresentado na Nigéria e sobre a sua relação com a questão negra Gil (1975a, p. 5) responde:

O que é negro e o que não é negro no Brasil? Não tenho nada muito nítido na minha cabeça. Eu não canto samba, canto lundu. Não subi o morro. Meu samba não é Zé Ketti. É mais ritmo,

é batuque. É mais Clementina de Jesus que Elizeth Cardoso. É mais Candeia do que Cartola. Se alguém sugere começar um samba, nem passa pela minha cabeça uma melodia de samba-enredo. Vou direto ao batuque que é telúrico, vem de baixo. Meu negócio é primitivo, samba de terreiro, samba de roda, coco. Não há Lapa na minha música. Os grandes arquétipos, as grandes matrizes do meu intuitivo têm uma linha direta de Angola, da Nigéria, do Marrocos e por aí, via Oriente Médio, até a Índia. Os dados que informam o meu irracional correm pelo lado de baixo do Mediterrâneo. Não tenho influências marcantes, por exemplo, do impressionismo ou do canto gregoriano que a gente percebe na música de um Milton Nascimento. Mas diante de compositores como Nelson Cavaquinho, das camadas mais populares, fico em estado de contrição religiosa. A arte neles é raça, é ginga bruta, chega mais rápida onde precisa chegar.

A noção sobre a questão negra no Brasil apresentada por Gil parece escapar tanto de uma noção pacificadora e docilizada como a da democracia racial ao mesmo tempo que se desloca de qualquer reducionismo identitário como se fosse possível esquadriñar o que definitivamente seria negro ou não no país. Ao se distanciar do samba, e mais particularmente do samba-enredo, e se aproximar ao lundu, Gil parece nos indicar múltiplos caminhos de manifestações diaspóricas mais ou menos contaminadas por outras culturas, mas nem por isso menos negra. Em entrevista ao *Jornegro* em 1979, já falando sobre o lançamento de *Refavela*, Gilberto Gil retorna à questão ali esboçada anos antes:

Eu queria mesmo que ficasse uma coisa assim. Uma intenção, um sonho, uma necessidade de tornar minha música cada vez mais tribal, comunizante, negra, no sentido de incorporar elementos desse modo alegre e típico das expressões africanas de artes [...] Eu não sou só negro, não sou africano. Fora da África toda a negritude é coisa conseguida com muito esforço, empenho. Não há mais o ser negro naturalmente, sem pensar nisso. Quer dizer, o problema da negritude fora da África é um problema de cuca. E através da cuca já fica muito complicado; é através do empenho, pelo econômico, político e social. Não é como se dissesse: de agora em diante sou preto e acabou. É difícil porque a sociedade não é preta, tá entendendo? (Gil, 1979)

Aqui fica mais evidente as disparidades que Gil propõe sobre a sua concepção particular de negritude como também àquela imposta pela democracia racial. Intuímos que a sua concepção teria sido formulada a partir de um esforço intelectual de aproximação com a negritude como ele mesmo aborda como também notamos um processo de aproximação com os terreiros de candomblé em Salvador desde seu retorno do exílio. Em Londres há que se destacar que o músico também pudera ter contato com artistas e intelectuais afro-diaspóricos e nigerianos que discutiam vividamente a questão da negritude. O caminho da espiritualidade e da negritude levariam Gilberto Gil à busca de sua ancestralidade como também ao desejo de viajar à Nigéria:

O primeiro contato com a com a África, e eu colocaria esse momento de setenta e sete ainda no âmbito desse primeiro contato é um contato com as raízes e não necessariamente com as antenas que o lado mais futurista do meu trabalho que tá associado a uma ideia de antena. Uma ideia de ondas que se propagam e que atingem distâncias inimagináveis, o cosmos, nas viagens nesse sentido todo. Ali naquela época ainda eu estava atrás, eu estava seguindo o canto da mãe de santo. Era a vivência efetiva do presente ancorado no passado, na tradição. (Gil, 2021)

A mãe de santo de quem Gil provavelmente fala seria Mãe Stella de Oxóssi, iniciada em 1939 no candomblé por Mãe Senhora e tornada a quinta Ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá em 1976. Gilberto Gil, assim como Antonio Olinto, Jorge Amado, Dorival Caymmi entre outros viria a se tornar um dos obás de Xangô do Opô Anfojá que também tinha como um de seus filhos o etnólogo Waldeloir Rego. Em 12 de outubro de 1975 o *Jornal do Brasil* publica uma nota sobre a passagem de Gilberto Gil por São Paulo com a turnê do Refazenda. Gil (1975b) informa que programava um novo disco que sucederia Refazenda de título provisório “Fé Menina” por tratar-se de “[...]uma fé refeita, portanto jovem, ainda bastante menina”. Gil (1975b) na mesma entrevista esboçou ainda o desejo de lançamento de mais dois discos comemorativos aos seus dez anos de carreira: um em parceria com Walter Smetak e outro dedicado à viagem à Nigéria, o único de fato concretizado sob o título de *Refavela*. A indicação pelo Itamaraty de que Gilberto Gil viajaria à Nigéria como membro da delegação brasileira somente foi noticiada em 24 de novembro de 1976 pelo *Jornal do Brasil*, quase às vésperas da viagem (GILBERTO, 1976, p. 3). Em entrevista ao *Jornal do Brasil* em 26 de dezembro de 1976, Gilberto Gil nos diz sobre os seus desejos em torno da viagem:

O convite oficial foi apenas um reflexo da minha intenção de ir. As pessoas da comissão encarregadas de selecionar os artistas de várias áreas que participarão do Festival sabiam da minha pretensão. Que eu iria a Nigéria de qualquer maneira. Participaria do festival mesmo que não fosse o representante oficial. Isso porque, quando morei em Londres, mantive contato com personalidades nigerianas, que inclusive me convidaram para gravar um disco lá. Tudo vem de encontro à minha vontade muito grande que eu tenho de intensificar a minha ligação com a África, torna-la física. (Gil, 1976)

Devido aos constantes adiamentos da realização do FESTAC 77, Gilberto Gil decidiu realizar uma série de três concertos preparatórios para a viagem à Nigéria no Teatro Castro Alves em Salvador e nestes concertos pôde experimentar alguma das canções inéditas que tocaria no festival. Entre elas destacamos a composição da música Babá Alapalá que irá fazer parte do disco *Refavela* e parece ser estreitamente relacionado com a busca de ancestralidade narrada por Gilberto Gil nas entrevistas anteriormente transcritas:

Aganju, Xangô
Alapalá, Alapalá, Alapalá
Xangô, Aganju

O filho perguntou pro pai
"Onde é que 'tá o meu avô
O meu avô, onde é que 'tá?"

O pai perguntou pro avô
"Onde é que 'tá meu bisavô
Meu bisavô, onde é que tá?"

Avô perguntou "ô bisavô
Onde é que 'tá tataravô
Tataravô, onde é que 'tá?"

Tataravô, bisavô, avô
Pai Xangô, Aganju
Viva Egum, babá Alapalá (Gil, 1977c)

Na plateia desses shows, estava presente o cineasta Nelson Pereira dos Santos, que naquele momento estava se preparando para adaptar o romance *Tenda dos Milagres* de Jorge Amado para o cinema. Encantado pela música que tratava da ancestralidade e do culto a Xangô, como ele pretendia abordar em seu filme, Pereira dos Santos abordou o músico baiano sobre a possibilidade de usar a canção em seu filme, e foi prontamente atendido. Conforme apontado por Carlos Rennó (2022), a canção está conectada a uma tradição afrocentrada de ancestralidade, utilizando a invocação de uma jornada geracional que culmina em Aganju Xângo, um orixá e figura paterna que é considerado o fundador de uma linhagem mitológica ancestral nagô. Sobre a letra da música, o próprio Gilberto Gil (2022, p. 176-177) explicita suas inspirações e vivências que influenciaram a composição:

Alapalá é um egum do terreiro da Ilha de Itaparica, exatamente o *egum* da família de Xangô – que foi o primeiro candomblé que eu visitei. Alapalá foi um dos *eguns* que saíram, dançaram ali, naquela noite, em que o Mestre Didi jogou os búzios para mim e viu que eu era de Xangô, o que pesou no fato de eu mais tarde ter escolhido Alapalá para homenagear. Os versos aludem a Aganju, já na qualidade de orixá, que é um Xangô menino, e ao próprio Xangô Alapalá, que é o egum da família de Xangô, lá na Ilha de Itaparica. À época em que fui ao terreiro, eu estava começando a compreender e a me interessar pelo profundo envolvimento que o candomblé tem com a cultura negra toda da Bahia, todo o universo das formas de expressão cultural da Bahia, a música, o carnaval, o modo de ser do povo e da cidade, Salvador. Eu começava a associar o candomblé a todo esse mundo expressivo baiano, algo que eu não fazia antes e que só passei a fazer quando ele entrou na minha vida, depois que eu voltei do exílio.

Como vimos anteriormente, Antonio Olinto e Zora Seljan já haviam notado que durante a celebração de uma comemoração de ano novo em Lagos, os egunguns (espírito de pessoas importantes) entravam nas residências das pessoas para saudar as famílias e celebrar a entrada de um novo ano. O culto aos antepassados (eguns), entretanto havia se perdido na cidade de Lagos e permanecia a ser cultuado no interior do país e no Brasil em raríssimos lugares como o terreiro visitado por Gilberto Gil em Itaparica. Há que se notar que Mestre Didi, que viria a se consagrar como um importante sacerdote e artista plástico brasileiro era filho de Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora do Opô Anfojá da Bahia. A canção Babá Alapalá parece demonstrar a busca por uma ancestralidade que naquele momento apresentava-se a Gil a partir da viagem à Nigéria e a participação no FESTAC 77 como também pelo candomblé e seus laços de parentalidade. Os desejos de Gil parecem estar devidamente contemplados entre os objetivos de realização do festival apontados pelos seus organizadores:

- (i) garantir o Renascimento, ressurgimento, propagação e promoção da cultura negra e africana e dos valores culturais e da civilização negra e africana;
- (ii) apresentar a cultura negra e africana em sua concepção mais elevada e ampla;

- (iii) trazer à luz as diversas contribuições dos povos negros e africanos para as correntes universais de pensamento e artes;
- (iv) promover artistas, performers e escritores negros e africanos e facilitar sua aceitação mundial e seu acesso a canais mundiais;
- (v) promover uma melhor compreensão internacional e inter-racial;
- (vi) para facilitar um periódico 'retorno às origens' na África por artistas, escritores e performers negros desenraizados em outros continentes. (FESTAC 77, 1977, p. 1-2, tradução nossa)

Uma outra canção que evidencia a busca de Gilberto Gil pela ancestralidade, espiritualidade e reativação da tradição é *Patuscada de Gandhi* (Afoxé filhos de Gandhi), música presente no repertório de *Refavela* e que encerra o disco:

Onde vai, papai ojô
Vou depressa por aí
Vou fazer minha folia

Com os filhos de Gandhi
A nossa turma

É alinhada
Sai do meu bloco
Pra fazer a patuscada

É mori, moriô, babá
Babá, ô, kiloxê, jocô (Gil, 1977d)

A partir do início dos anos 1970, o bloco de carnaval Afoxé Filhos de Gandhi enfrentava uma séria crise financeira e administrativa, com pouca adesão de novos membros, o que levou ao encerramento de suas atividades entre os anos de 1974 e 1976. Sobre o episódio, rememora Gil:

Começou a sair em 49, quando eu tinha sete anos. Os integrantes passavam pela porta de casa no bairro de Santo Antônio, todos de branco, com turbantes e lençóis, palhas de alho trançadas e fita na cabeça, e com um toque que era diferente do samba, da marcha, do frevo, dando uma sensação de espaço sagrado. [...] Chegado de Londres, em 72, eu fui passar o carnaval na Bahia. Encontrei o Afoxé Filhos de Gandhy sem massa humana na avenida, reduzido a apenas uns quarenta ou cinquenta na Praça da Sé. [...] Eu tinha veneração pelo Gandhy, e ao revê-lo numa situação de indignência, me deu uma dor seguida de um roubo de filialidade, de amor de filho, arrimo de família. [...] Resolvi dar uma força. A primeira coisa que fiz foi me inscrever no bloco, para "engrossar o caldo". Depois fiz a música, e continuei saindo – saí treze anos seguidos. As fileiras foram aumentando e o Gandhy se recuperando. Os jovens ficaram entusiasmados com minha presença, e os velhos se sentiram mais estimulados a trabalhar (Gil, 2022)

Para o repertório do disco Gil resolve regravar ainda uma das canções mais importantes de outro bloco de tradição afro do carnaval baiano, o *Ilê Ayê*, de composição de Paulinho Camafeu:

Que bloco é esse? Eu quero saber.

É o mundo negro que viemo mostrar pra você (pra você).

Que bloco é esse? Eu quero saber.

É o mundo negro que viemo mostrar pra você (pra você).

Somo crioulo doido somo bem legal.

Temos cabelo duro somo black power.

Somo crioulo doido somo bem legal.

Temos cabelo duro somo black power.

Que bloco é esse? Eu quero saber.

É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você).

Que bloco é esse? Eu quero saber.

É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você).

Branco, se você soubesse o valor que o preto tem.

Tu tomava um banho de piche, branco e, ficava preto também.

E não te ensino a minha malandragem.

Nem tão pouco minha filosofia, porquê?

Quem dá luz a cego é bengala branca em Santa Luzia. (Camafeu, 1977)

Antônio Risério (1981) identificou uma mudança substancial no carnaval de rua da Bahia nos anos de 1970 graças a resgates como estes dois exemplos e também ao investimento intelectual em outras tantas expressões afro-diaspóricas feito por artistas populares como Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros. Essa transformação o levou a cunhar o termo “reafricanização do carnaval”, que ele explorou em seu clássico livro *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano*, publicado em 1981. Das músicas compostas após a experiência em Lagos, como a própria canção *Refavela*, destacamos ainda Uma outra composição de Gilberto Gil presente no disco que é Balafon:

Isso que toca, isso que toca

chama-se balafon

Em cada lugar tem o nome deve ser outro, qualquer no Camerum

Isso que a gente chama marimba tem na África, todo mesmo som

Isso que toca bem bem num lugar não lembro bem, chama-se balafon

Marim-bajé

Iré-xiré

Balafonjá

Orim-axé

Eu querer muqueca

Com pimenta

Eu querer muqueca! (Gil, 1977a)

Gilberto Gil parece desempenhar o papel de um arqueólogo do presente ao reunir uma variedade de manifestações da negritude como um fio condutor que vai conferindo significado ao repertório do álbum. Isso é evidente em sua escolha de incluir uma diversidade de gêneros

musicais que representam as várias facetas da negritude, como a juju music presente em *Balafon*, o afoxé destacado em *Patuscada para Filhos de Gandhi*, e a reinterpretação em estilo funk music de *Samba do Avião*. Cada uma dessas seleções contribui para um caleidoscópio musical que celebra a riqueza e a diversidade das manifestações afro-brasileiras e africanas, criando uma experiência sonora que entrecruza as raízes culturais do Brasil e do continente africano.

Fiz o *Refavela*, um disco para falar disso: para falar da favela, para falar das várias dimensões da vida negra no Brasil e na África e no mundo. Essa consciência do aspecto civilizatório que a cultura negra tem, do negro civilizando o Brasil, uma civilização fundada, fundamentada na coisa negra. Tudo isso. O discurso apologético, o discurso de louvação, digamos assim, da negritude, passa tudo isso a se tornar elemento básico da minha expressão musical. (Gilberto Gil *apud* Naked, 2015, p. 88)

Às vésperas da chegada a Lagos, Gilberto Gil concedeu uma entrevista ao *Jornal do Brasil* que fora publicada em 16 de janeiro de 1977 de título *Gil, do baião ao 'rock', no festival da Nigéria* onde afirma que toda a música daquele momento no mundo tinha influência negra já que o blues e o jazz se tornaram matrizes principais da música e pretendia levar para a Nigéria um espetáculo que incluísse o baião, o frevo, o samba e o rock. Com o intuito de, segundo o próprio Gil (1977, p. 9), mostrar “[...] as coisas com as quais eu gosto de bulir”, o “Canto da Ema”, de Jackson do Pandeiro estaria ao lado de “Frevo rasgado” do próprio Gil, bem como ao lado de “Maracatu atômico” de Jorge Mautner. “Não tive a preocupação de fazer um show étnico, pois ficaria pleonástico. Mostrar meu trabalho já é suficiente, ele é um dos mais afros que existe no Brasil.” A coluna segue indicando o desejo de Gil em gravar um disco na África e das negociações da sua gravadora com o Itamaraty para prover passagens para todos os músicos da banda. “Uma banda bem brasileira, pois todos são negros ou mulatos e de vários estados.” (Gil, 1977, p.9). O interesse de Gilberto Gil durante essa viagem não estava voltado para a pesquisa folclórica, como parecia ser o foco de muitos membros da delegação brasileira. Em vez disso, ele se concentrou na atenta observação das diversas sonoridades presentes no ambiente, combinado com seu interesse no dinâmico processo da música pop. Sua abordagem não era meramente folclórica ou acadêmica, mas sim uma exploração sensorial e artística das expressões musicais presentes, buscando absorver e incorporar essas expressões de maneira inovadora em sua própria música. O clima em torno do FESTAC 77 e a possibilidade dos encontros e trocas entre intelectuais e artistas negros atuantes em todo o mundo parece ter sido fundamental para a concepção do disco:

E ali naquele encontro, nós tínhamos intelectuais de todo o tipo, grandes literatos, Soyinka já participava daquilo como uma espécie de liderança literária e vários artistas de música se encontraram lá. Stevie Wonder que eu encontrei lá pela primeira vez. Nós do Brasil, representações do candomblé brasileiro, Mãe Creuza, Clyde Morgan representando a dança negra, brasileira e americana porque ele era estadunidense, mas residente na Bahia há muitos anos com um trabalho magnífico na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Enfim, o ambiente de Lagos era esse. Ao mesmo tempo, esse gueto privilegiado que se instalava ali por cerca de um mês e ao redor daquilo, aquela baderna absoluta da cidade de Lagos. Aquela dimensão caótica da cidade de Lagos mas com toda a beleza daquilo tudo. Aquelas pessoas, os para-choques dos ônibus com a inscrição “Obabi Olorun Kosi” que quer dizer “Com Deus não há nenhum” que eu também coloquei em uma música pos-

teriormente. Enfim esse era o clima de Lagos. Era uma tentativa de trazer e levar avante a ideia inicial da negritude com aquela conceituação mais profunda e intelectual do Leopold Senghor, ampliando para uma visão mais abrangente e popular das artes populares de toda a diáspora negra incluindo o jazz, a música negra da Inglaterra que começava a ter representantes importantíssimos que ajudaram a construir a presença da música africana na Europa nessa fase mais moderna. Foi um momento interessantíssimo. Lá também conheci Fela Kuti. Ele era um grande recepcionista das delegações. Ele tinha um “pagode” lá, um shrine, que poderíamos também considerar uma espécie de *ashram* se quisermos. Então era uma mistura de tudo isso por que ali tinha a dimensão da religiosidade negra local junto com a política. Ele que era um militante político importantíssimo, não só da sua comunidade, e de Lagos, mas a defesa da inserção dos negros na política nigeriana e ele recepcionava a gente toda a noite e nós íamos pra lá. Foi lá que eu conheci o Stevie Wonder e o King Sunny Adé. Estavam conosco muitos músicos, intelectuais, bailarinos e bailarinas. Foi um momento importantíssimo e interessantíssimo. Não fora por outra razão, no meu caso pessoal, por tudo que veio, pelo próprio trabalho do *Refavela* e toda a coisa que resultou daquele momento. (Gil, 2020)

De fato, a preocupação de Gilberto Gil com as "raízes" não implicava uma mera reprodução passadista de tradições. Pelo contrário, seu gesto criativo parecia ser impulsionado por uma intervenção estética no presente, baseada em uma observação cuidadosa do mesmo, com a intenção de projetar suas criações para o futuro. Gil não buscava apenas resgatar elementos do passado, mas sim reinterpretá-los e atualizá-los, incorporando expressões contemporâneas e experimentando novas sonoridades. Isso refletia uma abordagem mais dinâmica e progressista em relação à sua conexão com as tradições, resultando em um trabalho que não só honrava as raízes culturais, mas também as transformava e as atualizava para as demandas do seu tempo e para o futuro.

O disco *Refavela* é uma manifestação do experimentalismo de Gilberto Gil que se reflete desde a escolha do repertório até as composições e sonoridades exploradas. Isso é evidente até mesmo na capa do álbum, que foi idealizada pelo próprio músico. Na capa, Gil é retratado com dreadlocks, um estilo de cabelo associado aos rastafaris jamaicanos, além de usar uma touca muçulmana e uma guia de contas brancas e vermelhas, que são símbolos de sua devoção ao orixá Xangô e ao candomblé. Na contracapa, uma escultura nigeriana de uma cabeça em madeira é apresentada ao lado de um quebra-cabeça formando a palavra *Refavela*, criando uma imagem que simboliza o entrecruzamento de expressões culturais e as diferentes peças que orbitam na experiência musical, vivencial e espiritual de Gil.

Em 19 de janeiro de 1977, Roberto Pontual (1977, p. 4) escreveu uma coluna para o *Jornal do Brasil* que ganhou o título Houve o sonho e a realidade? narrando as festividades de abertura do FESTAC 77. A coluna traz como uma das ilustrações uma imagem de uma estatueta de bronze com o seguinte título: *Uhumwelao* (cabeça) bronze (1550-1680) Museu de Arte Primitiva – Londres. Trata-se de uma estatueta em referência aos líderes sacerdotes da etnia Edo, os obás, estabelecidos desde o séc. XVI onde hoje localiza-se a cidade do Benin, capital do estado de Edo. Apesar de não haver qualquer menção a esta estatueta nas entrevistas de Gilberto Gil, nos impressiona a semelhança entre a estatueta apresentada pelo jornal e a fotografia que estampa a capa do disco *Refavela*. A coluna de Roberto Pontual (1977) segue dando notícias da cerimônia



Fig. 72: Capa do disco Refavel, de Gilberto Gil, 1977,
Fonte: Gil, 1977.



Fig. 73: Estatueta africana de um obá apresentada na coluna "Houve o sonho e a realidade?" de Roberto Pontual para o *Jornal do Brasil* em 19 de janeiro de 1977.
Fonte: Hemeroteca Nacional.

de abertura do FESTAC 77 onde cerca de cinquenta delegações desfilaram uma após a outra em ordem alfabética com seus trajes, cantos e danças a saudar o presidente-ditador General Obasanjo, ministros de outros países africanos, embaixadores convidados entre outros. A delegação brasileira fora uma das primeiras a desfilarem de forma tímida e com cerca de vinte integrantes pois a maioria não havia chegado a Lagos a tempo. Entre eles o grupo de dançarinos de Olga de Alaketo e Clyde Morgan, o grupo instrumental de Paulo Moura, o escultor mineiro Maurino de Araújo, o pintor e ceramista Miguel dos Santos e o baiano Waldeloir Rego.

Entre a passagem das delegações, Pontual (1977) destaca que a brasileira não conseguiu alcançar o impacto visual de outras como as do Benin, Congo, Senegal, Costa do Marfim, Guiné, Mali, Zâmbia, Uganda entre outras. Uma das mais aguardadas, a do Estados Unidos da América, “[...] não se preocuparam em impressionar com trajes especiais, seus negros e mestiços ali estavam, em formação compacta, como são na vida diária, unindo o pistom ao jeans.” (PONTUAL, 1977, p. 4). O jornalista destaca ainda a ovação proferida ao ditador Idi Amim pela delegação de Uganda que iniciou o desfile com trajes tribais e encerrou de forma irônica, com pessoas vestidas à europeia, inclusive com um executivo segurando uma pasta com emblema do 007.

A delegação da Guiné exibia faixas onde se lia em francês e em inglês: “nem branquitude, nem negritude”. Para Pontual (1977) o desfile funcionou como uma espécie de mescla de escola de samba e jogos da primavera com pompa e circunstância maiores. O jornalista destaca as palavras proferidas em discurso pelo Genral Obasanjo (*apud* Pontual, 1977, p. 4) sobre a realização do FESTAC 77:

Ele [o FESTAC 77] ajudará a esquecer ideias errôneas a respeito dos valores culturais da raça negra e africana. O evento levará certamente ao abandono da abordagem museológica da nossa cultura, praticada por homens de outras culturas que a veem apenas em termos de objetos pré-históricos que se deve ocasionalmente limpar, mostrar e estudar, em vez de coisas contendo e retratando o *ethos* de nossos povos.

Como encerramento da festividade de abertura, um dançarino carregava na mão uma tocha ao atravessar toda a pista do Estádio Nacional saudando o público e chefes de Estado. Como destaca Pontual (1977), os organizadores reiteraram que o fogo, tradicionalmente vinculado aos eventos esportivos de competição, no caso específico do FESTAC 77 onde não havia qualquer espírito de competitividade ou distribuição de prêmios, estaria ligado ao culto de Xangô e simbolizava "o despertar". Nas palavras do diretor do festival responsável pelas delegações, Dr. Garba Ashiwaju (*apud* Pontual, 1977, p. 4): “Esta luz representa sabedoria, consciência e despertar.”

3.2.4. “A refavela revela o salto”

O disco *Refavela*, assim como “Refazenda”, fora lançado por Gilberto Gil acompanhado de um pequeno manifesto:

Manifesto de *Refavela*
Refavela, como refazenda, um signo poético.

Refavela, arte popular sob os trópicos de câncer e de capricórnio.
Refavela, vila/abrigo das migrações forçadas pela caravela.
Refavela, como luz melodia.
Refavela, etnias em rotação na velocidade da cidade/nação.
Não o jeca, mas o zeca total.
Refavela, aldeia de cantores, músicos e dançarinos pretos, brancos e mestiços.
O povo chocolate e mel.
Refavela, a franqueza do poeta; o que ele revela;
o que ele fala, o que ele vê.
(Gil, 1977)

Fica evidente a maneira como o músico concebe a ideia de *Refavela* através do entrecruzamento de imagens poéticas, como um tipo de caleidoscópio. Apesar de não expressar explicitamente a noção de negritude, parece-nos que a ideia subjacente é aquilo que realmente uniria cantores, músicos e dançarinos de diferentes origens étnicas: negros, brancos e mestiços. Embora a noção de mestiçagem esteja aqui sutilmente presente, inclusive no verso "o povo chocolate e mel", acreditamos que, de forma distinta ao discurso defendido pela delegação brasileira sobre a sobrevivência da cultura negra assimilada na cultura brasileira, Gil opta por uma abordagem da negritude como uma dimensão civilizatória do Brasil, como já mencionamos anteriormente, mas que é notado por Gil em diversas "etnias em rotação na velocidade da cidade/nação" (Gil, 1977). Parece haver, neste verso, algum indício de percepção do esforço veloz e hercúleo em torno do FESTAC 77 para a congregação das culturas afro-diaspóricas em um mesmo local, Lagos. Essa relação "cidade/nação" conferia a Lagos uma ideia que a assemelharia a uma espécie de capital unificadora da negritude, de maneira análoga ao que Brasília representou para a cultura brasileira. A construção de grandes estádios e edifícios de proporções olímpicas parece conviver com a realidade de um país de extrema precariedade e desigualdade social. O signo poético da *Refavela* emerge como se pudesse demonstrar a coexistência ambivalente de disparidades percebidos por Gil na Nigéria, mas também no Brasil:

Refavela foi estimulada por esse reencontro, de cujas visões nasceu também a própria palavra, embora já houvesse o compromisso conceitual com o re para prefixar o título do novo trabalho, de motivação urbana, em contraposição a Refazenda, o anterior, de inspiração rural. A esses fatores se somaram outros, locais: a mobilidade, por vezes difícil, outras vezes facilitada, dos negros cariocas na relação morro-asfalto e o movimento da juventude black Rio, que se instalava propondo novos estilos de participação na questão da negritude no Brasil e no mundo, com mais atividade cultural e absorção de elementos do discurso e da luta negra da América e da África. A dificuldade com que a história tem se defrontado para proporcionar o verdadeiro resgate da cultura e da natureza dos negros, exatamente pela manutenção reiterada da sua condição paupérrima; a coisa da "miséria roupa de cetim", da "Belíndia" (Bélgica + Índia), esse binômio de disparidades - *Refavela* é sobre isso. A informação forte da música está nas duas primeiras estrofes; perto delas, o resto é ornamento. (Gil, 2022, p. 186-187)

Vejamos as duas primeiras estrofes destacadas por Gil (1977b):

A Refavela
Revela aquela

Que desce o morro e vem transar
O ambiente
Efervescente
De uma cidade a cintilar

A Refavela
Revela o salto
Que o preto pobre tenta dar
Quando se arranca
Do seu barraco
Prum bloco do BNH

Em ambas as estrofes somos convidados a pensar o signo poético da *Refavela* não se trata de um lugar, mas sim de um estado ou ação que se “revela” primeiramente no embate entre morro/cidade quando os moradores da favela descem o morro para transar. Reiteramos aqui que o verbo *transar* no contexto da contracultura dos anos de 1970 não se resume exclusivamente ao ato sexual, mas é muito mais amplo e estaria próximo ao que seria entendido como curtir³⁵. Os favelados descem o morro então para curtir a cidade cintilante. A *refavela* seria o signo poético para este gesto de apropriação/tomada de posse. Na segunda estrofe o embate dos díspares emerge entre a favela e o conjunto habitacional do BNH. Aqui o “preto pobre” acostumado ao seu modo de vida nas favelas é abruptamente retirado de seu contexto e passa a viver em um conjunto do BNH de arquitetura e urbanismo mínimos. O salto revela-se a partir do momento em que ao tomar pra si o novo espaço, implica-se e o reconfigura, adaptando-o ao seu modo de vida progressivo. Refavelizar o conjunto do BNH: o deglutir e o tomar pra si, quase como num gesto antropofágico.

Refavela, portanto é um signo poético tanto reivindicatório como revolucionário que é revelado por um modo de existir, ocupar e se implicar nos espaços e territórios. Aqui aproximamos a concepção de Gilberto Gil (1977) às teorias e constatações evidenciadas pelo historiador Michel de Certeau (2014) a partir da observação do cotidiano das grandes cidades e de seus praticantes ordinários que incessantemente subvertem as normas, leis e projetos para a cidade. Como nos aponta Paola Jacques (2012, p. 23) a partir de Certeau, os praticantes ordinários da cidade inventam “[...] seu cotidiano, reinventam modos de fazer, astúcias sutis e criativas, táticas de resistência e sobrevivência pelos quais se apropriam do espaço urbano e assim ocupam o espaço público de forma anônima e dissensual.” Se olhássemos com a lente proposta por Michel de Certeau, o salto que a *Refavela* parece revelar pode ser observado no campo das astúcias, das táticas desviatórias e de práticas microbianas, singulares e plurais, práticas multiformes, resistentes, astuciosas e teimosas que contrariam e sobrevivem a um sistema de poder, que busca ordená-las ou suprimi-las:

Hoje, seja quais forem os avatares desse conceito, temos de constatar que se, no discurso, a cidade serve de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as estratégias socioeconômicas e políticas, a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbano dela excluía. A linguagem do poder se “urbaniza” mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico.

A Cidade se torna tema dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programadas e controladas. Sob o discurso que a ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade, legível, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional - impossíveis de gerir. (Certeau, 2014, p. 159)

Ao retomarmos o *Manifesto do Refavela*, podemos perceber que Gilberto Gil parece filiar o signo poético da *Refavela* à experiência de colonização do país. A *Refavela* parece servir como uma brecha, espaço criado à contrapelo da violência colonial: um abrigo para aqueles que sofreram “migrações forçadas pela caravela”, ou seja, uma condição para que os escravizados possam perseverar com seus costumes e modos de vida. Michel de Certeau (2014, p. 89) ao analisar a colonização espanhola e a catequização dos indígenas parece chegar a uma conclusão próxima:

Assim, o espetacular sucesso da colonização espanhola no seio das etnias indígenas foi alterado pelo uso que dela se fazia: mesmo subjugados, ou até consentido, muitas vezes esses indígenas usavam as leis, as práticas ou as representações que lhes eram impostas pela força ou pela sedução, para outros fins que não o dos conquistadores. Faziam com elas outras coisas: subvertiam-nas a partir de dentro - não rejeitando-as ou transformando-as (isto acontecia também), mas por cem maneiras de empregá-las a serviço de regras, costumes ou convicções estranhas à colonização da qual não podiam fugir. Eles metaforizavam a ordem dominante: faziam-na funcionar em outro registro. Permaneciam outros, no interior do sistema que assimilavam e que os assimilava exteriormente. Modificavam-no sem deixá-lo.

Interessante notar que a associação com a experiência de colonização acaba por fazer emergir um outro regime de temporalidade, tanto em Certeau quanto em Gil. Ao enunciar sobre as ideias em torno da criação do neologismo *Refavela*, Gilberto Gil nos dá mais indícios de compreensão dessas temporalidades imbricadas em *Refavela*:

Porque a forma a formação histórica grandes grupos habitacionais nos morros do rio e nas periferias de tantas outras cidades brasileiras tem o seu modo próprio modo. Tem seu investimento em design em arquitetura em associativismo do ponto de vista dos grupos sociais. Tem sua vida própria. É como se você pensasse por exemplo na formação de uma cidade como Nápoles, na Itália durante séculos e séculos e séculos. Aquelas montanhas, aqueles morros todos ali, aquelas em Costas todas ali de Nápoles foram recebendo, abrigando e reproduzindo através de gerações e gerações e gerações aquele modo de ser e de estar. Isso já vinha se dando também no Brasil a partir de pelo menos duzentos anos desde que a palavra favela apareceu com os soldados baianos que foram pra guerra do Paraguai, voltaram e começaram a se instalar aqui no Rio de Janeiro em lugares que tinham um capim muito típico, não é? Um capim chamado favela e que eles então ocuparam. Essa ocupação longa de tantos anos, desde a guerra do Paraguai, criou características próprias nesses conjuntos habitacionais, caóticos de uma certa medida, mas muito organizados e orgânicos num certo sentido muito próprio. Com Barracão de zinco, sem telhado, né? Quem mora lá no morro, já mora pertinho do céu e essas coisas todas... Portanto eu acho que o papel que o Estado tivesse, em muitas medidas já desejou ter, já tentou ter e já teve em alguma dessa medida o papel do Estado é abraçar esse modo histórico de inserção de populações no território das cidades. De você fazer da favela: dar à favela a palavra pra que ela diga como é que ela quer melhorar os reassentamentos né? E não do que propriamente tirar o pessoal da favela pra levar pra Vila Kennedy, criar o bloco do BNH e etc. Essas coisas não funcionaram muito bem, nem em São Paulo, nem no Rio, nem Salvador, nem em lugar nenhum. (2021)

Partiremos então em duas sendas apontadas por Gil, primeiro a dos modos de vida da favela em associação com Nápoles e em seguida a rememoração da emergência do termo “favela” e a sua relação com a Guerra de Canudos – e não, a do Paraguai, como jocosamente a memória de Gil faz menção. Quais as relações possíveis entre a ocupação de Nápoles e os modos de assentamento das favelas brasileiras? Para tanto, resgataremos uma narração da cidade feita por Walter Benjamin e Asja Lacis e publicada originalmente em 1925:

A cidade é rochosa. Vista do alto, onde os ruídos não chegam, do Castel San Martino, jaz no crepúsculo vespertino como que deserta, soldada à pedra. Apenas uma tira de Costa se estende uniforme; atrás dela se escalonam os prédios, uns por cima dos outros. Habitações coletivas de seis e sete andares, em subsolos, junto aos quais escadas correm para o alto, parecem arranha-céus comparadas com as vilas. No próprio solo rochoso, onde ele atinge a Costa, se abrem cavernas. Como em gravuras de eremitas do Trecento, surgem portas aqui e acolá no reio das rochas. Se estão abertas, pode-se olhar para dentro de grandes porões que são, ao mesmo tempo, dormitório e depósito. Daí em diante, degraus levam até o mar, até botecos de pescadores instalados em grutas naturais, donde, à noite, se filtra para o alto uma luz turva e uma música tênue. *A arquitetura é porosa como essas rochas.* Construção e ação se entrelaçam uma à outra em pátios, arcadas e escadas. Em todos os lugares se preservam espaços capazes de se tornar cenário de novas e inéditas constelações de eventos. Evita-se o definitivo, o gravado. Nenhuma situação aparece, como é, destinada para todo o sempre; nenhuma forma declara o ‘seu desta maneira e não de outra’. Aqui é assim que se materializa a arquitetura, essa componente mais concisa da rítmica de sociedade. (Benjamin, Lacis, 2012c [1925], p. 149-150, grifos nossos)

O ordenamento de Nápoles aparece para o casal apenas nos hotéis e nos armazéns enquanto a cidade emerge anárquica, emaranhada e rústica. A porosidade aparece como singularidade quando ação e construção se embaralham na impossibilidade de se esquadriñar espacialidades de forma definitiva. Preservam-se nela espaços abertos ao porvir. Uma cidade onde ninguém se orienta pelos números das casas, mas sim por seus pontos de referências: lojas, fontes e igrejas – estas nem sempre fáceis de serem distinguidas das construções profanas que as cercam: “uma porta singela, muitas vezes apenas uma cortina é entrada secreta para os que a conhecem.” (Benjamin, Lacis, 2012c [1925], p. 150). Um só passo é capaz de nos fazer atravessar a balbúrdia dos pátios ruidosos para o interior silencioso e caído das igrejas. Por entre travessas da cidade, botequins se apresentam e homens sentados e ocultos por detrás de tóneis lembram colunas de igreja. “A decoração das ruas tem, também materialmente, estreito parentesco com a do teatro” (Benjamin, Lacis, 2012c [1925], p. 151).

A música, como uma espécie de alegria transportável, parece se alastrar pelas ruas como resquícios da última festividade de feriado que penetra sem resistência no dia seguinte de trabalho. “A porosidade é a lei inesgotável dessa vida, a ser redescoberta! Um grão do domingo se esconde em todo dia de semana, e quantos dias de semana nesse domingo.” (Benjamin, Lacis, 2012c [1925], p. 152) A vida privada em Nápoles seria repartida, porosa e entremeada. Para Walter Benjamin e Asja Lacis (2012, p. 154), por “[...] cada atitude e desempenho do privado ser inundado por correntes de vida comunitária”, o que distinguiria Nápoles de todas as grandes cidades a eles contemporâneos seria a sua afinidade com o *kral*: tipo de aldeamento em forma

de círculo e protegido por uma paliçada das etnias hotenotes do sudoeste africano que sobrevivera no interior Brasil nas ocupações de sítios de gado e engenho de açúcar ou nos quilombos durante a escravização, como sugere Gunter Weimer (2013). Sobre a relação entre Nápoles e os modos de assentamentos africanos, diz-nos Benjamin e Lacis (2012, p. 154-155):

O existir, para o nórdico o assunto mais privado, se torna aqui, como no *kral*, objeto da coletividade. Por isso a casa é muito menos o asilo, no qual pessoas ingressam, do que o reservatório inesgotável, do qual efluem. Não apenas de portas irrompe a vida. Não apenas para os átrios, onde sentadas em cadeiras, as pessoas executam seus afazeres (pois tem a faculdade de transformar o corpo em mesa). Lides domésticas pendem das sacadas como plantas em vasos. Das janelas dos andares mais altos vem cestas em cordas para correio, fruta e couve. Do mesmo modo como o quarto retoma à rua com cadeiras, fogão e altar, a rua peregrina quarto adentro, só que com muito mais rumor. Mesmo o mais pobre dos quartos está tão repleto de velas, santo de argila, tufos de fotografia na parede e beliches de ferro, quanto o está a rua de carretas, gente e luzes. A miséria efetuou uma extensão dos limites, que é o reflexo da mais radiante liberdade de espírito. Comer e dormir não tem hora, muitas vezes nem sequer o lugar. Quanto mais pobre o bairro, tanto maior o número de tavernas. [...] No quarto, quinto andar dessas habitações coletivas se cria vacas. Os animais nunca vêm à rua, e seus cascos cresceram tanto que já não podem se erguer. Como seria possível dormir em tais aposentos? Sem dúvida, neles existem tantas camas quantas o espaço permita. Mas, mesmo que sejam seis ou sete, o que há de moradores é frequentemente mais do dobro. Por isso ainda se veem meninos na rua tarde da noite, à meia-noite e mesmo às duas da madrugada. Ao meio-dia eles deitam então atrás dos balcões de lojas ou num degrau de escada. Esse sono, não importa como homens e mulheres o recuperem em cantos sombreados, não é, portanto, o sono protegido dos nórdicos. Aqui também há uma interpenetração do dia e da noite, do ruído e do silêncio, da luz de fora e da escuridão de dentro, da rua e do lar.

A *porosidade* encontrada nos *krals* revela-se na interpenetração de espaços privados e coletivos, mas também na zona de indistinção entre dia/noite, silêncio/ruído, rua/lar. Para o casal, a faculdade de transformar "corpo em mesa" demonstrava que a *porosidade* revela-se sobretudo na "paixão pela improvisação" (Benjamin, Lacis, 2012c [1925], p. 150). "Usam-se prédios como palcos populares. Toda a gente se divide num sem número de áreas de representação simultaneamente animadas. Balcões, átrios, janelas, portões, escadas, telhados, são ao mesmo tempo palco e camarote" (Benjamin, Lacis, 2012c [1925], p. 150-151).

Seja nos conjuntos habitacionais do BNH ou naqueles construídos para o FESTAC 77, não seria essa efervescência improvisada³⁶ justamente a movimentação percebida que levou Gilberto Gil a conceber o signo poético da *Refavela*? Estaríamos assim, não somente de um estado ou ação mas também de um certo tipo de *saber*³⁷, uma faculdade como enuncia o casal. Em determinada passagem, Walter Benjamin e Asja Lacis (2012 [1925], p. 150) defrontam-se diante de uma ambivalência ao percorrer as ruas de Nápoles: "em tais recantos mal se percebe o que está sob construção e o que já entrou em decadência". Estaríamos como o próprio Gil busca articular em *Refavela* diante de um binômio de disparidades: construção e ruína – binômio que Caetano Veloso também resgatará do texto de Napóles para a composição de *Foram da Ordem*: "Aqui tudo parece/Que era ainda construção/E já é ruína" (VELOSO, 1991). A *porosidade* parece revelar justamente o deslizamento ou capacidade de interpenetração ou limiar³⁸ entre antagonismos

como em “miséria/roupa de cetim”; “morro/cidade a cintilar”; “favela/conjunto do BNH”. A *porosidade*, assim como as táticas desviatórias de Certeau (2014), revela uma capacidade ou um certo tipo de conhecimento que persiste naqueles que habitam as margens e tentam superar a precariedade e as condições paupérrimas a que estão submetidos. *Refavela* como uma faculdade reivindicatória e revolucionária. É na observação atenta do cotidiano, seja em cidades e espaços meticulosamente planejados e ordenados ou nos conjuntos habitacionais construídos, que podemos perceber os “saltos” como irrupções que suspendem as normas e legislações vigentes, mesmo que momentaneamente. A ideia dos “saltos” também aparece no pensamento de Walter Benjamin (2014) em sua reflexão sobre os momentos de revolução. O salto dialético da revolução emerge justamente, como um “salto de tigre” em direção ao passado, uma irrupção “saturada de tempos de agora” que fazem explodir o *continuum* da história. Esta é a hipótese de Walter Benjamin (2012) [1940] em sua décima quarta tese sobre o conceito de história. A “dialética do salto” é o que nos faria perceber as afinidades entre a Revolução Francesa e a Roma ressurreta, ou como nos provoca Gilberto Gil, a reconhecer a (re)favela nos conjuntos habitacionais em Lagos. Nos filiamos desse modo a uma visão da história Benjaminiana:

Trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung*, saltos e recortes inovadores que estilham a cronologia tranquila da História oficial, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido, como relata a anedota dos franco-atiradores (Tese XV), que destroem os relógios na noite da Revolução de Julho: parar o tempo para permitir o passado esquecido ou recalçado surgir de novo (*entspringen*, mesmo radical que *Ursprung*) e ser assim retomado e resgatado no atual. (Gagnebin, 2013, p. 9-10)

Diante dos intensos processos de remoção de favelas que a cidade do Rio de Janeiro vivia desde os anos de 1960, Gilberto Gil ao conceber o signo poético da *Refavela* em 1977 faz emergir estratos temporais por vezes recalçados na memória coletiva. No caso específico do neologismo e como o próprio músico enuncia em entrevista, a palavra nos faz remontar a Guerra de Canudos, o fim da escravização no Brasil e as primeiras ocupações de morros e encostas da cidade do Rio de Janeiro. Propomos a seguir, a partir do vestígio apontado por Gilberto Gil percorrer outras paisagens reencontradas, entre Rio de Janeiro e Canudos.

3.2.5. Os morros da favela

Mostram-no as serras Grande e do Atanásio, correndo, e a principio distintas, uma para no e outra para N e fundindo-se na do Acaru, onde abrolham os mananciais intermitentes do Bendegó e seus tributários efêmeros. Unificadas, aliam-se às de Caraíbas e do Lopes e nestas de novo se embebem, formando-se as massas do Cambaio, de onde irradiam as pequenas cadeias do Coxomongó e Calumbi, e para o noroeste os píncaros torrentes do Caipa. Obediente à mesma tendência, a do Aracati, lançando-se a No, à borda dos tabuleiros de Jeremoabo, progride, descontínua, naquele rumo e, depois de entalhada pelo Vaza-Barris em Cocorobó, inflete para o poente, repartindo-se nas da Canabrava e Poço de Cima, que a prolongam. Todas traçam, afinal, elíptica curva fechada ao sul por um morro, o da Favela, em torno de larga planura ondeante onde se erigiu o arraial de Canudos - e daí para o norte

de novo se dispersam e descaem até acabarem em chapadas altas à borda do São Francisco. (Cunha, 2021, [1902], p. 33, grifos nossos)

O excerto acima transcrito integra a primeira parte “A terra” do homérico romance-reportagem “Os sertões: campanha de Canudos” publicado em 1902 pelo jornalista brasileiro Euclides da Cunha, enviado à Bahia pelo jornal O Estado de São Paulo para cobrir os embates no município baiano. De formação militar onde cursara artilharia e engenharia militar, Euclides da Cunha desligou-se do Exército e empreendeu caminhos no jornalismo, no serviço público e ao estudo das questões nacionais. A publicação do livro em 1902 pretendia não apenas narrar o ocorrido na guerra, como demonstrar teorias e com rigor científico apresentar características físicas, biológicas e antropológicas do contexto, das populações e do ocorrido. Assim o livro divide-se em três partes: “A terra”; “O homem”; e, “A luta”.

A primeira parte dedica-se a apresentar os contextos geográficos, da fauna e da flora em torno do arraial de Canudos. É assim, pela primeira vez na literatura que a palavra “favela” aparece: a dar nome a um morro que se ergue nos arredores de Canudos. O nome do morro, muito provavelmente fazia menção a uma espécie vegetal abundante na caatinga que ganhara o nome popular de favela, faveleira ou favela-de-cahorro e é pertencente à família botânica da *Euphorbiaceae* e de nome científico *Cnidoscolus Phyllacanthus*. Em sua descrição da flora local, Euclides da Cunha assim as descreve:

As favelas, anônimas ainda na ciência - ignoradas dos sábios, conhecidas demais pelos tabaréus - talvez um futuro gênero cauterium das leguminosas, têm, nas folhas de células alongadas em vilosidades, notáveis aprestos de condensação, absorção e defesa. Por um lado, a sua epiderme ao esfriar-se, à noite, muito abaixo da temperatura do ar, provoca, a despeito da secura deste, breves precipitações de orvalho; por outro, a mão que a toca, toca uma chapa incandescente de ardência inatural. (Cunha, 2021 [1902], p. 51-52, grifos do autor)

Euclides da Cunha inventariou as espécies de plantas, apresentando suas estratégias de defesa e sobrevivência. E é por meio desse mesmo mecanismo que o escritor resolveu apresentar a vegetação que dá nome ao arraial:

Ora quando, ao revés das anteriores, as espécies não se mostram tão bem armadas para a reação vitoriosa, observam-se dispositivos porventura mais interessantes; unem-se, intimamente abraçadas, transmutando-se em plantas sociais. Não podendo revidar isoladas, disciplinam-se, congregam-se, arregimentam-se. São deste número todas as cesalpinas e as catingueiras, constituindo, nos trechos em que aparecem, sessenta por cento das caatingas; os alecrins-dos-tabuleiros, e os canudos-de-pito, heliotrópios arbustivos de caule oco, pintalgado de branco e flores em espigas, destinados a emprestar o nome ao mais lendário dos vilarejos... Não estão no quadro das plantas sociais brasileiras, de Humboldt, e é possível que as primeiras vicejem, noutros climas, isoladas. Ali se associam. E, estreitamente solidárias as suas raízes, no subsolo, em apertada trama, retêm as águas, retêm as terras que se desagregam, e formam, ao cabo, num longo esforço o solo arável em que nascem, vencendo, pela capilaridade do inextricável tecido de radículas enredadas em malhas numerosas, a sucção insaciável dos estratos e das areias. E vivem. Vivem é o termo - porque há, no fato, um traço superior à passividade da evolução vegetativa... (Cunha, 2021 [1902], p. 52)



Fig. 74: Folha de uma faveleira (*Cnidoscolus quercifolius*)
Fonte: Portal Embrapa.

Há aqui uma evidente associação das faculdades de associação e sobrevivência encontradas nas plantas da região com àquelas empreendidas pelos moradores de Canudos que resistiram aos ataques por parte do exército republicano. O arraial localizado no sertão da Bahia chegou a contar com cerca de 20 a 25 mil habitantes e tornou-se rebelde em relação à República, que havia sido recentemente instalada, devido à recusa em aceitar as mudanças impostas pelo novo regime. Os moradores se rebelavam contra a emissão de títulos e documentos, além de se negarem a pagar os impostos exigidos pela República. Tinham como líder social e religioso Antônio Vicente Mendes Maciel, conhecido como o beato Conselheiro. Ele viajou pelo sertão nordestino pregando a fé católica e professando a crença no retorno de Dom Sebastião, rei português morto em uma Cruzada no norte da África em 1578. Antônio Conselheiro acreditava que o rei morto ressurgiria para restaurar a monarquia no Brasil, devolvendo à família real portuguesa o direito divino de governança. Antônio Conselheiro, também conhecido como "peregrino", foi narrado através de uma dimensão messiânica e sebastianista ao liderar a fundação e o assentamento do arraial de Canudos.

O assentamento no interior baiano atraiu milhares de sertanejos, incluindo camponeses, índios e ex-escravizados recentemente libertos. Eles buscavam nas promessas de Conselheiro e nas oportunidades de trabalho coletivo na terra outras formas de sobrevivência. A historiadora Beatriz Nascimento (2021) [1981] propõe que nos dediquemos a uma análise minuciosa desse acontecimento, a partir das assimetrias regionais e das suas sincronias e diacronias na relação com a história nacional. Para tanto, Nascimento nomeia o acontecimento como "movimento

conselheirista", em contraposição à designação de "Guerra de Canudos" utilizada pela história oficial. Ela sugere que o compreendamos a partir de um intervalo temporal anterior aos conflitos, entre 1850 e 1888, precisamente o período que abrange a abolição da escravidão. Dessa forma, seria possível perceber afinidades e relações entre o movimento conselheirista e o fim da escravidão, bem como suas consequências sociais, sua interação com outros tipos de quilombos, fugas de ex-escravos e a imigração sazonal decorrente da seca. Além disso, para além da questão do federalismo, a concentração de terras em grandes latifúndios, o término do tráfico negreiro a partir de 1850 e os consequentes aumentos nos preços de compra de escravizados, a escassez de mão de obra disponível e o aumento do tráfico interprovincial – principalmente do Nordeste para o Sudeste do país – são elementos que a historiadora considera para que possamos compreender a fértil emergência do assentamento rebelde no interior da Bahia.

Como notado por Nascimento (2021), a questão servil e o problema da escravidão não emergem como questão em Euclides da Cunha. A historiadora busca demonstrar a estreita relação entre o assentamento e as políticas graduais de libertação de escravizados, que, mesmo tendo sido uma vez libertos, poderiam ser recapturados pelo tráfico interprovincial ou migrariam em trabalhos sob o regime de contratos que não estavam distantes das condições de trabalho escravo. Através desses fatores, a historiadora tenta demonstrar como o assentamento tornava-se um destino para populações escravizadas ou mesmo já libertas, que buscavam se proteger do cativo, sob o risco da re-escravização ou da exploração econômica. Com dados levantados a partir do censo de 1872, Nascimento demonstra que nos onze municípios onde Conselheiro recrutava seus adeptos, encontrava-se uma população majoritariamente parda e negra, composta por libertos e escravizados.

Sobre Conselheiro, é curioso notar que o peregrino se vestia sempre com uma espécie de camisolão de tecido chamado "azulão", que era uma variedade de brim americano usado para envolver fardos. Há a possibilidade de que esse tecido fosse utilizado por muitos dos escravizados que chegavam ao Rio de Janeiro vindos do Ceará, província onde Antônio Conselheiro nasceu, conforme mencionado por alguns viajantes da época. Esta curiosidade enunciara que mesmo não sendo escravizado em origem, o beato estava atento e preocupado às disputas e consequências em torno da escravização, atrelado ao fato de que a libertação fora a única reforma federativa aceita pelo peregrino. Nascimento (2021) parece pouco a pouco enunciar uma estreita afinidade entre o assentamento de Canudos e as motivações que levavam à constituição de quilombos.

Ao mesmo tempo em que ocorria um afrouxamento da mão de obra nas regiões de origem, devido às políticas graduais de libertação, também havia o risco sincrônico de re-escravização. Isso levava parte das populações negras e caboclas a reagir, buscando novas alternativas de sobrevivência econômica, política e social. São por esses fatores que a historiadora observa a proliferação de quilombos nos sertões de Pernambuco, Bahia, Alagoas e Sergipe, na mesma época em que ocorre o movimento de Canudos. Estes movimentos quilombolas, de fugitivos ou de negros livres aquilombados, poderiam ter passado a coadunar e integrar o movimento conselheirista durante a peregrinação do beato desde o Ceará até a Bahia ou ainda com eles



Fig. 75: Fotografia do Morro da Favela em Canudos (BA), de Domingues, Alfredo José Porto; Jablonsky, Tibor, 1957.
Fonte: IBGE



Fig. 76: Fotografia do Morro da Providência, também conhecido como Morro da Favela no Rio de Janeiro (RJ). Fotografia Anônima, 1900.
Fonte: Domínio público, Acervo "O Globo".

estabelecer relações de vizinhança e associação como a historiadora enuncia a partir de outros estudos.

Nascimento (2021), nota ainda que o movimento de libertação jurídica dos escravizados acabou por intensificar a ocupação do assentamento rebelde baiano que passou a ter um reforço demográfico, o que intensificava a sua ameaça para com as ordens econômicas e políticas dominantes. Esta ameaça justificou a consequente dizimação do assentamento em 1897. Essa movimentação despertou a ira dos latifundiários da região e da República, que responderam à ocupação enviando tropas militares. Após três vitórias das forças sertanejas, uma quarta expedição, em 1896, com oito mil homens, foi enviada à área. Desta vez, o arraial foi violentamente destruído pelo Exército brasileiro, resultando na morte de cerca de 30 mil pessoas. Os combatentes teriam montado campanha e se alojado no Morro da Favela durante os combates. Após a vitória dos republicanos, as ruínas da cidade foram dinamitadas pelo exército republicano, e a cabeça de Antônio Conselheiro foi levada como troféu para a cidade de Salvador.

Ao regressarem da Bahia para o Rio de Janeiro, parte dos combatentes e oficiais que retornaram do conflito chegaram à então capital federal com promessas de provimentos e riquezas que não foram cumpridas. Sem ter onde morar, muitos dos soldados acabaram subindo o Morro da Providência, que já possuía um número considerável de ocupações devido à demolição do cortiço conhecido como "Cabeça de Porco". Assim como vimos com a ocupação de Canudos, a libertação gradual dos escravizados feita por via judicial acabou inundando os centros urbanos com uma população paupérrima em busca de oportunidades de trabalho e vida nas cidades. Ao chegarem à cidade, eles se juntavam a imigrantes de todas as origens e, na busca por moradias baratas, ocupavam e alugavam acomodações em grandes e antigas mansões transformadas em casas de cômodo e cortiços, também devido aos impactos econômicos da abolição. Os cortiços proliferaram na região central da capital federal e, gradualmente, se tornaram alvos das políticas públicas de demolição em prol de projetos de embelezamento e saneamento da cidade. O "Cabeça de Porco" foi um dos maiores cortiços da cidade, chegando a abrigar cerca de 4 mil moradores, entre ex-escravizados, imigrantes e trabalhadores urbanos. Ele foi demolido em 1893, durante a gestão do prefeito Cândido Barata Ribeiro, sob a justificativa de promover a higiene urbana e evitar a proliferação de doenças.

Da noite para o dia, parte dos 4 mil moradores do "Cabeça de Porco" viram-se sem casas e resolveram subir o Morro da Providência, onde construíram habitações com tábuas de madeira e materiais reaproveitados das demolições do antigo cortiço. Em 1897, ao se encontrarem em condições semelhantes de falta de moradia ao chegarem à cidade, parte dos antigos combatentes de Canudos também optou por se instalar naquele morro, especialmente por ele ser próximo ao Quartel General. Os soldados se uniram à massa populacional de ex-escravizados e imigrantes que já ocupavam as encostas. Devido à presença dos militares retornados da Guerra de Canudos, o Morro da Providência passou a ser conhecido também como Morro da Favela.

Em 4 de novembro de 1900³⁹, uma carta do então delegado da 10ª Circunscrição direcionada ao então chefe de polícia, Enéas Galvão, refere-se ao assentamento como Morro da Favela e pede providências para conter os "vagabundos e criminosos" que ali habitavam tornando-se

necessário um cerco de oficiais armados para completa extinção dos “malfeitores”. A solução mais eficaz para o delegado seria a “[...] demolição de todos os pardieiros que em tal sítio se encontram, pois são edificados sem a respectiva licença municipal e não têm as devidas condições higiênicas.” (*apud* Zaluar, Alvito, 1998, p. 9) Esta seria a primeira menção ao assentamento carioca como o nome de Morro da “favela”. Apesar do delegado indicar a remoção de favelas já ali no início do séc. XX o alvo da política de higienização urbana continuou sendo os cortiços e a massa edilícia da cidade mais antiga do Rio de Janeiro.

Em 1977, mesmo ano de lançamento do *Refavela*, a antropóloga americana Janice Perlman publicou um dos estudos pioneiros em relação às favelas brasileiras⁴⁰ intitulado *O mito da marginalidade*. A pesquisadora registra que o primeiro registro a uma favela “o primeiro registro referente a uma favela no Rio deu-se no recenseamento de 1920, que documentou uma aglomeração de 839 casas no Morro da Providência organizado por veteranos da guerra de Canudos” (Perlman, 1977, p. 41) Com o avançar das décadas, os processos de urbanização foram acelerados na então capital federal e a promoção da indústria nacional, vinculada à uma política desenvolvimentista, atraiu milhares e milhares de migrantes das regiões Norte, Nordeste e parte da Centro-oeste, ou seja, das áreas mais empobrecidas para as grandes cidades no Sudeste do país. No Rio de Janeiro, essas populações de migrantes passaram a ocupar as outras áreas de encostas da cidade, proliferando-se em outras favelas. Seus casebres de madeira ou de alvenaria de terra, muitas vezes, reproduziam as arquiteturas vernaculares de suas regiões de origem. Os migrantes traziam consigo suas culturas, seus hábitos, modos de vida e ao chegarem às cidades muitos de seus costumes foram vistos como arcaicos e considerados impróprios para o progresso da urbe e que, portanto, estariam fadados a viverem à margem da sociedade. Para Perlman estaríamos assim diante da concatenação de um mito.

A partir dos anos de 1950 em diante, como já notara Gilberto Gil quando criara o signo poético da *Refavela*, as favelas brasileiras se tornaram o foco dos processos de remoção para promoção de sanitarismo e limpeza social. Na década de 1960, com a eleição de Carlos Lacerda para o governo do estado, diversas políticas públicas de remoção de favelas foram implantadas com o apoio de financiamento americano. Para a realocação dos antigos favelados novos conjuntos habitacionais foram criados como a Cidade de Deus, Vila Kennedy, Vila Aliança e Vila Esperança em um programa de cooperação que ficou conhecido como “Aliança para o progresso”. De acordo com a pesquisa de Janice Perlman (1977) as políticas públicas implantadas pelo Governo da Guanabara e a criação da Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio (CHISAM), até o final de 1973, acabaram com 62 favelas total ou parcialmente e transferiram 35.157 famílias (compreendendo 175.785 pessoas) para conjuntos habitacionais, estando a maioria destes localizada nas zonas Norte e Oeste. Como tentativa de resistir aos processos violentos de remoções, os favelados organizaram-se e criaram associações de moradores e em 1963 a Federação das Associações de Favelas da Guanabara (FAFEG).

A pesquisa de Janice Perlman (1977) parece-nos, investigar de que maneiras os mitos da marginalidade substanciaram discursos que legitimaram os processos de remoção e expulsão de favelados. Perlman (1977, p. 285) é enfática: “a marginalidade é um mito. [...] Na qualidade

de mito, serve de fundamento para crenças pessoais e interesses da sociedade, suas profundas raízes no espírito dos indivíduos não se deixarão abalar por qualquer análise teórica” A autora aponta então seus esforços teóricos para a compreensão da persistência e o poder de atração desses mitos, apesar de estarem sobre bases de levantamento de dados equivocados. Janice Perlman (1977, p. 125) demonstra que a construção dos mitos da marginalidade eram “[...]determinados menos pelo comportamento da maioria ou da minoria numérica (entre os moradores de favelas), e mais pelo que é feito especificamente pelas classes média e alta.” Esses mesmos mitos e esteriótipos foram historicamente perpetuados e reforçados pelas próprias instituições oficiais responsáveis pelas políticas de favelas. A autora chama a atenção para o relatório oficial, fornecido pela Fundação Leão XIII⁴¹ do Rio de Janeiro:

As famílias chegam puras e unidas - legalmente ou não - de maneira estável. A desintegração começa na favela em consequência da promiscuidade, dos maus exemplos e das dificuldades financeiras. As crianças presenciam o ato sexual. Meninas são seduzidas e abandonadas; engravidam mas não se sentem envergonhadas... As bebidas e os tóxicos servem para anestesiar as desilusões, humilhações e deficiências alimentares da vida na favela. As noites pertencem aos criminosos... No silêncio da noite podem-se ouvir os gritos de socorro, mas ninguém ousa interferir com receio de ser a próxima vítima... Os policiais raramente entram na favela, a não ser em grupos. (Fundação Leão XIII *apud* Perlman, 1997, p. 125)

Perlman (1977) apresenta ainda em sua pesquisa, uma outra publicação de 1967 referente ao Seminário Interuniversitário que ocorreu no Rio de Janeiro com a presença de seis reitores de diferentes universidades. No seminário, as favelas são apresentadas “[...] como “cancros sociais”, espoliadores de “uma das mais belas paisagens do planeta”, parte do “patrimônio nacional” que “mantemos em custódia para a humanidade”, cheias de “contraventores e criminosos”, etc.” (Perlman, 1977, p. 125) A autora, então, introduz a ideia de que em ambos os casos, tanto no relatório oficial da Fundação Leão XIII, quanto no Seminário Interuniversitário, eram identificados enquanto marginais aqueles que residiam em favelas, “[...] definindo-os, a priori, como ocupadores ilegais de terras, e como parcela de um subgrupo socialmente desarticulado” (Perlman, 1977, p. 125). O termo marginalidade ainda estava atrelado a vários outros grupos que “[...] as vezes se confundem parcialmente, e que incluem pobres em geral, desempregados, migrantes, membros de outras subculturas, minorias raciais e étnicas e transviados de qualquer espécie.” (Perlman, 1977, p. 126).

Rememoremos aqui a posição de Gilberto Gil, que apesar de não ser favelado era um sujeito negro, vindo da Bahia e sofria assim como parte da geração de artistas da tropicália e do desbunde, repressões por seu comportamento político e quebra de padrões comportamentais, chegando a ser preso em duas ocasiões: a primeira duas semanas após o Ato Institucional 5 de 25 de dezembro de 1968 quando fora preso na companhia de Caetano Veloso, partindo em 1969 para exílio em Londres por onde ficara até 1971; e a segunda em julho de 1976 na cidade de Florianópolis, condenado pelo porte de um cigarro de maconha. Gilberto Gil teve sua prisão decretada em um ano de detenção, mas a pena fora substituída por um mês de internação em

um hospital psiquiátrico de Florianópolis após Gil, por indicação de seu advogado, ter assumido o vício na droga. A pesquisa de Janice Perlman (1977) empreendeu entrever diversos princípios fundamentais que substanciaram correntes em diferentes disciplinas sociais e que contribuíram para a teoria geral da marginalidade. Entre essas abordagens a autora destaca as decorrentes da Psicologia Social que estiveram atreladas à Escola de Chicago e seu principal teórico, Robert Park. Como Perlman (1977) aponta, Robert Park apresentou seu conceito de marginal, em artigo de 1928, como aquele indivíduo que sofre de um hibridismo cultural, “[...] é um indivíduo à margem de duas culturas e duas sociedades que nunca se interpenetraram e fundiram totalmente.” (Robert Park *apud* Perlman, 1977, p. 131) A ideia de marginalidade defendida por Park, diferentemente dos estereótipos negativistas, era encarada como esperança para a civilização e o progresso. O ser marginal seria aquele que se permite à guerra interior entre dois mundos, um corpo que gesta e é atravessado por duas culturas distintas, “[...] sem jamais se decidir a romper, mesmo que lhe fosse permitido, com seu passado e suas tradições, e nunca aceito completamente, por causa do preconceito racial, na nova sociedade em que ele agora procura encontrar um lugar” (Robert Park *apud* Perlman, 1977, p. 131).

Enquanto migrantes, os favelados chegavam ao Rio de Janeiro, carregando no próprio corpo suas memórias rurais, consideradas arcaicas e rudimentares, diante de uma sociedade que visava o avanço da técnica e da urbanização metropolitana. Enquanto corpos negros, os favelados, partilhavam de uma memória de constante subalternização e criminalização de seus costumes, expressões culturais e crenças.

Em termos de justiça, de definição, comprovei que as crenças comuns são totalmente equivocadas: os favelados e suburbanos não possuem as atitudes ou comportamento supostamente associados a esses grupos marginais. Do ponto de vista social, são bem organizados e coesos, e utilizam amplamente o meio e as instituições urbanas. Do ponto de vista cultural, são muito otimistas e aspiram uma educação melhor para seus filhos e a melhoria de suas casas. [...] Quanto ao ponto de vista econômico, trabalham muito, consomem suas cotas de produtos de outrem (pagando às vezes mais caro pois precisam comprar onde conseguem crédito) e, constroem não apenas a própria casa, mas ainda grande parte da infraestrutura urbana e comunitária. Atribuem alto valor ao trabalho árduo, e sentem grande orgulho de um trabalho bem feito. Politicamente, não são nem apáticos nem radicais, têm consciência e participam ativamente daqueles aspectos da política que lhes afetam a vida mais diretamente, tanto dentro como fora da favela. [...] O que eles não têm é uma oportunidade de satisfazer suas aspirações. Quando se dirigem aos órgãos públicos, muitas vezes são humilhados e maltratados. A despeito de desejarem o máximo para seus filhos em matéria de educação, as crianças se veem barradas das escolas, por motivos administrativos ou econômicos. [...] Aos favelados tocam os piores empregos com os salários mais baixos, sob as condições mais árduas e com a menor estabilidade. [...] Devido a essa falta de proteção, pagam-lhes menos que o salário mínimo, não contam com previdência social, aposentadoria e assistência legal. Do mesmo modo, são coagidos e manipulados politicamente no sentido de manutenção do status quo. Quando os favelados, tentam organizar-se para defender-se, como fizeram para impedir as remoções, levaram tiros, foram presos e seus lares incendiados. (Perlman, 1977, p. 286-287)

Para além dos nomes em comum, nos parece haver alguma sobrevivência revolucionária entre o arraial de Canudos e as ocupações das favelas cariocas. Não por acaso, a historiadora Beatriz

Nascimento assim como fez com a história do movimento conselheirista encontrará nas favelas indícios dos quilombos e das formas de organização social aquilombada. Em 1977, Beatriz Nascimento escreveu alguns textos e proferiu conferências fundamentais na sua obra para compreender esta afinidade entre a favela e o quilombo enquanto formas de organização autônomas.

Então a minha questão foi a seguinte: o quilombo vem nos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, de repente, o corte histórico deixa o quilombo como não existindo – entendendo o quilombo como núcleo de negros – e a gente se pergunta como é que uma história tão forte dentro de quatro séculos, ela pode ter, de repente, desaparecido do mapa. E eu cheguei à conclusão de que isso era um erro muito grande, quando comecei a fazer pesquisa no Arquivo Nacional com José Honório Rodrigues, eu comecei a ver nos cortes da polícia e na correspondência da polícia 129 com o ministro da Justiça milhares e milhares de quilombos que estavam localizados em áreas geográficas que até hoje no Rio de Janeiro são áreas de favelas ou exfavelas. Então a minha questão foi a seguinte: será que o quilombo, como está sendo entendido pela historiografia, ou seja, como um movimento político de rebelião e insurreição, ele não tinha também uma outra face que foi transportada, que teve uma continuidade acabando a Abolição? E eu tenho quase certeza de que isso realmente é o que acontece com o quilombo. O quilombo não é, como a historiografia tem tentado traduzir, simplesmente um reduto de negros fugidos, simplesmente, a fuga pelo fato dos castigos corporais, pelo fato de os negros existirem dentro de uma sociedade opressora, mas também a tentativa de independência, quer dizer, a independência de homens que procuram por si só estabelecer uma vida para si, uma organização social para si. Então, fundamentalmente, o quilombo é uma organização social de negros, que foi só os negros que empreenderam essa organização social e que foi paralela durante todo o período da escravização. E mais importante ainda, sendo essa uma organização social, ela se projetou no século XX como uma forma de vida do negro e perdura até hoje. (Nascimento, 2018 [1977], p. 129).

O fragmento acima exposto trata-se de uma transcrição de uma conferência de Beatriz Nascimento ocorrida na Quinzena do Negro da Universidade de São Paulo que ocorreu entre 22 de maio e 8 de junho de 1977. Beatriz Nascimento ao dividir sua hipótese com o público acabou por gerar na plateia discussões acaloradas que ora a interpretavam como se estivesse teleologicamente empreendendo um *continuum* histórico para os negros no Brasil ora como se ela estivesse reclamando a necessidade de se instaurar novos quilombos pelo país. Em fundo, nos parece que a historiadora observava no anacronismo por ela proposto a sobrevivência de uma forma organizacional que instituíra a união e a associação como *modus operandi*, tal qual as táticas de sobrevivência observadas por Euclides da Cunha na flora sertaneja, ou àquelas empreendidas pelos nigerianos observados por Gilberto Gil. “Então, a ordem oficial, a repressão, é que chamou isso de quilombo, que é um nome negro e que significa união. Então, no momento em que o negro se unifica, se agrega, ele está sempre formando um quilombo, está eternamente formando um quilombo, o nome em africano é *união*. (Nascimento, 2018 [1977], p. 126, grifos nossos).

Para a historiadora era importante que não se confundisse o conceito histórico de quilombo com o significa que ela reclamava para a atualidade. “O quilombo de hoje significa muito mais uma consciência uma ideologia realmente., uma consciência de que você é um homem, que você é capaz de empreender coisas capazes de serem aceitas, viver e ser aceito dentro de uma

sociedade, é isso que é fundamental.” (Nascimento, 2018 [1977], p. 137). É por esta perspectiva que Beatriz Nascimento observa na soul music estado-unidense, nas expressões musicais da Black Rio e no carnaval vestígios desse modo organizacional de relação que muito se assemelha à sensibilidade de Gilberto Gil em torno do *Refavela*. Em entrevista ao jornal “Movimento” de 16 de maio de 1977, Beatriz Nascimento discorre:

O quilombo do Rio de Janeiro é uma favela, uma manifestação de dança negra - o Black-Rio -, um trem da Central, uma nova escola do subúrbio. Estando o negro com outro negro já é um quilombo. Num sentido mais amplo é o seguinte: esteja negro com o negro americano, esteja com Pelé, ou consigo mesmo e esteja com o branco se ele não for o opressor. Desde Palmares, no século XVIII, em Pernambuco, tem sido assim. O quilombo nunca foi discriminatório, tem sido assim. Jamais uma favela rejeitou um branco nordestino, um mineiro. E ali a maioria é negra. Mas ela não rejeita porque a favela é o lugar do homem sem-terra. O quilombo da favela é forte porque ele é a união do homem que se apodera de um pedaço de terra e divide essa terra com vários outros. A escola de samba é um quilombo em festa, e a comunidade da favela que está nas ruas. (Nascimento, 2018 [1977], p. 190).

Exatamente contemporâneos, cremos haver no signo poético do *Refavela* algum tipo de afinidade eletiva com os esforços teóricos da historiadora em torno da ideia de Quilombo:

O quilombo é um avanço, é produzir ou reproduzir um momento de paz. Quilombo é um guerreiro quando precisa ser um guerreiro. E também é o recuo se a luta não é necessária. É uma sapiência, uma sabedoria. A continuidade de vida, o ato de criar um momento feliz, mesmo quando o inimigo é poderoso, e mesmo quando ele quer matar você. A resistência. Uma possibilidade nos dias da destruição. (Nascimento, 2018 [1977], p. 190).

5.2.6. Um desvio pela Alfavela: Waly Salomão lê Frantz Fanon

Como pudemos observar até aqui o ano de 1977 parece ter reunido debates profícuos em torno das favelas, seus modos de vida e organização ou mesmo a denúncia de suas remoções, como pudemos ver em Gilberto Gil, Janice Perlman e em Beatriz Nascimento. Propomos a seguir um desvio pela obra do poeta baiano Waly Salomão, que também como Gil pensou e se debruçou sobre as favelas cariocas desde o início dos anos de 1970. Encorajado pelo seu amigo artista plástico Hélio Oiticica, Waly Salomão, nascido na cidade de Jequié, publicou seu primeiro livro de poemas, *Me Segura q'eu vou dar um troço* em 1972. Desde o título provocativo do livro, o leitor é convocado pela lírica de Salomão a participar, com o texto, em um jogo poético onde corpo e palavra tensionam-se e convocam-se a se mostrarem presentes em seus limites. Como Roberto Azular (2005, p. 48) nos apresenta, “[...] ficamos diante de uma palavra desesperada na iminência de um ataque de nervos ou, ainda, a palavra sedutora na ambígua conotação sexual de “dar um troço. [...] Mais do que um título, um pedido da presença do corpo na escrita e na leitura”. A pequena oração provocativa que dá título ao livro abre um intervalo na linguagem, que reclama a participação do sujeito-leitor na interação com a obra poética e com o próprio objeto-livro que estamos a segurar em mãos. A capa do livro apresenta José Simão, Waly Salomão e uma jovem



Fig. 77: Capa da primeira edição de "Me segura q'eu vou dar um troço" de Waly Salomão, 1972. Fonte: Salomão, 1972.



Fig. 78: Capa da primeira edição de "Me segura q'eu vou dar um troço" de Waly Salomão, 1972. Fonte: Salomão, 1972.

garota posando de corpo inteiro e a segurar uma faixa de tecido onde se lê “- FA - TAL -”. A faixa tratava-se de um objeto poético-visual, fruto de uma série de experimentações estéticas que o próprio Salomão passou a empreender na libertação da palavra do papel em direção ao corpo, ao espaço e por fim à cidade, como veremos com o "*alfavela*". Essas experimentações culminaram, a partir de 1974, na criação dos poemas-objetos, os *Babilaques*⁴². “- FA -TAL-”, no contexto da contracultura dos anos de 1970, também esteve relacionado com o espetáculo “A todo Vapor” de Gal Costa, dirigido e concebido pelo próprio Waly Salomão e que deu origem ao álbum do registro ao vivo de 1971. No espetáculo a faixa ficava estendida ao lado de outra: “VIOLETO” - ambas as obras são parceria de Salomão com Luciano Figueiredo. Entendemos tanto “- FA -TAL-” como “VIOLETO” como esforços de criação de signos poéticos tal qual Gilberto Gil fez em *Refavela*. Torquato Neto em suas colunas de jornal destacou o impacto estético do show de Gal Costa, que distante dos amigos exilados em Londres, Gilberto Gil e Caetano Veloso, assumia as guitarras elétricas e a estridência nos gritos de sua voz cristalina. Em coluna de 25 de outubro de 1971, Depois do show de Gal, Torquato comenta suas impressões diante o espetáculo:

É FA-TAL, amizade. VIOLETO pintaremos. VIOLETO, um dia VIOLETO (FATAL). VIOLETO correrá por aí em córregos do Pai, do Filho e do Espírito Santo. O “show” de Gal, amizade. FATAL e decisivo, não há drama em nada disso. O poeta Sailormoon não lava as mãos, graças a Deus. E quanta gente cega e derrotada e de mãos bem lavadinhas, amizade. Tudo andando, tudo é pouco, tudo no palco.. Tem que ser: A TODO VAPOR. FA-TAL. VIOLETO sobre VIOLETO. Como sempre foi: FA-TAL. Muito normalmente e pare sempre: FA-TAL. Até que a morte nos separe, FA-TAL. Até que tudo pinte VIOLETO como é FA-TAL, graças a Deus. Ainda que eu ande pelo vale. Aquele porém que perseverar até mal algum, porque Tu está comigo. FA-TAL. Preparas uma mesa na presença de meus inimigos, unges minha cabeça com óleo e o meu cálice transborda. VIOLETO. Perseverar a própria vida. FA-TAL. FA-TAL. [...] FA-TAL e VIOLETO, planos gerais das palavras destaques de Waly Salomão mais Luciano. A TODO VAPOR no “show” com Gal que já pintou. FA-TAL e VIOLETO, viva Deus. (Neto, 2004, p. 281-282)

A radicalização no enfrentamento estético das adversidades, diante das condições impostas pelo fazer poético e das vivenciadas no cotidiano da ditadura militar brasileira, reverberam na poética de Salomão. Em *Me Segura que Eu Vou Dar um Troço*, Salomão assume uma linguagem verborrágica, em livre associação de palavras e construções de signos poéticos, deslocando as temporalidades que tensionam os limites da representação e narração de experiências vivenciadas pelo poeta. A lírica de Waly Salomão apresenta-se viva e em movimento, e a matéria primordial da escrita são as experiências do próprio poeta a partir de experiências muitas vezes associadas à vivência na cidade do Rio de Janeiro. Para tanto, o poeta assume uma postura, por vezes satírica, de reinvenção narrativa do vivido. A contracapa do livro apresenta um cartão postal da cidade rodeado de pequenas orações que deslocam ironicamente suas imagens turísticas mais cristalizadas: "A PAISAGEM DESTA CAPITAL APODRECE", "CAPITAL PROIBIDA DO AMOR" e "O PÃO DE AÇÚCAR ARTIFICIAL".

Paola Jacques (2014, p. 207) corrobora a ideia de que as errâncias urbanas eram de fundamental importância para a produção lírica de Waly Salomão e de sua geração de poetas: “[...]”

nesse livro, ele (Salomão) chega a fazer um “*Roteiro Turístico do Rio*”, que obviamente não tinha nada de turístico e que relatava, de forma fragmentária e imagética, como nas canções tropicalistas, suas errâncias pela cidade.” Essas narrativas de experiências urbanas frequentemente surgem encrustadas em diversas passagens de sua lírica, aparecendo fragmentadas na justaposição de suas próprias memórias. Como, por exemplo, no fragmento do poema *Roteiro turístico do Rio*, citado por Jacques, que transcrevemos a seguir:

Deixou sua cidade natal pra descobrir a beleza e a vida da Cidade Maravilhosa. Maravilhas que um interiorano vê nas praias de Copacabana - línguas vivas da travessa do Mosqueira (assanhada / bruaca muito ordinária / cachorra corrida / pendurada nos bigodes dos soldados / mas não anda, como a tua, agarrando os homens na rua / é porque passou por perto da tua que só toma banho uma vez por ano / murrinha de gambá com zorrilho / perfumes / lavar roupa, linguaruda / língua de cascavel / Língua de veludo).

Ninguém foi lá restando inteiro: divisa assinalada

RIO DE FOGO

Menino frequentador de galinheiros trocador de revistas porta cinema olhador fotos seriadas batedor punheta pessoa comum legião sub-heróis romances Zé Lins Rêgo

- EU QUERO A GERAL - nenhuma família reconhecerá minha foto - punhal legítimo de família pernambucobaiana. (Salomão, 2014, p. 57)

Ou no poema “*Self Potrait*”:

Vivi grande parte da minha
vida em fazenda, aquele toco
de pau. write your own slogan:
sinta o cheiro dos currais
sinta o cheiro das favelas
sinais perdidos.
(Salomão, 2014, p. 37)

Entre o maravilhamento da cidade grande e a busca pelos “sinais perdidos” das memórias rurais da infância, a lírica de Salomão nos convida a construir certas relações associativas. Em *Self Portrait*, por exemplo, a justaposição poética “*o cheiro dos currais*” e “*cheiro das favelas*” nos apresenta o enigma de pensar se as favelas referidas pelo poeta seriam as espécies vegetais do sertão baiano ou, de fato, as ocupações dos morros cariocas. Relembremos que, sendo Salomão um poeta nordestino que migrou para a região Sudeste do país, como boa parte de sua geração, sua poética foi impactada e permeada pela sua chegada ao Rio de Janeiro e pelo deslumbramento diante da cidade grande. Os migrantes trouxeram consigo suas culturas, hábitos e modos de vida, e ao chegarem às cidades, muitos de seus costumes foram vistos como arcaicos e impróprios para o progresso urbano. Em *Self Portrait*, estaríamos diante de um ressurgimento, talvez involuntário, de memórias rurais (*o cheiro dos currais*) vividas por Salomão em sua infância, que reaparecem em suas experiências urbanas no Rio de Janeiro daquele momento (*o cheiro das favelas*)? O próprio poeta, em comunicação no ano de 2005, remonta sobre o impacto de suas vivências nas favelas cariocas para a escrita do “*Me segura*”:

Porque eu andava nas quebradas, parte do *Me Segura* foi realizado nos barracos do Morro de São Carlos, e a maioria daqueles poetas marginais eram realmente marginais de *butique*, jovens de classe média querendo parecer outra coisa. Porra cara, e o Morro de São Carlos? Cansei de dormir e escrever ali. E o que dormir em um lugar pode mudar, o que pode mudar a estrutura de uma obra? Por que andar pelas quebradas é tão importante assim? Isto é só um dado que está aí para quem tiver olhos e vontade de olhar aquilo e fazer escrutínio, está aberto a interpretações, mas como um momento parcial, sujo, sórdido, inicial de uma longa caminhada. (Salomão, 2005, p. 87)

Waly Salomão vivera parte dos anos de 1970 como hóspede na casa de Hélio Oiticica e por isso cremos que boa parte dessas experiências e incursões nas favelas cariocas tenha sido ao lado do amigo. No livro publicado originalmente em 1992, “Qual é o parangolé?”, Waly Salomão revista criticamente a obra de Hélio Oiticica e rememora algumas de suas vivências partilhadas com o mesmo. No texto “O Suadouro: Teatro, sexo e roubo”, por exemplo, o poeta conta-nos que os dois amigos costumavam realizar incursões pelas áreas marginais como o Manguê do Rio de Janeiro. Diz-nos Salomão (2015, p. 80-81, grifos nossos):

Manguê aqui no Rio de Janeiro, Brasil, quer dizer puteiro, zona de baixo meretrício, *red light district*, *Vivências fronteiriças em termos éticos sociais transmutam-se em invenções de novas construções artísticas*. [...] Uma noite saímos e Hélio antes de sair fazia uma verdadeira camuflagem, porque como tinha muito cabelo, *long hair* dos finais dos anos de 1960 e começo dos 1970, ele amarrava o cabelo todo e colocava um boné cáqui, quer dizer, a cor mais de camuflagem possível, semelhante ao uniforme de campanha do Exército quando vai para as selvas. Estou pegando como metáfora o Exército quando vai para as selvas usa verde com preto para confundir com a vegetação, ele saiu assim disfarçado, já eu saí com uma roupa comum que poderia estar usando de tarde ou de manhã, e nós fomos para um setor chamado “manguê”, que era uma antiga região de manguê do Rio, de manguê que estou dizendo no sentido geográfico, e também, já que manguê é uma palavra polissêmica, é uma palavra-manguê, manguê que prolifera igual à zona de puteiro, ali no Estácio, na Vila Mimosa, de nome que evoca *la belle époque*, e ele conhecia uma daquelas casas, que quem dirigia era de um lado Rose Matos, filha de Zezé e Oto do Pó, nascida no morro de São Carlos, afilhada do grande Alcebíades (...). Rose era amiga dele e minha amiga, grande passista da Mangueira, que foi casada, foi casada não, teve um caso com um ex-presidente da Mangueira, Roberto Paulino, jornalista e dono da Companhia Cerâmica Brasileira. Então Rose, uma grande passista, uma mulher muito bonita, belíssima, uma verdadeira rainha, uma rainha do balacobaco, era uma das donas daquela casa junto com Pepa, uma “boneca” muito atrevida e despachada. Só que a casa abrigava uns oito ou doze travestis, que iam caçar na zona sul, porque o Estácio é zona norte.

Salomão denomina essas experiências como *vivências fronteiriças*. Se rememorarmos o trabalho da antropóloga Janice Perlman (1977), a ideia de marginalidade não se restringia aos moradores da favela, mas a vários outros grupos sociais: pobres, de minorias étnicas, desempregados, migrantes, dissidentes de gênero e sexualidade e inclusive artistas. “O sentido sociológico primitivo de marginal referia-se especificamente a um indivíduo oriundo de uma subcultura subalterna que rejeitara seu próprio grupo mas não fora aceito pela cultura dominante.” (Perlman, 1977, p. 129) Dentro de um cenário repressor, a ideia de marginal ou sujeito subversivo, delinquente, naquele momento atravessava diversas representações sociais. A repressão militar

fez com que muitos artistas e intelectuais brasileiros nesse momento sejam exilados, presos e torturados, como são os casos de Rogério Duarte, preso e internado em diversos hospícios, Gilberto Gil e do próprio Waly Salomão que iniciou a escrita do "*Me Segura q'eu vou dar um troço*" de dentro do Carandiru, preso por portar uma "bagana de fumo", como costumava narrar.

Para Perlman (1977) na constituição da marginalidade enquanto problema social, há uma intrínseca relação em como os fenômenos de superurbanização e os de migração foram sendo analisados na produção de conhecimento. Relembremos os versos de outro poema de Waly Salomão "Está escrito no meu carro: BUGRE. [...] O interior caminha para a capital. [...] O Sertanejo em edição nacional." (Salomão, 2014, p. 94-95) Os bugres, os rudes migrantes, foram incisivamente considerados como uma invasão indesejável nos santuários e pináculos que a mais alta cultura de uma civilização foi capaz de produzir: as cidades.

Os migrantes atraídos pelas imagens de futuro promissor deixaram suas realidades agrárias em busca de melhores condições de vida e trabalho. Relembremos como a maciça construção imagética publicitária em torno de Brasília, enquanto cidade do futuro econômico e moderno para o país, atraiu milhares e milhares de candangos, trabalhadores da construção, para o canteiro de obras da futura capital. A galopante industrialização do país também foi uma das principais forças que impulsionou a migração para o sudeste do país.

A crença geral é que, nos anos de rápida urbanização que se seguiram à guerra, a cidade foi invadida por homens provenientes das zonas rurais. Imagina-se que esses migrantes chegam do interior solitários e sem raízes, despreparados e incapazes de se adaptar perfeitamente à vida urbana, e perpetuamente ansiosos por regressar aos seus vilarejos. Em atitude de defesa, isolam-se em grupos fechados de características rurais, ao invés de tirar proveito do contexto mais vasto da cidade. Suas favelas "imundas e insalubres", imagina-se, exibem todos os sintomas de desorganização social - desde a desintegração da família, a anomia, a desconfiança mútua, até o crime, a violência e a promiscuidade. Os migrantes nascidos no interior são considerados prisioneiros de desajustados valores rurais ou de traços igualmente derrotistas da "cultura da pobreza". Qualquer dessas opções resulta em altos níveis de fatalismo e pessimismo, e em uma incapacidade total para adiar a satisfação dos desejos ou planejar um futuro. Essa gente é acusada de parasita ou sanguessuga da infra-estrutura urbana e seus limitados recursos. O que é ainda mais importante para muitos analistas, os favelados e migrantes representam "ameaçadoras massas agitadas e frustradas", prontas a cair como fáceis presas do apelo da retórica radical. (Perlman, 1977, p. 28)

Assim também aconteceu com o grupo baiano tropicalista e com Waly Salomão e Gilberto Gil que deixaram a região Nordeste brasileira em busca de oportunidades nas cidades do sudeste. Perlman (1977) aponta que os principais argumentos a favor dos fatores de atração "[...] têm-se baseado na metáfora do "apelo das luzes da cidade", assim como nas oportunidades de trabalho e atendimento social" (Perlman, 1977, p. 35). Os artistas nordestinos, ao chegarem às cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, frequentemente enfrentavam ataques de natureza xenófoba por parte da crítica especializada. Um exemplo notório desse preconceito foi o famoso neologismo "baihuno", uma combinação de "baianos" e "unos", cunhado pelo jornal O Pasquim em 1972 como um ataque pejorativo contra Gilberto Gil e Caetano Veloso. Em resposta a esse ataque,

Maria Bethânia teve a ideia de unir os quatro baianos, a saber, Gilberto Gil, Caetano Veloso, ela mesma e Gal Costa, em um único grupo chamado "Os Doces Bárbaros". Eles realizaram uma série de concertos em várias cidades brasileiras para comemorar os dez anos da chegada do grupo baiano ao Sudeste, desafiando as críticas e celebrando a diversidade cultural e artística do Brasil. Waly Salomão (2014, p. 94) no poema *Um minuto de comercial* que integra a publicação *Me Segura q'eu vou dar um troço* parece captar parte dos preconceitos enfrentados pelos artistas nordestinos que migravam para os grandes centros urbanos no sudeste do Brasil:

Está escrito no meu carro: BUGRE.

O interior caminha para a capital. Waldick Soriano, cantor das brenhas se torna ídolo nacional. Retorno ao clima de grande teatro de Martins Pena ou da grande poesia de Catulo de Paixão Cearense.

O Sertanejo em edição nacional. Proteger pé-duro, gir, todo gado do gabarro.

Apesar de os artistas e poetas não sofrerem os mesmos tipos de violência e expropriação graças aos seus privilégios de classe e reconhecimento social diferentes, naquele contexto específico, os artistas marginais compartilhavam de variações do mesmo estereótipo comum com os atrelados aos moradores de favelas cariocas.

O marginal não era apenas o estereótipo do bandido armado que fazia do crime a sua ocupação. O marginal, em 1973, era também por exemplo, o jovem usuário de drogas, cujo cabelo comprido indicava sua sexualidade dúbia e liberta. [...] O marginal era também o "subversivo", pessoa que, militante dos grupos de guerrilha e perseguida pelo regime militar, se evadia do convívio social em prol da luta armada ou da organização política. Uma marginalização clandestina, mas cuja dinâmica de segredos e códigos, encontros escondidos e táticas dispersivas contaminava os circuitos culturais em muitas de suas ações e ideias. Marginal era também (como até hoje) o pobre, o negro, a prostituta, o gay, a mulher e a criança que vivem nas ruas e favelas cuja verticalização arquitetônica transforma paisagens e vidas, desloca memórias e segrega espaços de convívio. (Coelho, 2013, p. 31)

Frederico Coelho (2013) aponta-nos que entre o ano de 1968 e 1972, formou-se um caldo poético unindo os que vivem seus dias nas "margens" da sociedade carioca de classe média – como Waly Salomão e Torquato Neto, que fazem incursões nos morros da cidade e em casas de prostituição no mangue ao lado de seu amigo Helio Oiticica – e os que vivem as possibilidades de uma contracultura como forma legítima de invenção do cotidiano. Em diversas passagens do primeiro livro de Salomão, essas vivências fronteiriças aparecem, impregnadas de suas experiências e relações com as favelas cariocas. No trecho do poema *Um minuto de comercial* que transcrevemos abaixo, Salomão (2014, p. 101) dedica a publicação do "*Me segura*" aos diversos amigos e moradores dos morros da cidade:

ABAJO ghetto de limpeza da zona sul (ipanemária) do Rio.

(Dedico esta reprise de Rio Zona Norte aos meus amigos moradores do morro de São Carlos e do Estácio e esta reprise do Rio 40 graus aos do morro do Sossego - sem os quais seria impossível a realização deste trabalho.)

No trecho, Salomão faz menção a uma certa limpeza da zona sul da cidade (*ipanemária*), o que nos parece tocar os episódios recorrentes de remoções de favelas, também notadas em 1977 por Gilberto Gil, que visavam a erradicação dos assentamentos humanos há décadas instalados nessas específicas áreas urbanas, a zona sul, e que passavam por violentos processos de especulação imobiliária. Entre os anos de 1968 a 1973, a Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana (CHISAM), autarquia do governo federal, em conjunto com o Governo da Guanabara, executou, até então, o maior programa de remoção de favelas na história da cidade do Rio de Janeiro.

Em sua pesquisa, Lícia Prado Valladares (1978) narra o processo de remoção de três grandes favelas na zona sul do Rio, todas elas próximas à lagoa Rodrigo de Freitas. São elas: a relativamente pequena Ilha das Dragas, com cerca de 2.500 moradores em 1968, que apesar de bastante ativa nas reivindicações e resistências, não suportou a demonstração da força governamental com a prisão em massa de vários membros de sua associação e por consequência os moradores acabaram aceitando as propostas de reassentamento; a segunda remoção aconteceu semanas após o episódio da Ilha das Dragas, em uma favela muito maior, a Praia do Pinto, com cerca de 15.000 habitantes em 1969, diante da ameaça de que o governo dessa vez não toleraria nenhum revide ou resistência, os moradores acabaram não se organizando, mas, apesar disso, um incêndio, cuja origem nunca foi devidamente esclarecida, tomou de surpresa os próprios favelados, deixando perto de 5.000 pessoas ao desabrigo e destruindo 1.000 barracos de famílias que ainda esperavam a data da remoção; a terceira favela a ser removida na região, a favela da Catacumba, passou por um processo completamente distinto das anteriores, os 9.100 habitantes da favela colaboraram com o processo de remoção tendo, inclusive, o aval da associação de moradores.

De acordo com a pesquisa de Mário Sergio Brum (2012), a favela da Praia do Pinto, foi construída a partir do assentamento de pescadores e operários que trabalharam na construção do Jóquei Clube do Brasil, nas imediações da Lagoa, e que, à época, receberam permissão para se instalarem no local, ainda na década de 1910. A favela foi considerada por muitos anos como uma das mais famosas da cidade e ocupava uma área de grande valor por ser próxima ao Leblon, um bairro em plena expansão imobiliária, Como Brum (2012, s.p.) indica-nos, o discurso adotado naquele contexto indicava que a “Praia do Pinto, segundo as autoridades à frente da remoção: “tornara-se, no correr dos anos, foco de criminalidade e risco para a saúde pública.” O processo de remoção não encontrou muitas dificuldades: sete mil habitantes já haviam sido transferidos quando um incêndio tomou conta da comunidade destruindo a maior parte dos barracos e desabrigando cinco mil pessoas.

O incêndio, acusado de ter sido alastrado de forma criminosa, tornou irreversível a transferência dos moradores e acelerou os processos de reassentamento. A cobertura da imprensa da época noticiou que não houve mortos no incêndio, apenas 32 feridos, as entrevistas realizadas por Brum (2012), entretanto, revelam que houve episódios fatais, mas nunca este número foi quantificado e nem possíveis vítimas (ou seus parentes) identificadas. Perlman (1977, p. 243) destaca que o interesse sobrepujado nas remoções era de origem imobiliário, a partir da especulação consequente da “liberação de lotes no centro da cidade para usos mais “lucrativos”,

como hotéis ou edifícios de apartamento.” Sobre o episódio do incêndio da Praia do Pinto, Janice Perlman (1977, p. 243) discorre:

No ano seguinte (em 1970), todavia, os 7.000 moradores da Praia do Pinto (favela localizada num terreno plano privilegiado, bem no centro do bairro grã-fino do Leblon) recusaram-se, espontaneamente, a sair da favela e ser transferidos. Durante aquela noite, um incêndio “acidental” alastrou-se pela favela: apesar de muitos moradores e vizinhos alarmados terem chamado os bombeiros, estes, evidentemente cumprindo ordens, não apareceram. Pela manhã, quase tudo tinha sido arrasado. Muitas famílias não conseguiram salvar nem seus parques haveres, e os líderes da “resistência passiva” desapareceram completamente, deixando suas famílias em desespero. No local, construíram-se prédios de apartamentos financiados pelos militares.

A CHISAM havia sido criada com um objetivo bastante explícito: a tarefa de garantir que até o ano de 1976 não houvesse mais ninguém vivendo em favelas no Rio de Janeiro. Suas intenções estabeleciam remoções diárias de 100 famílias que seriam transferidas para conjuntos habitacionais. A justificativa para tal medida, calcada em um modelo simplista de determinismo ambiental, era de que a “recuperação” humana dos favelados se seguiria à reabilitação física de suas condições. O reassentamento em conjuntos habitacionais deveria, segundo autoridades do programa, promover socialmente a família favelada, transformando-a de: “[...] invasora de propriedades alheias com todas as características de marginalização e insegurança que a cercam em titular de casa própria. Como consequência, chegar-se-ia à total integração dessas famílias na comunidade, principalmente no que se refere à forma de habitar, pensar e viver.” (CHISAM, *apud* BRUM, 2012, p. 2) Para a CHISAM, a remoção e o seu consequente reassentamento significavam a integração efetiva do favelado na sociedade:

O primeiro objetivo é a recuperação econômica, social, moral, e higiênica das famílias faveladas. Da mesma maneira, o programa visa mudar a posição da família favelada, que ocupa ilegalmente propriedade alheia, com toda a insegurança que isso representa, pela de donos da casa própria. Tais famílias tornam-se, então, completamente integradas na comunidade, especialmente quanto à maneira de viver e de pensar. (CHISAM, *apud* Perlman, 1977, p. 243)

A passagem demonstra que a promoção da erradicação de favelas, por parte da CHISAM, não se concretiza de maneira isolada, apenas no plano dos espaços urbanos e sim, está integrada a uma ideologia que também recalca e visa a transformação de um modo de vida. Há o desejo de erradicar um modo de estar, ocupar e experienciar a cidade. Vejamos um outro fragmento do poema “Um minuto de comercial” de Salomão (2014, p. 98):

(Alto do Morro - fundo embaixo entre as folhas das árvores:
luzes da lagoa)

The streets belong to the lumpen. imported analysis? cifrado
desenho de pedras dos morros cariocas. cabloco flechado nos peitos.

Dentro do Barraco: 1 - Bebe leite de onça de camelo;

- 2 - bate-papo animado com um amigo.plano de viagens até as Portas do Sol;
- 3 - detalha inscrições nas paredes: my brother is good for dog;
- 4 - anota saudações da jovem: I'm all righth todos os rios e ventos te levem pro mar xpto saudações;
- 5 - bate-papo animado com alguns amigos. incitamentos à libertação. corte nos assuntos quadrilhas São João and namoradinhas locais;
- 6 - som: eu não vendo não troco não empresto não dou... eu vou levar pro meu amor.

Sai / dança na clareira entre as árvores.

No bar em frente - Café Maravilha:

- 1 - sorve copo de chope;
- 2 - olha luzes traseiras vermelhas acesas dis carros em movimento:
- 3 - retira cigarro do maço:
- 4 - gira a vista até se deter num luminoso verdi-vermelho da cidade;
- 5 - voz-off: - Deus, a graça d'eu poder ser muitas coisas ainda nesta vida. neste mundo.

Remoção da moleculeira do malandro do morro. favelúmpens and apodrecimento irreversível dessa cidade.

No fragmento do poema, Salomão parece estar atento de que as remoções tinham em fundo relação com o desejo de extermínio de determinados modos de vida: “remoção da moleculeira do malandro do morro”. Salomão cria um neologismo para os moradores de favela: *favelúmpen*. Mesmo que a questão étnico-racial e de denúncia do racismo não se apresentem de forma evidente, vemos o poeta se apropriar da citação “*the streets belong to the lumpen*” proveniente da obra *The Ideology of the Black Panther Party*, de 1969 e cuja autoria é do ativista negro, Elridge Cleaver, líder do Partido dos Pantera Negras nos Estados Unidos da América. O poeta baiano, entretanto, questiona se a ideia de Cleaver seria uma ideia importada (*imported analysis*) ou se de fato teria consonância para a realidade brasileira. A resposta permanece em enigma, está cifrada.

Janice Perlman (1977), em seus mapeamentos dos estudos da marginalidade identifica o aparecimento de uma teoria social do radicalismo e aponta a partir desta, teóricos que acreditavam que as condições de subalternidade e precarização da vida extremadas nas condições urbanas e provocadas pela desigual modernização, culminariam em uma radicalização revolucionária das populações marginalizadas. Tal qual o neologismo poético de Waly Salomão, a antropóloga americana aponta nesses teóricos do radicalismo social, uma equiparação dos grupos marginais da sociedade com o lumpemproletariado, sujeitos sociais definidos por Karl Marx no livro *18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Há, entretanto, aqui, um deslocamento fundamental do conceito de Marx que não considerava o lumpemproletariado como sujeito revolucionário⁴³. Teóricos, como Frantz Fanon (2022 [1961], p. 126-127, grifos nossos), por exemplo propõem estar inver-

são ao localizar os sujeitos marginalizados e expropriados como portadores de forças radicais capazes de promover revoluções:

Os homens que foram obrigados, pela crescente população rural e a expropriação colonial, a abandonar a terra da família, orbitam incansavelmente as diferentes cidades, na esperança de mais cedo ou mais tarde terem permissão para entrar. É nessa massa, é nesse povo das favelas, no seio do lumpemproletariado, que a insurreição vai encontrar sua ponta de lança urbana. O lumpemproletariado constitui uma das forças mais espontâneas e radicalmente revolucionárias de um povo colonizado. [...] O lumpemproletariado constituído e pressionando, com todas as suas forças, a “segurança” da cidade significa *o apodrecimento irreversível, a gangrena instalada no cerne da dominação colonial*. Assim, os cafetões, os bandidos, os desempregados e os presos comuns, convocados, se engajam na luta de libertação como robustos trabalhadores. Esses desocupados, esses desclassificados vão, através do canal da ação militante e decisiva, encontrar o caminho da nação. Não se reabilitam perante a sociedade colonial ou perante a moral do dominador. Ao contrário, assumem sua incapacidade de entrar na cidade de outra forma a não ser pela força da granada ou do revólver.

Frantz Fanon foi um importante psiquiatra, militante e filósofo negro caribenho que se tornou reconhecido por abordar em suas pesquisas temas como a colonização e os consequentes impactos psicossociais do racismo nos povos colonizados. Foi também ativista na luta por independência das antigas colônias que ainda estavam a mercê dos regimes de exploração colonial, como é o caso da Argélia para com a França.

Acreditamos que o pensamento de Fanon contaminado a poética de Waly Salomão quando, por exemplo, a oração “*apodrecimento irreversível*” que aparece no poema “*Um minuto de comercial*” parece ter sido expropriada diretamente do pensamento de Fanon. Estas apropriações aparecem ainda em outros trechos como podemos ver em outro fragmento do poema *Self Potrait*:

THE END

TEATRO DE TESE NO MORRO DO Ó LIMPO

(dupla GROOVY reataca)

Poeta: O poeta a mercê do espaço não necessita de nada.

Guerreiro: vai se campar. virtudes pra mim:

faro rastrear bem conhecimento do terreno em que está pisando. fico daqui de cima analisando o terreno lá em baixo. visão de queda da grande prostituta assentada sobre a besta. bom faro. on the bible Fanon fala da colocação das favelas sobre as cidades - gangrena instalada no coração

- favelados nunca perdem o sonho de descer invadir dominar a cidade

ALPHA alfavela VILLE

Poeta: fanoético, aumento para capítulo intitulado Tradutibilidade das linguagens científicas - tradução da Prophecia da queda da Babilônia: remoção da favela do morro da Babilônia. (Salomão, 2014, p. 37, grifos nossos)

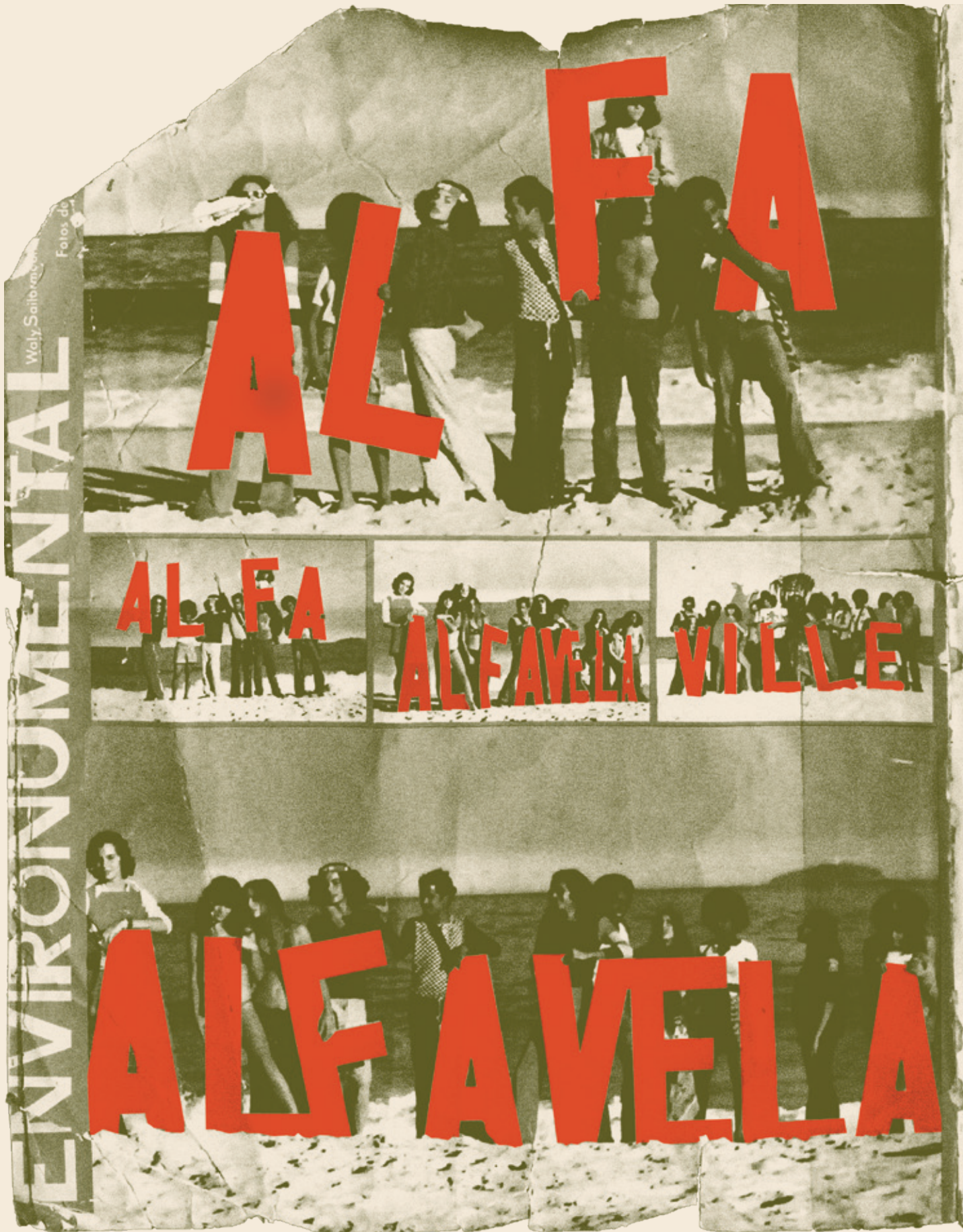


Fig. 79: Página da revista "Navilouca" de 1974 onde o poema-objeto "Alfavela" aparece.
Fonte: Salomão, Neto, 1974.

Aqui vemos a oração “*gangrena instalada no coração*” ser tomada da mesma fonte anterior, o livro *Os condenados da terra* de Fanon (2022) que publicado no Brasil pela primeira vez em 1968. Dessa vez, a referência à obra do filósofo é totalmente explícita e aparece no poema como “*on the bible Fanon*”. Salomão (2014) cria ainda a imagem do poeta “*fanoético*” para um possível capítulo do livro a porvir, como aquele poeta que traduziria as linguagens científicas quando professou a queda Babilônia, ou seja, a premeditar os discursos oficiais que justificariam as recorrentes tentativas de remoção do Morro da Babilônia naqueles anos.

O pensamento de Fanon (2022) nos indica que o sistema colonialista, que determina quem é colonizado e quem é colonizador, perseverou violentamente em diversas estruturas sociais e psicológicas nas sociedades capitalistas. Para o filósofo esse sistema violento de dominação continuou definindo, de modo apartado, as áreas dos colonizados e colonizadores nas cidades:

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a aldeia dos pretos, a *médina*, a reserva, é um lugar mal-afamado povoado de homens mal-afamados. As pessoas ali nascem em qualquer lugar, de qualquer jeito. E as pessoas ali morrem em qualquer lugar, de qualquer coisa. É um mundo sem intervalos, os homens se apertam uns contra os outros, as cabanas umas contra as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de calçados, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acororada, uma cidade ajoelhada, uma cidade estendida no chão. É uma cidade de pretos, uma cidade de *bicots*. O olhar que o colonizado lança à cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de inveja. Sonhos de posse. Todos os modos de posse: sentar-se à mesa do colono, dormir na cama do colono, com a mulher do colono, se possível. O colonizado é um invejoso. O colono sabe disso, pois, quando lhe surpreende o olhar evasivo, constata amargamente, ainda que em estado de alerta: “Eles querem tomar o nosso lugar”. É verdade: não há um único colonizado que não sonhe pelo menos uma vez por dia em se instalar no lugar do colono. (Fanon, 2022, p. 35-36)

Waly Salomão parece deglutir o pensamento de Fanon quando o percebemos incorporado na constituição do signo poético da *alfavela*, no mesmo poema *Self portrait*:

- favelados nunca perdem o sonho de descer invadir dominar a cidade

ALPHA *alfavela* VILLE

(Salomão, 2014, p. 37)

A ideia de iminência de uma irrupção revolucionária por parte dos colonizados defendida por Fanon é deslocada para imagem dos favelados – *favelumpens* - proposta por Waly Salomão. Esta inversão é apresentada sob o neologismo: *alfavela*. A palavra criada por Salomão, tornou-se também um babilaque, saltando da página impressa e ganhando formas espaciais. As letras que formam o neologismo são manipuladas por Waly e seus amigos em uma praia carioca. O registro fotográfico dessa intervenção poética foi incorporado à revista de poesia *Navilouca*, publicada no ano de 1974. Não por acaso, a ação acontecera em uma praia carioca, justamente por ser um dos lugares mais frequentados pelos moradores das favelas quando descem o morro e vem transar, como Gil enunciaria anos mais tarde. Paola Berenstein Jacques (2014) ressalta

que a formulação do signo poético do *alfavela*, foi logo percebida por Hélio Oiticica que declara em um dos seus Héliotapes, de 1971:

Waly, eu gosto muito, muito, muito, muito da ideia de alpha alpha *alfavela ville*, acho uma grande descoberta, acho uma coisa assim que subliga, é uma coisa realmente universal é assim uma benção a descoberta... ALPHA APLHA *alfavela VILLE* é um conceito, não é uma palavra título é uma coisa assim, digamos, poética, é um conceito total, que tem uma totalidade. Inclusive, põe em questão o problema da cultura brasileira, de contexto brasileiro, não só de contexto internacional. É a ligação que há com Godard, todas as experiências necessárias, não preciso explicar, não preciso falar mais (desliga). (Hélio Oiticica *apud* JACQUES, 2014, p. 207-208)

Oiticica explicita em sua fala, a relação que o pequeno signo poético de Salomão estabelece com a película *Alphaville* de Jean Luc Godard, de 1965. O filme apresenta uma sociedade futura na qual a tecnologia, personificada no supercomputador Alpha 60, é responsável por projetar, calcular e controlar todos os aspectos da vida dos habitantes. O detetive Lemy Caution é enviado para essa cidade controlada pela máquina com a missão de destruir o sistema operacional do supercomputador. Na cidade, ele encontra um mundo novo no qual o pensamento é proibido. Sociólogos, professores, poetas, filósofos e outros pensadores são relegados à marginalidade, vivendo quase clandestinamente. Oiticica em carta⁴⁴ de Londres de 1972, ainda nos explicita: “ALFA-*AlfavelaVILLE* é a descoberta multidimensional de níveis urbanos nessa experiência da sua luta com a palavra escrita: era FA-TAL que isso acontecesse” (Hélio Oiticica *apud* Neto, 2004, p. 367)

Nos parece que Waly Salomão, ao relacionar o filme francês com as questões das favelas brasileiras, estabelece uma conexão entre a sociedade futurista e tecnológica apresentada no filme, que controla e determina os espaços e hábitos na cidade, e a sociedade brasileira da época, que via na erradicação, remoção e expulsão das favelas e de seus habitantes uma solução para os problemas sociais do Rio de Janeiro. Waly Salomão parece estar de acordo com Frantz Fanon, Elridge Cleaver e outros teóricos radicais, por acreditar que esses mesmos corpos violentados sistematicamente pela organização social da desigualdade nas grandes cidades, deteriam eles próprios, forças revolucionárias capazes de romper com as lógicas exploratórias vigentes. *Alfavela*, enquanto jogo poético, parece-nos uma máquina de visibilidade, criada por Salomão, que põe em existência, a todo instante, um desejo de inversão das condições desiguais em devir e nesse sentido, guardando suas divergências e especificidades poéticas, a ideia de “*alfavela*” criada por Waly Salomão em 1972 teria certa afinidade com o signo poético da *Refavela* de Gilberto Gil de 1977.

Após este desvio, convidamos a reexaminar a participação da delegação brasileira no FESTAC 77, indo além da presença de Gilberto Gil já discutida. Vamos explorar como a presença de Abdias Nascimento em Lagos durante o festival e as controvérsias em torno de seu desconvite desvelam debates politicamente significativos, apontando para um possível ponto de inflexão na história cultural e intelectual brasileira.

3.2.7. Abdias Nascimento, um sitiado em Lagos⁴⁵

Como mencionado anteriormente, a delegação brasileira já estava sendo criticada por sua falta de diversidade étnica entre seus membros antes mesmo da realização do FESTAC 77, principalmente pela comitiva dos Estados Unidos. No entanto, um incidente ocorrido em 15 de dezembro de 1976 acrescentou mais uma camada de conflito às discussões em torno das mediações e discursos adotados pela delegação brasileira. Nessa ocasião, Abdias Nascimento, um proeminente teatrólogo, ator, poeta e escritor, que estava na Nigéria como professor visitante da Universidade de Ifé e que faria parte da delegação brasileira como um dos palestrantes oficiais do Colóquio a ser realizado dentro do FESTAC 77, recebeu uma carta do diretor do Colóquio, o Prof. Pio Zirimu, anunciando a rejeição de Nascimento como conferencista. O diretor do colóquio afirmou na carta que o trabalho de Abdias Nascimento havia sido rejeitado pelo establishment, sem fornecer muitos detalhes sobre os motivos diplomáticos por trás das decisões, e apresentou o desconvite como uma falha sua:

Lamento não ter-lhe dado notícias antes. Só tenho a confessar que falhei. Não fui capaz de conseguir que seu trabalho fosse aceito pelos poderes constituídos. [...] Estou convencido que o material deve ser publicado. [...] Espero que as forças da história ainda trabalhem, continuem a trabalhar, para trazer à luz o que você tão claramente disse em seu trabalho. (Pio Zirimu *apud* Nascimento, 2016 [1978], s. p.)

Zirimu viria a falecer quinze dias após o envio da carta, sem ter tido a oportunidade de presenciar a realização do evento ao qual dedicara anos de sua vida. A recusa ao trabalho de Nascimento permanece obscura na história das relações diplomáticas entre o Brasil e a Nigéria, como nas próprias palavras de Abdias Nascimento (2016, p. 27): “Gostaria de relatar, ainda que resumidamente, a história da recusa do meu trabalho, evento que certamente permanecerá como um capítulo escuso suspenso sobre a cabeça dos responsáveis, especialmente porque os motivos da rejeição continuam ocultos pelo véu do segredo oficial e do mistério. Apesar das interpelações do teatrólogo brasileiro, as justificativas nunca foram suficientemente desveladas. Seu trabalho foi injustamente acusado de ter sido entregue fora dos prazos institucionais, de não ter sido apresentado dentro das normas acadêmicas e de supostamente utilizar o colóquio como um fórum para a propagação de crenças ideológicas.

O desconvite sigiloso despertou o interesse da imprensa nigeriana, que acompanhava as movimentações dentro do colóquio em busca de maiores esclarecimentos sobre o fato. Para Nascimento (2016), o comportamento da imprensa ultrapassava a mera curiosidade sensacionalista e revelava muito mais um profundo interesse pelo Brasil. Isso ocorria tanto por ser o Brasil o segundo país com a maior população negra no mundo, perdendo apenas para a Nigéria, como pelas evidentes interações econômicas entre os dois países. Também havia um interesse histórico devido à presença cotidiana de brasileiros em Lagos, resultante do retorno de nigerianos e brasileiros do cativo. Ao chegarem na cidade, eles contribuíram para a formação do *Brazilian Quarter*. O trabalho que seria apresentado no colóquio tinha o título *Racial Democracy in Brazil: Myth or Reality?*. Apesar da recusa oficial, Abdias Nascimento recebeu apoio



Fig. 80: Livreto "Racial Democracy in Brazil: myth or reality?" de Abdias Nascimento. Centenas de cópias do livreto foram impressas pela Universidade de Ifé e foram distribuídas durante o FESTAC 77. Fonte: Nascimento, 1977.

do Departamento de Línguas e Literaturas Africanas da Universidade de Ifé, que produziu uma versão mimeografada da conferência e possibilitou a distribuição de cerca de 200 cópias do texto. Essas cópias foram distribuídas durante a realização do colóquio e geraram debates e curiosidade entre os participantes. No trabalho, Abdias questionava enfaticamente como a ideia de uma "democracia racial" no Brasil havia se transformado em um operador político no discurso, criando uma máscara que ocultava a dura realidade do racismo institucionalizado, que perpetuava desigualdades e assimetrias sociais. O teatrólogo desmonta enfaticamente a ideia perpetuada por uma geração de intelectuais de que os costumes e a cultura africanos teriam persistido no Brasil devido à existência de uma relação mais harmoniosa entre brancos e negros, supostamente devido a uma versão mais branda da escravidão.

Abdias Nascimento (2016)[1978] argumenta em seu trabalho que intelectuais como Gilberto Freyre, ao disseminarem a crença de que os costumes, culturas e práticas africanas teriam sobrevivido no âmago da cultura brasileira, acabavam por subordinar a cultura de origem africana a um papel de inferioridade fazendo perservar assimetrias. A cultura africana, assim, somente seria valorizada de forma folclorizada ou quando assimilada pelas populações brancas, e, nesse sentido, a miscigenação teria sido uma espécie de possibilidade discursiva de embranquecimento físico e cultural das populações de descendentes africanos. Isso ocorreu tanto pela valorização do "negro assimilado" como pelas políticas de imigração prioritárias às populações europeias após a abolição da escravidão. A ideia de democracia racial como algo inerente à formação da cultura brasileira, justificada nas teorias da saudável interação sexual entre as raças e a tendência ao intercasamento, como defendidas por Gilberto Freyre e Donald Pierson, acabava, além disso, ocultando os mecanismos violentos de exploração, violência, cerceamento do convívio familiar e social de negros e negras desde a época da colônia. O intelectual considerava a "democracia racial" como um mito, uma crença ideológica que possibilitou ao Brasil retratar-se no cenário internacional como uma nação livre de preconceito racial. Seus empenhos tanto no âmbito intelectual quanto no ativismo estavam direcionados a expor, contudo, como o racismo, ainda que muitas vezes de maneira mascarada, persistia arraigado na sociedade brasileira...

[...] institucionalizado de forma eficaz nos níveis oficiais de governo, assim como difuso e profundamente penetrante no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país. Da classificação grosseira dos negros como selvagens inferiores, ao enaltecimento das virtudes da mistura de sangue como tentativa de erradicação da "mancha negra". (Nascimento, 2016 [1978] p.111)

Conforme a perspectiva de Abdias Nascimento (2016), a ideologia racista que estava oculta sob a ideia de uma democracia racial tinha três principais objetivos: em primeiro lugar, impedir qualquer tipo de reivindicação racial daqueles que eram discriminados por serem descendentes de africanos; em seguida, garantir que o mundo jamais tomasse conhecimento do verdadeiro genocídio em curso no Brasil, cujo alvo era precisamente a população negra; e, por fim, aliviar a consciência da própria sociedade brasileira, que se via cada vez mais pressionada a tomar posição diante de uma nova geopolítica mundial de nações africanas independentes, nas quais o Brasil tinha interesses estratégicos em estabelecer relações diplomáticas e econômicas. O

texto de Abdias Nascimento difundido no colóquio do FESTAC 77 gerou imenso debate entre os participantes por esgarçar o discurso sobre o qual a própria delegação brasileira sustentava-se.

Tendo o colóquio sido dividido em grupos de trabalho e organizado em turnos - pela manhã, aconteciam conferências, e à tarde os grupos se reuniam para trabalhos coletivos -, Abdias Nascimento (2016) observa que o Grupo IV, dedicado à "Civilização Negra e Consciência Histórica", impactado pelo texto mimeografado, recomendou que as denúncias de Nascimento fossem levadas em consideração. Eles formalmente sugeriram em um relatório que investigações sobre as condições dos negros no Brasil fossem realizadas para verificar a presença de discriminação racial, bem como para investigar a posição de assimilação e contribuição dos africanos no país. Como rememora Nascimento (2016), foi durante a discussão do relatório, que o Dr. Georges Alakija, delegado oficial da comitiva brasileira, sugere que pelo fato de Nascimento não ser de fato delegado, que as suas recomendações fossem retiradas do relatório pois provocaria complicações e embaraços nas relações entre Nigéria e Brasil. Sobre o ocorrido, diz-nos Nascimento 2016 [1978], p. 38-39):

Em verdade, estava óbvio para o plenário a falta de fundamento na tentativa do delegado oficial brasileiro de afogar a recomendação sob a alegação de que o membro não oficial não tinha autoridade para fazê-la. O autor da recomendação havia sido um delegado oficial africano (de Zâmbia) e fora aprovada por todo o Grupo IV. [...] O comportamento do dr. Alakija - como também idêntico comportamento do professor Mourão, no Grupo IV, - exibiram para quem ainda necessitasse de 'provas' objetivas do caráter de nossa "democracia racial", o respectivo autêntico e grosseiro striptease. Pois diante da assembleia de todo o mundo negro africano, através desses delegados, o Brasil reiterava uma vez mais sua habitual insensibilidade à voz de um descendente africano, tentando silenciá-la. Ainda mais chocante: o Brasil não trepidou em publicamente confirmar sua arrogância face aos países soberanos da África, ameaçando abertamente a Nigéria em seu próprio solo! Voltando à recomendação em debate: não era eu o seu proponente e a considerava desnecessária por já existirem várias pesquisas a respeito, inclusive trabalhos patrocinados pela Unesco e feitos por Florestan Fernandes, Roger Bastide e vários outros. Na ocasião, ofereci ao presidente do colóquio uma lista, feita de memória, com cerca de trinta indicações entre autores e títulos de obras, todas revelando de uma forma ou de outra o racismo subjacente na sociedade brasileira; entre os nomes incluídos, contavam-se os do ganaiense Anani Dzidzienyo, dos norte-americanos Thomas E. Skidmore, Angela Gilliam, Doris Turner, Carl Degler, da cubana Flora Mancuse Edwards, dos brasileiros Guerreiro Ramos, Álvaro Bomílcar, A. Silva Mello, Thales de Azevedo, Sebastião Rodrigues Alves, Arthur Ramos, Octávio Ianni, Vioti da Costa, Fernando Henrique Cardoso, Romeu Crusoé etc.

A redação da proposta encaminhada pelo Grupo IV foi devidamente aprovada, bem como uma seção sobre o Brasil foi incluída no Relatório das Minorias feitas por uma comissão do Colóquio. O documento destaca como o Brasil possui uma comunidade majoritária de população negra que é politicamente controlada por uma minoria racial. Com raras exceções, as populações de descendentes de africanos no Brasil permaneciam até então sem poder significativo ou decisão direta e incisiva sobre decisões que versassem sobre a política, economia, sociedade e cultura. Consta no referido relatório (*apud* Nascimento, 2016, p. 181): "As estruturas das relações raciais não têm se modificado desde os tempos coloniais até o presente. Ontem eram os africanos

escravizados. Hoje são os negros discriminados”. Além disso, aponta que o governo brasileiro, por meio de sua Lei de Segurança Nacional, intimidava e desencorajava a livre discussão racial entre negros e brancos no país, bem como apagava, desde 1950 até então, em todos os censos demográficos, qualquer informação que demonstrasse as origens raciais de sua população, impedindo que a população negra tivesse informações essenciais sobre sua própria situação no país.

O relatório continua destacando que o Brasil não oferecia, até aquele momento, o ensino da história da África ou das populações africanas fora do continente em nenhum nível do sistema educacional. Quando esses tópicos eram eventualmente abordados, os cursos frequentemente reproduziam conceitos neocolonialistas e racistas. Além disso, aponta que o Brasil mantinha uma política de imigração histórica que negava a entrada de populações africanas, priorizando, em vez disso, a entrada de populações brancas. Isso incluía a aceitação de fugitivos racistas de países africanos libertados, como Congo, Angola e Moçambique, bem como de antigos apoiadores do regime salazarista em Portugal. Abdias Nascimento (2016) enfatiza que esse processo foi, de fato, um incentivo institucionalizado à branqueamento físico e cultural do país. Isso ocorreu por meio das políticas de incentivo à imigração de europeus após a abolição da escravidão, que reforçaram a preferência por populações brancas em detrimento das africanas e afrodescendentes. Por fim o relatório tocou em pontos cruciais ao apontar como as comunidades africanas no Brasil sofriam contínuas intimidações policiais de modo individual, como por exemplo em abordagens truculentas e arbitrárias de pessoas nas vias públicas, como coletiva contra organizações culturais e religiosas negras.

Uma versão do trabalho ganhou publicação no Brasil em 1978 pela Editora *Paz&Terra* com prefácios do sociólogo Florestan Fernandes e de Wole Soyinka dramaturgo-intelectual nigeriano, Prêmio Nobel em Literatura. A mudança do título acrescenta mais uma camada interpretativa aos argumentos de Abdias Nascimento (2016 [1978], p. 40) quando reclama que as deliberadas políticas de inferiorização, marginalização e tentativas de embranquecimento físico e cultural das populações negras constituíam-se um processo de genocídio sustentados por um racismo mascarado. Na versão da publicação brasileira, Abdias Nascimento (2016)[1978] enuncia como a delegação brasileira sustentava a sua participação no FESTAC 77 a partir da ideia de democracia racial:

Quanto às contribuições dos delegados oficiais do Brasil, elas foram mera repetição da linha tradicional do país: Fernando A.A. Mourão e Clarival do Prado Valladares, cada um à sua maneira e em seu campo específico de interesses, deram a benção ao status quo desfrutado pelos afro-brasileiros. René Ribeiro, Yeda Pessoa de Castro e seu marido, e o dr. Alakija, produziram monografias descritivas, de pretensão caráter científico. São trabalhos de cunho acadêmico, naquela orientação que o Teatro Experimental do Negro, desde 1944, vem denunciando como totalmente inúteis às necessidades da população negra brasileira. Tal "ciência" em geral usa o afro-brasileiro e o africano como mero material de pesquisa, dissociado de sua humanidade, omitindo sua dinâmica histórica, e as aspirações de sentido político e cultural do negro brasileiro. São estudos de vista curta, em geral considerando os povos africanos e negros como "interessantes" e/ou "curiosos"; tais "estudos" veem o negro apenas na dimensão imobilizada de objeto, verdadeira múmia de laboratório.

A principal crítica de Abdias Nascimento em relação às escolhas da delegação brasileira se concentra na falta de representantes significativos da arte afro-brasileira, bem como no distanciamento e falta de engajamento de alguns membros da comitiva com questões relevantes para as populações negras no Brasil. No caso de Alakija, a crítica é ainda mais incisiva, e Abdias caracteriza as investigações do médico psiquiatra como estéreis e vinculadas àquelas iniciadas por Nina Rodrigues. Por exemplo, quando o médico observa os rituais de incorporação presentes no candomblé a partir de uma perspectiva patologizante, enquanto trabalhos como o do antropólogo Roger Bastide defendiam uma abordagem mais complexa para compreender as religiões afro-brasileiras.

Em artigo anterior à realização do FESTAC 77 e publicado originalmente na revista *Black Art: An international quartel*, Abdias Nascimento (2016, p. 201-202) direciona suas críticas ao historiador Clarival do Prado Valladares, coordenador da delegação brasileira:

Como norma geral, os críticos de arte operam dentro de uma definição elitista de "belas-artes" que envolve exclusivamente a arte branco-ocidental. Esta manifestação parcial da ideologia da brancura se torna de vez em quando paternalística, através de expoentes ilustres como um Clarival do Prado Valladares, que fala da arte negra como reflexo do "comportamento arcaico": o oposto da lógica racional, premissa inevitável do comportamento clássico". Esse crítico observa no "arcaico" brasileiro um "imaginário sincrético" dos cultos africanos que inclui objetos litúrgicos, oferendas votivas esculpidas em madeira ou modeladas em barro, e assim por diante. Mais frequentemente, os críticos classificam a nós e às nossas criações como primitivos, e não concedem à arte africana nem mesmo aquela função hipoteticamente religiosa. [...] Eis o tipo de raciocínio etnocentrista da mentalidade europeia, que força o artista negro a combater a opressão que ainda carimba nossa cultura de folclore, de pitoresco; que nos primitiviza; que nos analisa porque somos "curiosidades", algo exóticas. E, nos últimos tempos, até nos arcaíza o comportamento! Foi a exata direção desse raciocínio que forneceu o critério ordenador da representação brasileira no FESTAC 77. Fato que demonstra a ausência de qualquer mudança na repetição do critério usado por ocasião do primeiro festival em Dacar, em 1966. Decisões sobre que artistas e quais obras seriam enviadas a Dacar foram feitas por uma comissão nomeada pelo Ministério das Relações Exteriores, órgão cujo racismo é secular e ostensivo. Órgão rio-brancamente composto, rigorosamente, só de brancos. O mesmo aconteceu agora com este segundo festival em breve a ser realizado em Lagos: os artistas e intelectuais negros não exerceram nenhum papel quando as decisões foram tomadas. (Negro de alma branca, Márionete do grupo branco dominante, não conta.) Numa repetição tediosa, os afro-brasileiros foram submetidos à condição de objetos, e as regras, as normas, e as seleções, as definições, estiveram a cargo de outros.

Abdias Nascimento ao notar a ausência de muitos artistas negros e negras brasileiros, incluindo o próprio Teatro Experimental do Negro do FESTAC 77, argumenta que as artes das populações negras na diáspora têm o poder de fornecer uma imagem crítica do mundo que as rodeia. Elas têm a capacidade de historicizar de forma crítica os mecanismos de opressão, violência e dominação sob os quais estão profundamente subjugadas. Essas expressões artísticas estão profundamente comprometidas com a luta pela humanização da existência humana e, como tal, a arte se torna uma ferramenta de conscientização revolucionária. É novamente através de Roger Bastide que Nascimento reclama uma outra visada sobre a arte afro-brasileira. "A arte

afro-brasileira é uma arte viva, não estereotipada. Mas na sua evolução até as últimas transformações, ela vem preservando as estruturas tanto mentais como puramente estéticas da África” (Roger Bastide *apud* Nascimento, 2016 [1976], p. 201). No entanto, Nascimento critica a posição de Roger Bastide ao afirmar que a arte negra não deve apenas se apegar à preservação das estruturas mentais africanas. Em vez disso, ele argumenta que a arte negra deve apontar para novos espaços e novas formas de expressão que incorporem técnicas contemporâneas. Essas novas formas de expressão devem refletir as demandas concretas das transformações que estavam ocorrendo nas nações africanas recém-libertadas do colonialismo europeu. Ou seja, a arte negra não deve ser estática, mas sim uma força dinâmica que evolui em resposta às mudanças sociais e culturais.

É notável que nos escritos de Abdias Nascimento sobre a realização do FESTAC 77, não há menção à presença de Gilberto Gil como parte da delegação oficial brasileira no Festival. Isso pode ser devido ao fato de que a presença de Gil no Festival parecia estar decidida independentemente do convite oficial da delegação. Como mencionado anteriormente, Gilberto Gil estava determinado a participar do evento e compartilhou seu desejo de viajar para o Festival através de várias notícias que apresentamos anteriormente. Portanto, sua participação no FESTAC 77, como vimos também parece ter sido uma decisão de cunho pessoal. Ademais, percebemos em Gilberto Gil um outro tipo de esforço intelectual que em certa medida tensiona ao mesmo tempo que complexifica os postulados de Abdias Nascimento. Em entrevista a Ana Maria Bahiana publicada no jornal *O Globo*, de 10 de julho de 1977, ao apresentar o disco *Refavela*, Gilberto Gil questiona o fato de parte da imprensa estar reivindicando no disco um viés mais ideológico:

O disco teria uma ideologia explícita, básica, que é essa minha, esse aspecto confessional do meu estado existencial, uma coisa que parece que já vem desde o *Expresso 2222*, está assim nos meus discos todos recentes, uma coisa que poderia ser vista... aliás as pessoas da imprensa vêm querendo reivindicar como mais ideológico do disco, mas que eu não colocaria tanto como ideológico, mas como temático, que é essa coisa black, black jovem, *Black Rio...* (Gil, 2007 [1977], p. 146)

Refavela, deste modo, seria uma espécie de observação dos modos de vidas e expressões urbanos de comunidades negras diaspóricas, ou como o próprio Gil (2007 [1977], p. 145) salienta na mesma entrevista: “O disco ficou muito assim sobre o conceitual de *Refavela* mesmo, essa coisa de arte dos trópicos, comunidades negras contribuintes para a formação de novas etnias e novas culturas no Novo Mundo, Brasil, Caribe, Nigéria, Estados Unidos..., todas essas coisas, essas culturas emergentes como presença forte do dado negro”. Durante a entrevista, a repórter Ana Maria Bahiana destaca que o disco se caracterizava como uma espécie de reportagem sobre a situação das populações negras vivendo nas cidades, em um momento de profundo debate. A esta provocação, o músico baiano responde da seguinte maneira:

É, é bem uma reportagem. E tem também *Ilê Ayê*, que é justamente a música de uma agremiação negra da Bahia... “Somo crioulo doido/ somo bem legal/ temo cabelo duro/ somo black power”... isso é um tom ideológico. Mas o que eu gostaria de evitar, gostaria de esclarecer como não necessariamente intencional no meu trabalho, nessa escolha de repertório e

tudo, é uma coisa política no sentido de uma política de negros contra brancos ou qualquer coisa. Não é racista, é uma coisa que eu estava descrevendo, pra mim, comunidades negras, o Continente Africano especificamente, pra mim é uma reserva, mas não uma reserva no sentido de uma coisa que vai ter o seu momento particular pra si. *A cor negra é como um combustível luminoso, vibrátil, que fornece uma espécie de energia pra toda a humanidade*, da qual a humanidade está cada vez mais carente, uma energia telúrica, tá entendendo? Ela dá no sentido principalmente da miscigenação que vai se fazendo cada vez mais no mundo. (Gil, 2007 [1977], p. 146-147, grifos nossos)

Em primeira medida, poderíamos notar uma divergência de perspectiva entre o pensamento de Gilberto Gil e a abordagem de Abdias Nascimento em relação à miscigenação. Enquanto Abdias Nascimento critica a ideia de que a miscigenação como operador discursivo frequentemente entrelaçado ao embranquecimento cultural e étnico do país, argumentando que ela poderia contribuir para a invisibilização das raízes africanas, Gil parece adotar uma visão complementar a esta. Segundo sua argumentação, a miscigenação não se diluiria na cultura ocidental, mas sim contaminaria essa cultura, enegrescendo-a. Conforme discutido anteriormente, a concepção da "Refavela" surgiu para Gilberto Gil a partir da observação da maneira como as populações urbanas negras, tanto no Brasil quanto na Nigéria, resistiam, se apropriavam e desviavam-se das condições impostas a elas, apesar das adversidades e das violências impetradas.

A presença de Gilberto Gil e Abdias Nascimento no FESTAC 77 e as suas concepções singulares sobre a questão racial nos oferece pistas para uma compreensão mais complexa e não excludente da miscigenação e das ambivalências associadas à ideia de democracia racial. A ambivalência destas perspectivas singulares evita simplificações e nos convidam a uma análise mais profunda e matizada das complexas dinâmicas raciais no Brasil e no mundo. A realização do FESTAC 77 parece ser mais do que um importante fórum de discussão política; é, acima de tudo, um espaço de celebração e encontro para populações diaspóricas. Os obstáculos, conflitos e debates que envolveram a delegação brasileira expressam como certos discursos, como o da democracia racial, que surgiram em situações específicas, muitas vezes são tomados como paradigmas e como foram sendo transformados, criticados e questionados à medida que suas limitações, mecanismos de ocultação e violências subjacentes foram sendo percebidos e enunciados. Entre permanências e rupturas, entre disputas e alianças, novos sonhos de emancipação nacional e novas ruínas foram sendo tecidos diaspóricamente, seja na construção de uma nova capital, como nos esforços em torno de Abuja, ou na realização de um Festival de tamanha magnitude como o II Festival de Artes e Culturas Negras e Africanas.

3.3. A REFAVELA E A QUILOMBAGEM

O período da transição dos anos 1960 e 1970 representou uma época de mudanças significativas em diversas áreas da sociedade. Essas décadas foram marcadas por transformações culturais e sociais que impactaram profundamente a maneira como a filosofia, a cultura e a política eram concebidas e praticadas. Na filosofia, um dos principais paradigmas que começou a ser questionado o positivismo lógico e o estruturalismo que haviam dominado o pensamento acadêmico desde o início do século XX. O ano de 1968 é frequentemente lembrado por uma série de movimentos e agitações que tiveram um impacto profundo na filosofia, na política, na cultura e na história mundial. Enquanto os protestos estudantis e sociais varriam as ruas de Paris e de várias outras cidades em todo o mundo, o movimento por independência das colônias africanas estava atingindo seu auge. Nesse contexto, surgiram mudanças de paradigmas que afetaram tanto as discussões filosóficas quanto os movimentos de emancipação das colônias africanas.

Um dos aspectos fundamentais das mudanças filosóficas em 1968 foi a crítica às hierarquias e às estruturas de poder estabelecidas. A juventude envolvida nos protestos em Paris e em outros lugares questionou os sistemas de poder instituídos e buscou desconstruir as narrativas dominantes. Esse ponto de inflexão na filosofia também se relacionou com as mudanças na política. O ativismo político e social das décadas de 1960 e 1970 trouxe à tona questões de justiça social, igualdade e direitos civis. Movimentos como o feminismo, os direitos civis nos Estados Unidos, a revolta estudantil na França e os movimentos de libertação nacional em várias partes do mundo questionaram o status quo político e social. Isso influenciou o pensamento político ao destacar a importância da participação popular, da democracia direta e da justiça social.

Esse desafio às estruturas tradicionais de poder se refletiu na filosofia, particularmente no pensamento pós-estruturalista. Filósofos como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida enfatizaram a natureza fluida do poder e a necessidade de desconstruir as narrativas hegemônicas tomadas como estruturais na sociedade. Essas ideias filosóficas encontraram eco nas aspirações dos movimentos de independência das colônias africanas, que lutavam contra as estruturas coloniais opressivas. Outro aspecto central foi a ênfase na liberdade e na emancipação individual. Filósofos existencialistas como Jean-Paul Sartre argumentaram que os indivíduos eram responsáveis por construir sua própria humanidade e que a liberdade era uma condição fundamental da existência humana. Essas ideias se conectaram com as lutas por independência na África, onde as populações colonizadas buscavam a liberdade de seus opressores coloniais. O desejo por emancipação e autodeterminação era uma característica comum tanto nos protestos de 1968 quanto nas lutas pela independência desde a guerra na Argélia em 1954 a 1962. É desta situação de disputas que filósofos como Aimé Césaire e Frantz Fanon

puderam oferecer grandes contribuições para o debate em torno das questões étnico-raciais e sobre os regimes colonialistas de dominação e expropriação. Não por acaso, foi Jean Paul Sartre que escreveu o prefácio de *Os condenados da Terra* de Frantz Fanon em 1961.

Entendemos, portanto, que essas décadas foram marcadas por debates intensos e uma crítica perspicaz à modernidade, com um esforço significativo direcionado à sua desconstrução. Notavelmente, observamos a quase simultaneidade da emergência de debates pós-modernos com aqueles dedicados à compreensão dos regimes pós-coloniais. Entretanto, refutamos a ideia de que o prefixo "pós" implica uma completa superação, quando, na realidade, o que observamos são processos complexos de continuidades e rupturas. Ou seja, lidamos com fenômenos processuais e por vezes, ambivalentes. "Ainda há modernidade quando há a pós modernidade" dis-nos Gilberto Gil (2021) sobre a idealização de seu signo poético Refavela.

Em arquitetura e urbanismo, acreditamos com Paola Jacques (2021) que a crítica a uma forma específica e hegemônica de modernidade esteve presente em diversos momentos do séc. XX. Estes movimentos, sem deixar de ser modernos, reclamavam outras possibilidades de atuação, reflexão e crítica no interior da modernidade. Em 1959, os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna foram encerrados com um enterro fictício pelos arquitetos das gerações mais jovens que ficaram conhecidos como Team X⁴⁶. Essa geração de arquitetos interpelou os modos específicos de projeto e construção que foram até ali imaginados pelas gerações mais antigas. Um ano depois, ambivalentemente, Brasília era inaugurada como marco da modernidade no mundo.

A concorrência internacional para a construção da nova capital nigeriana já nos anos 1970 nos coloca diante dessas ambivalências mais uma vez. Quando nos aproximamos, por exemplo, da proposta fracassada de Lucio Costa, percebemos como a aposta em uma solução projetiva do tipo "pequena fórmula" buscava uma resposta universalista para os problemas urbanos da época. Simultaneamente, arquitetos como Doxiadis exploravam a interdisciplinaridade em busca de um método de projeto mais complexo e detalhado para enfrentar esses desafios chegando, inclusive, a proposta de uma nova disciplina a Ekistics. Estamos assim diante de esforços que interpelam criticamente as formas progressas de atuação em busca de desvios e novas propostas projetivas. Estaríamos, portanto, em um cenário de crítica e crise da modernidade.

No Brasil, Hélio Oiticica, publicou em 1973 o texto *Brasil diarreira* onde questiona o destino da modernidade do Brasil e a urgência da constituição de novas linguagens, relações e deglutições. Oiticica era contra o sentido de continuidade e de preservação de uma certa tradição de uma "cultura brasileira" saudosista de super valorização do bom gosto e de certa tradição purista estagnada e defendida pelo sistema tradicional das "belas artes", salões e bienais. Diz-nos o artista: "Maior inimigo: o moralismo quatrocentão (de origem branca, crista-portuguesa) - brasil paternal - o cultivo dos "bons hábitos"— a super autoconsciência - a prisão de ventre "nacional" (Oiticica, 2009 [1973], p. 117). A crítica de Oiticica, ou a ideia de uma Brasil diarreira era direcionada a um certo tipo de pensamento linear de formação da cultura brasileira:

Sou contra qualquer insinuação de um "processo linear"; a meu ver, os processos são globais - uma coisa é certa: há um 'abaixamento' no nível crítico, que indica essa indeciso-estagna-

ção - as potencialidades criativas são enormes, mas os esforços parecem mingar, justamente quando são propostas posições radicais; posições radicais não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo -linguagem - comportamento. Dizer-se que algo chegou "ao fim", assim como a pintura, por exemplo (ou como o próprio processo linear que determina essa ideia) é importante, o que não quer dizer que não haja quem a faça; dizer que ela acabou é assumir uma posição crítica diante de um fato, é propor uma mudança; propor uma mudança é mudar mesmo, e não conviver com o banho de piscina paterno-burguês ou com o mingau da "crítica d'arte" brasileira. (Oiticica, 2009 [1973], p. 113)

Hélio Oiticica chega a mencionar, no referido texto, o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil como um exemplo de uma atitude radical de não conformismo comprometida com uma postura crítica universal e experimental. Deixar o Brasil representava uma forma de confrontar as ambiguidades de uma posição crítica e revelava uma continuidade com as experiências que os músicos haviam vivenciado desde o movimento Tropicália, mantendo uma abordagem construtiva e revolucionária.

É preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente; - envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos; paternalismos; etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão. (Oiticica, 2009 [1973], p. 115)

O convite à contracultura, como um ponto de inflexão no pensamento derivado de uma posição de reflexividade crítica e não conformismo, parece ser, acima de tudo, um desafio à noção estabelecida de uma progressão linear da modernidade na cultura brasileira. Oiticica, de certa forma, sugere que os fundamentos de uma tradição modernista das artes no Brasil precisavam ser revistos a partir das ambivalências e dos experimentalismos. Como mencionado anteriormente, esta concepção de modernidade no Brasil combatida por Oiticica estava intrinsecamente ligada à ideia de democracia racial, que, por muito tempo, desempenhou um papel significativo na definição da singularidade brasileira no contexto político mundial. Entendemos Brasília, neste cenário como a concretização deste mesmo ideal de modernidade no Brasil. De forma simultânea, é relevante notar que essa mesma concepção de democracia racial estava sendo vigorosamente questionada na mesma década como vimos acontecer a partir do pensamento de Abdias Nascimento.

A crítica à concepção de democracia racial não é exclusiva do teatrólogo brasileiro. No mesmo ano de realização do FESTAC 77, a historiadora Beatriz Nascimento, em artigo intitulado "Nossa democracia racial" publicado pela revista IstoÉ em 23 de novembro de 1977, assim escreve:

Mas é como conflito não manifesto que atualmente se encara o preconceito e a discriminação gritante nos terrenos da educação e do mercado de trabalho, perpetuando-se, enquanto

isso, opções do tipo jogador de futebol e sambista, para aqueles que lutam por uma ascensão social. Mediante mecanismos seletivos, a sociedade brasileira reduz o espaço dedicado ao negro dentro da escala social. Como este espaço se apresenta como parte incorporada à cultura dos negros, nada mais cômodo do que unir o útil ao agradável. Quando se questionar a ausência de negro em posições de relevo social, basta mencionar Pelé ou algum dos poucos sambistas atualmente em boas condições financeiras. Quanto a grande maioria marginalizada, o mais fácil será recorrer à explicação econômica ou de classe, não esquecendo a herança escravagista que, segundo alguns eminentes teóricos, faz do negro um ser ainda não preparado para integrar uma sociedade competitiva. Entretanto, nós, os negros, vamos acompanhando esse poço de contradições e este emaranhado de sutilezas com uma visão bastante cética. Lá se vão noventa anos de Abolição da Escravatura e não consta que os imigrantes que vieram nos substituir na lavoura cafeeira estivessem mais aptos a entrar numa sociedade capitalista (que ainda não se tinha formado por volta de 1930) do que nós. Por meio de que milagre essa situação social ficou melhor do que a nossa? Se somos parte integrante de uma democracia racial, por que nossas oportunidades sociais são mínimas em comparação com os brancos? A resposta nos parece clara, embora discorrer sobre os fatores que nos levaram a isto constitua ainda hoje um tabu e (o mais sério) esbarramos com um total despreparo para enfrentar os problemas advindos da prática da discriminação. Despreparo cuja origem está principalmente na falta de oportunidades no terreno da educação, o que reduz nossa capacidade de organização em torno do objetivo comum. Esta impotência parece legitimar a crença num sistema de relações raciais pacífico, reforçando a ideologia de "democracia racial". (Nascimento, 2018 [1977], p. 115)

A historiadora encerra o artigo indicando que as possíveis saídas para a situação estariam na ideia de tolerância defendida por Claude Lévi-Strauss: "A tolerância não é uma posição contemplativa dispensando indulgências ao que foi e ao que é, é uma atitude dinâmica, que consiste em prever, em compreender e em promover o que quer ser" (Claude Lévi-Strauss *apud* Nascimento, 2018, p. 116). Entre maio e junho de 1977, Beatriz Nascimento palestrou na Quinzena do Negro da Universidade de São Paulo com a conferência a Historiografia do Quilombo. Nesta oportunidade, a historiadora deixa indício para pensarmos a própria concepção da democracia racial sobre outra perspectiva:

[...] o quilombo não ia brigar com a comunidade branca, ela não rejeitava, como é o caso de Palmares, não rejeitava nem mulheres brancas, ele foi muito mais, na sociedade colonial, *um lugar de aglutinação de todas as raças brasileiras, ele realmente empreendeu uma democracia racial*. Agora, acontece que nós vivemos dentro de uma realidade que não existe essa igualdade. (Nascimento, 2018 [1977], p. 146-147, grifos nossos)

A historiadora busca, portanto, reverter a concepção tradicional da democracia racial no Brasil, que frequentemente é vista como tendo surgido nos ambientes aristocráticos da Casa-Grande, conforme entendido a partir das ideias de Gilberto Freyre. Em vez disso, ela propõe que a raiz desse conceito possa ter sido ser experimentada no quilombo, que historicamente existiu como um espaço de resistência e coexistência racial em um contexto de opressão e violência. Conforme Nascimento (2018), a cultura negra no quilombo teria se fundido e entrelaçado com a cultura indígena. Dessa forma, ela argumenta que o quilombo reivindica a historicidade de uma condição social que não se limita ao militarismo de resistência colonial, mas que perdura na cultura brasileira por sua capacidade de agregação e organização social. A historiadora também

destaca como a narrativa histórica predominante até então costumava retratar os quilombos como empreendimentos fracassados, extintos com o fim da escravidão. Ela argumenta, por outro lado, que é possível identificar algumas continuidades na forma de organização social quilombola que persistiram além do período da escravidão. Um exemplo disso é a observação de que certas favelas na cidade do Rio de Janeiro foram estabelecidas em áreas que eram antigas localizações de quilombos. Portanto, ela insiste veementemente na necessidade e urgência de pesquisas que busquem entender essas continuidades, ou, como preferimos, essas sobrevivências.

Durante a conferência, em resposta a questionamentos da audiência, Nascimento reitera várias vezes que sua abordagem sobre os quilombos não implicava em tentativas anacrônicas de recriar no presente estruturas sociais idênticas aos quilombos do passado, como guetos segregados e marginalizados. A ênfase na pesquisa sobre quilombos emergia como uma tentativa de conferir historicidade aos processos das populações negras que permaneceram negligenciadas pela história oficial brasileira, visando promover uma maior consciência sobre suas próprias histórias⁴⁷. Diz-nos a historiadora: Então, na medida em que eu chamo a atenção do quilombo, favela, é mostrar que você tem um passado histórico que ainda hoje existe e que você pode perfeitamente compreender sua vida atual através da sua história passada, entendeu? (Nascimento, 2018, p. 144). Para a historiadora, o mergulho nos quilombos forneceria a possibilidade de alinhavar determinados estratos temporais que possibilitasse a atualização da história brasileira:

Eu acho que o problema do *continuum* histórico da negritude é o que deixa todo mundo um pouco inquieto. Falar de um *continuum* histórico, de uma história negra e reatualizá-la em bases de uma igualdade, um reconhecimento igualitário de uma heterogeneidade cultural em bases igualitárias, falando de aculturação em bases de sobrepor uma cultura dominante sobre outra, não é o mesmo que a gente está tratando entender através de levantar o quilombo com um quisto, como um reservatório do passado, senão apenas como um *continuum* cultural e um *continuum* de aglutinação dentro de um país que é fundamentalmente hétero-cultural e que não quer reconhecer-se como tal em bases igualitárias. (Nascimento, 2018, p. 141).

A partir dos anos de 1980, Abdias Nascimento, assim como Beatriz, dedicou-se ao estudo dos quilombos como modo de organização social no Brasil. Nos fins da década de 1970, quando da sua aproximação do movimento panafricanista, Abdias apresentou a partir do neologismo Quilombismo, uma proposta de atualização filosófica e política dos quilombos:

Como sistema econômico, o quilombismo tem sido a adequação ao meio brasileiro do comunitarismo e/ou ujamaísmo da tradição africana. Em tal sistema as relações de produção diferem basicamente daquelas prevaletentes na economia espoliativa do trabalho, chamada capitalismo (...) Compasso e ritmo do quilombismo se conjugam aos mecanismos operativos do sistema, articulando os diversos níveis da vida coletiva cuja a dialética interação propõe e assegura a realização completa do ser humano (Nascimento, 1980, p. 264).

Uma outra importante contribuição veio do sociólogo piauiense Clóvis Moura que também desde os anos de 1980 se dedicou ao estudo do quilombo na história do Brasil. Assim como

Beatriz Nascimento, Moura (2001) [1983] distinguirá o quilombo, como um modo de resistência social radical ao escravismo que existiu na colônia, da quilombagem, neologismo por ele inventado, que abordaria o *continuum* dos quilombos ao longo da história social da escravidão como um processo de desgaste permanente do sistema. A quilombagem representaria um esforço de desgaste no interior do sistema escravista, visando a "recuperação da condição de humanidade" por meio do resgate e proteção da subjetividade africana, de seu modo de produção e de seus costumes culturais. "Este Poder paralelo que se fragmentava e era destruído periodicamente se recompunha e se reestruturava, organizava-se, sobrevivia, vencia, era perseguido e novamente se recompunha com as próprias contradições do sistema escravista e era um fator dinâmico de desgaste permanente à ordem escravista" (Moura, 2001 [1983], s. p.). A grande questão para Moura é que os quilombos, e neste mesmo íterim a quilombagem, expressavam modos de produção e cultura alternativos àqueles impostos pelo sistema escravista apesar das violências sofridas, desgastando-o, o que caracterizava a sua existência como uma operação de negação revolucionária:

Este aspecto de negação dialética ao sistema escravista-latifundiário é que dá a quilombagem um conteúdo revolucionário. É nesta dialética de totalidade, de negação, que iremos encontrar o seu papel social e a consequente interpretação sociológica correta a partir do momento em que ele é visto como um agente de negação emergente ao latifúndio escravista. O quilombo assim visto deixa de ser uma sequência de atos, episódios, sem conexão com a dinâmica global, e passa a ser visto como eixo fundamental no qual gira esta dinâmica. Isto porque o quilombo — e a quilombagem por extensão — não foi uma negação apenas no seu aspecto político e/ou militar como as insurreições urbanas, mas ele criou uma economia, estabeleceu um espaço livre e desempenhou uma função na economia, criando uma totalidade de negação. Há, por isto, a possibilidade de comparação da economia, da ordem militar e da vida social do quilombo com o escravismo colonial no seu conjunto. São duas unidades que se confrontam na sua globalidade. Não se pode ver, portanto, a quilombagem como um simples suceder de quilombos isoladamente no tempo e no espaço, mas ela só poderá ser compreendida sociologicamente se a vemos como um *continuum* social que tem como papel central a negação da ordem escravista em todos os seus níveis e durante a sua historicidade. (Moura, 2001[1983], s.p.)

Para Clóvis Moura, a quilombagem atravessaria todo o século XIX enquanto o escravismo existiu e seus traços de sobrevivência poderiam ser percebidos no contemporâneo. O cerne do argumento de Moura é que, mesmo quando submetida à marginalização do mercado de trabalho formal, a população negra conseguia se reorganizar e resistir a essa dinâmica de exclusão, usando a cultura como um importante meio de resistência. Nesse contexto, aproximamos o conceito de quilombagem de Clóvis Moura, com sua singularidade histórica, do signo poético da Refavela de Gilberto Gil. Em ambos os casos, observamos como as populações submetidas à violência e expropriação, seja no sistema escravista com a quilombagem, ou no projeto desenvolvimentista com a Refavela, quer seja no Brasil ou na Nigéria, construam formas associativas de organização social que minavam o sistema por dentro. A ideia de re-favelizar o conjunto habitacional está, antes de tudo, relacionada à apropriação desta estrutura pelos seus habitantes, que viviam e subvertiam as lógicas projetadas por essas arquiteturas com suas vivências,

costumes e práticas. Assim como a quilombagem, a Refavela representa uma forma de desgaste interna nos sistemas de expropriação e segregação, mas também de criação e recriação. Tanto a Refavela quanto a quilombagem são modos de existência que evidenciam lógicas alternativas às impostas sobre eles. São desvios, escapes, formas de reconfiguração assentadas sobre a experiência do passado que questionam criticamente o presente na busca por futuros alternativos possíveis. Se a quilombagem é pensada como um sistema e uma racionalidade alternativa que sobrevive no interior do regime escravocrata, ousamos pensar que a concepção de Refavela nos ajudaria a pensar lógicas críticas que desgastam àquelas empreendidas pelos principais pressupostos da arquitetura e do urbanismo do movimento moderno. Acreditamos portanto que o signo poético da Refavela seria uma contribuição reflexiva e crítica para pensarmos os urbanismos hegemônicos praticados desde o século XX até aqui.

NOTAS

1. A versão da proposta publicada por Lucio Costa (2018) ganhou outra tradução: "Concepção urbana teórica e esquema de implantação regional para a nova capital da Nigéria".

2. Para Ranciére (1996) o consenso busca suprimir a política e a manifestação democrática só se faz possível a partir do dissenso: "O consenso não é, portanto, simplesmente a opinião razoável de que é melhor discutir do que brigar, e a busca de um equilíbrio que distribua os papéis da melhor maneira - ou da menos má-, de acordo com interesses de cada parte. O consenso é a pressuposição de uma objetivação total dos dados presentes e dos papéis a distribuir. [...] O pensamento consensual estabelece que as infelicidades diversas da modernidade ocorreram por causa do reinado nefasto da vontade política e de suas ficções. Estabelece como equivalente da razão uma espécie de niilismo. Para ele, a sabedoria é não mais querer, é conformar-se ao saber inconsciente e ao querer obscuro da riqueza que se valoriza. Nessa sabedoria niilista, a razão política deve ser definitivamente protegida contra seu próprio excesso. Deve ser impedida de querer por meio dessa razão passiva, desse grande automatismo da lei do capital, que é uma razão sem sujeito, um grande querer inconsciente que comanda uma multidão de pequenas razões locais, estritamente confinadas a exercícios de repartição dos benefícios e dos sacrifícios, de adaptação entre o fluxo e o refluxo das riquezas e os movimentos dos corpos sociais. A sabedoria consensual repete de bom grado que o sono de uma razão embriagada por sua força engendrava os monstros da guerra. Opõe a isso a figura "modesta" de uma letargia da razão: um sono sem sonhos que deve engendrar a paz. Infelizmente não há sono sem sonho. O consenso quer suprimir a política, seu povo e seus litígios arcaicos. Quer substituí-los pela população, suas partes e os simples problemas de repartição dos esforços e das riquezas. Mas o povo político e seu litígio não desaparecem sem resto. Quando se quer suprimir o povo dissensual da política pela população consensualmente gerida, vê-se aparecer em seu lugar um outro povo, mais antigo, mais intratável, o povo da etnia que se declara incompatível com a etnia vizinha. Quando se quer substituir a condução política dos litígios pelo tratamento gestor dos problemas, vê-se reaparecer o conflito sob uma forma mais radical, como impossibilidade de coexistir, como puro ódio do outro. (Ranciére, 1996, p. 379-380)

3. Cf. LOPES, Dilton; JACQUES, Paola; "A construção de Brasília: alguns silenciamentos e um afogamento" In: *Suspended Spaces: Le partagé des obuli*, v. 4, 2018, p. 52-78

4. "A Comissão da FESTAC 77 incluía o único negro da delegação, o psiquiatra baiano George Alakija. Alakija foi nomeado presidente da comissão quando o ministro das Relações Exteriores da Nigéria, Enahoro, disse claramente a Gibson que o chefe da delegação não poderia ser branco. O diretor da Divisão Cultural do Itamaraty, Rubens Ricupero, lembra que Enahoro disse a Gibson: "Olha, ministro, o senhor não vai interpretar mal, nós todos respeitamos, ouvimos isso que vocês dizem, que o fato de haver poucos pretos aqui é mais um problema social, quer dizer, em posições eminentes, do que racial, mas nós queremos convidar o Brasil como vice-presidente, mas fazemos questão que seja um brasileiro preto, porque se não for, nós não vamos acreditar." O sucessor de Gibson Barboza, Azeredo da Silveira, explicou ao presidente Geisel o papel de Alakija: "Não se trata, portanto, de um especialista em assuntos afro-brasileiros, mas sim de uma figura de proa capaz de aparecer aos africanos como exemplo vivo dos vínculos que sempre existiram entre o Brasil e a Nigéria." (Dávila, 2011, p. 187)

5. O barroco e a forma neoclássica com seus monumentos, suas avenidas de tabuleiro alinhadas com edifícios uniformes, seus parques, seu amor por vistas e geometria, permaneceram significativos até a década de 1830, deteriorando-se em formalismo somente no final do século. Ele continuou a ser usado na criação, ampliação e embelezamento de cidades. (Choay, 1969)

6. Os povos senufo ocupam os territórios dos atuais Estados da Costa do Marfim, Mali e Burkina Faso. Sua língua pertence ao ramo Gur da família Níger Congo. "O ramo gur ou voltense compreende o grunche ou gurúnsi, o moregurma, o tamari, o borgu ou bariba, o lobiri, o senufo, o seme e o dogom, entre outros idiomas." (SILVA, 2011, P. 106) De acordo com Leme (2003), em cada vila senufo, há um forte senso de autossuficiência, com pouca preocupação com o mundo exterior. Nos casamentos, é preferível que as linhagens sejam unidas dentro do mesmo povoado. Nos casos em que isso não acontece, a mulher casada continua morando com sua família, enquanto o marido a visita algumas noites por semana. A descendência é considerada pertencente à linhagem materna. O "mestre da terra" exerce o papel de sacerdote, atuando

como intermediário entre o mundo visível e o invisível. A terra é venerada como uma divindade, não como um objeto de posse. Todos os homens adultos são membros de uma instituição ou sociedade secreta chamada Lo, cuja missão é transmitir conhecimentos esotéricos de geração em geração. Essa sociedade é dividida em três ciclos: infância, adolescência e idade adulta. A transição entre os ciclos é marcada por rituais de iniciação. Uma vez concluídas as iniciações, os cidadãos Senufo não são mais obrigados a realizar trabalhos agrícolas forçados. Eles se tornam parte da classe dos anciãos, que são consultados pelo chefe antes de tomar decisões importantes. Cada vilarejo possui uma área sagrada, conhecida como bosque sagrado, que é acessada apenas pelos iniciados e onde os atributos do Lo são preservados. Durante as festividades da sociedade, como iniciações, funerais, término de luto e festas agrárias, máscaras e esculturas invadem o vilarejo.

7. “Há um pequeno córrego que corre para o sul e se junta ao rio Iku cerca de seis milhas ao norte de Zuba do Koro e cerca de treze milhas a sudeste de Izom, e os homens de Zazzau o chamaram de Wuchichiri, em homenagem a uma grande cidade em sua terra de Zazzau. Aqui, no sopé das colinas [identificáveis como Colinas de Aso], Abu Ja construiu a cidade à qual deu seu nome, fazendo desse riacho a linha divisória entre o Madawaki, o Comandante do Exército, que é o próximo na hierarquia do próprio Emir, e o restante de seus chefes. Os Madawaki e seus seguidores construíram suas alas a leste do córrego, enquanto o emir e outros chefes construíram a oeste; e no local onde o emir ergueu a primeira cabana tosca, ainda hoje existe a antiga Casa de Entrada de Zazzau. Esse foi o primeiro edifício a ser construído em Abuja e foi erguido na quinta-feira, sétimo dia do mês de Rajab, no ano de 1828.” (Heath, 1952, p. 8-9)

8. O General Obasanjo foi reeleito democraticamente como presidente civil em 1999 e em 2003, permanecendo no poder até 2007.

9. Capacidade imagética seria: “a percepção do observador sobre o propósito, a organização e o simbolismo de uma cidade.” (FCDA e IPA 1979, p. 62, tradução nossa). Eficiência seria: “a principal razão de ser das cidades, buscada pela redução do custo de comunicação, transporte e capitalização das economias de escala e concentração” (FCDA e IPA 1979, p. 62-63, tradução nossa). E por fim, flexibilidade seria: “[...] a facilidade com que o crescimento e a mudança poderiam ser imple-

mentados na cidade quando tais expansões fossem necessárias” (FCDA e IPA, 1979, p. 63, tradução nossa).

10. Veremos que Kenzo Tange fará uma decisiva modificação nessa região, eliminando a integração dos edifícios civis com edifícios de serviço público e transferindo os mais importantes edifícios governamentais para a região onde foi determinado a criação da Assembleia Nacional, criando nele a Zona dos Três Poderes, que diferente de Brasília trata-se de uma região de cunho mais militar e não uma praça cívica.

11. Aqui fazemos uma pequena referência ao documentário “Brasília: contradições de uma cidade nova” produzido em 1968 por Joaquim Pedro de Andrade. O documentário fora encomendado pela indústria italiana *Olivetti* mas, apesar de pronto, permaneceu engavetado por mostrar tanto a capital moderna e suas arquiteturas monumentais quanto a vida e as assimetrias em torno dos construtores da cidade.

12. A hipótese de Katahrine Bristol (1991) foi revisita pelo cineasta Chad Freidrichs no documentário *The Pruitt-Igoe Myth* de 2011. Na película de 83 min, o diretor realiza uma série de entrevistas com os antigos moradores e revisita com os mesmos a histórias da demolição de suas casas entre 1972 e 1977.

13. No Brasil, por exemplo, entre o final dos anos de 1960 e 1970, a Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Rio de Janeiro, criada em 1968, realizou uma intensa política pública de remoção de favelas e reassentamentos de populações majoritariamente negras em conjuntos habitacionais, como veremos a seguir. Já recentemente, a publicação de “Remoções no Rio de Janeiro Olímpico” de Lucas Faulhater e Lena Azevedo (2015) evidencia como a construção de grandes conjuntos habitacionais do programa “Minha Casa, Minha Vida” esteve relacionada às remoções empreendidas para a realização dos megaeventos - Copa do Mundo de 2014 e Olimpíadas de 2016. Cf. Faulhater, L.; Azevedo, L.; *Remoções no Rio de Janeiro Olímpico*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

14. Constantinos Doxiadis faleceu um ano após o comissionamento para o desenvolvimento do plano, em 28 de junho de 1975, em decorrência de uma doença de origem neurológica que o acometia desde 1972. Mesmo após a morte do arquiteto, a empresa Doxiadis Associates deu continuidade ao desenvolvimento de novos projetos e planos que haviam sido comissionados.

15. Sobre o Plano de Doxiadis para o estado da Guanabara, conferir: REZENDE, V. “Urban planning in Guanabara state, Brazil: Doxiadis, from Ekistics to the Delos Meetings” *In: 17th IPHS Conference, Volume 06: Scales and Systems, Delft, 2016, p. 251-263.*
16. Para nomear os edifícios, Doxiadis optou pelo termo *Shells* que poderia ser traduzido como conchas, carapaças ou cascas, talvez como forma de salientar seu caráter de abrigo.
17. Para Doxiadis (1969), a Ecumenópolis estaria em vias de ser implantada mas já seria possível observá-la se cartografássemos todas as rotas de aeronaves, trens, autopistas, além das redes de comunicação, de informação e de notícias.
18. O sistema de grelhas ou *grids* foi uma proposta empreendida por Le Corbusier a partir de 1947 no interior do VI CIAM como uma forma de aprimorar a apresentação e facilitar a comunicação das ideias em torno do planejamento de cidades a partir de suas funções. Ademais, as grelhas passam a existir nos Congressos como modo de facilitar o diálogo e a compreensão entre os participantes de diversas nacionalidades e línguas. O sistema de grelhas passa a ser então adotado nos CIAM's mesmo com críticas, principalmente dos arquitetos da geração mais jovem que acreditavam que tratava-se de uma simplificação da realidade. A *Ekistics* parece em certo sentido, dar continuidade à proposta das grelhas entrementes aprofunda-se na complexidade da sistematização de dados em uma época pré-computador.
19. “Nas últimas gerações, o crescimento das cidades ocorreu em uma velocidade sem precedentes que a quarta dimensão, a dimensão intangível do tempo, tornou-se gradualmente mais importante do que as três dimensões físicas. Nesse sentido, nossas cidades tornaram-se quadridimensionais, tornaram-se dinâmicas” (Doxiadis, 1963, p. 99, tradução nossa).
20. A concepção da cidade como um organismo em evolução é resgatada nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna por meio dos arquitetos ingleses e principalmente a partir da arquiteta sul-africana Jacqueline Tyrwhitt que se debruçou sobre os estudos do biólogo e pioneiro planejador urbano Patrick Geddes e a sua proposta de criação de uma nova teoria de evolução urbana chamada *Civics*. Tyrwhitt e Doxiadis conheceram-se pela primeira vez em 1936 ano em que estavam em estudos na Berlin-Charlottenburg University e vieram até parcerias intelectuais ao longo da vida de ambos.
- A teoria evolutiva geddesiana da *Civics* e a proposta tecnicista da *Ekistics* de Doxiadis parecem ter pontos de contato que mereceriam ser melhor investigados. A aproximação destas teorias permanece como rastro para o desenvolvimento de pesquisa futura. Sobre a herança geddesiana para o planejamento urbano, conferir JACQUES, P. *Fantasma modernos: montagem de uma outra herança* – Tomo I. Salvador: EDUFBA, 2020.
21. Cf. OLINTO, A. “Líderes da África Negra” *In: OLINTO, A. Brasileiros na África*. Rio de Janeiro: GRD Edições, 1964.
22. Sobre o fim dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, conferir: JACQUES, P.; LOPES, D.; QUEIROZ, I. *et al.* “Fazer por Desvios” *In: JACQUES, P; PEREIRA, M. (org.). Nebulosas do Pensamento Urbanístico: Tomo II – modos de fazer*. Salvador: EDUFBA, 2019.
23. Entre 1947 e 1951, Jane Drew teria sido contratada para a realização do Plano Diretor de uma nova capital para o estado de Punjab na Índia. Diante do desafio, Drew teria sugerido às autoridades a contratação de Le Corbusier para a concepção da nova capital.
24. Cf. FRY, M.; DREW, J. *Tropical architecture in the humid zone*. Londres – GB: B.T. Batsford Ltd., 1956.
25. Cf. CHANG, J. *A genealogy of tropical architecture: colonial networks, nature and technoscience*. Nova York - E.U.A.: Routledge, 2016.
26. “Eu não gostaria de falar em climas tropicais no geral porque há diversos tipos de climas tropicais e nosso comportamento não pode ser sempre o mesmo. Nossa atitude pode ser a mesma, mas não as nossas soluções” (C. Doxiadis *apud* Phokaides, 2013, p. 79, tradução nossa).
27. Sobre as várias versões da Carta, conferir JACQUES, P.; LOPES, D.; QUEIROZ, I. *et al.* “Fazer por Desvios” *In: JACQUES, P; PEREIRA, M. (org.). Nebulosas do Pensamento Urbanístico: Tomo II – modos de fazer*. Salvador: EDUFBA, 2019.
28. “[...] o que permite entender o modo em que se relacionam as ideias de Lacerda e Doxiadis é o fato de que as representações da cidade defendidas por Doxiadis em suas teorias e ideias estavam em consonância com o principal objetivo de Lacerda que era construir a viabilidade econômica da Guanabara. O privilégio da eficiência e funcionalidade urbanas e da criação das infra-estruturas urbanas eram entendidas por

Doxiadis como os meios fundamentais para promover desenvolvimento urbano. Nesse sentido, o Plano Doxiadis era um instrumento para apresentar uma alternativa contrária a Brasília e para “inventar” a “estadualização” do Rio de Janeiro. Representa o esforço por planejar a construção de uma viabilidade econômica para o novo Estado da Guanabara frente às tendências de esvaziamento político e industrial que o estado vinha experimentando nos últimos anos. Este aspecto fica em evidência nas memórias do Plano onde e se propõe uma alternativa de recuperação econômica através da reorganização da estrutura e infra-estrutura urbana.” (Sosa, 2008, p. 154)

29. Cf. D'AURIA, V. “From Tropical Transitions to Ekistic Experimentation: Doxiadis Associates in Tema, Ghana.” *Positions* 1 (2010): 40–63.; D'AURIA, V. . “In the Laboratory and in the Field: Hybrid Housing Design for the African City in Late- Colonial and Decolonising Ghana (1945–57).” *Journal of Architecture* 19, no. 3 (2014): 329–56;

30. “Em outros lugares da região metropolitana de Lagos, a situação é igualmente sombria. Em *FESTAC Town*, o conceito de um plano mestre abrangente e habitação, projetado em 1975 pela Doxiadis Associates, foi finalmente abandonado. Ele está sendo substituído por um padrão de desenvolvimento improvisado que enfatiza a alocação individual de terrenos e a preeminência do administrador como o principal planejador. Em *FESTAC Town*, não apenas grandes e caras casas particulares estão sendo construídas, mas os espaços abertos, o coração da estrutura comunitária projetada por Doxiadis, estão sendo vendidos pela Autoridade Federal de Habitação para construção de casas particulares. Além das ordens judiciais que foram ignoradas, infelizmente, as próprias comunidades parecem não ter capacidade ou coragem para exercer pressão política e denunciar esse grave abuso ambiental cometido pela própria Autoridade responsável por proteger os espaços públicos” (Aradeon, 1996, p. 83, tradução nossa).

31. A pesquisa interinstitucional *5 anos entre os bárbaros: cidade, canção, corpo* é uma cooperação entre equipes transdisciplinares da UFBA, UNEB, UFRJ e USP. Os resultados e parte das entrevistas da pesquisa estão disponibilizados no portal: < www.desbunde.ufba.br>.

33. CF. Apter, Andrew. “Beyond négritude: black cultural citizenship and the arab question in *FESTAC 77*” *In: Journal of African Cultural Stu-*

dies, n.28:3, p. 313-326, 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/13696815.2015.1113126>>. Acesso em: 25 de Agosto de 2023.

34. Sobre a questão de mestiçagem conferir: MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional vs identidade negra*. 5. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

35. Ao evocar o disco *Transa*, de Caetano Veloso, Paulo Roberto Pires (2023) sugere uma definição ao verbo *transar*: “*Transa* [o disco] evocava indiretamente as *transas* múltiplas de Torquato [Neto], que usa a expressão profusamente na “*Geléia Geral*” — e não apenas porque é uma gíria da moda. Verbo e substantivo, *transar* e *transa* dizem respeito aos encontros intensos e aos resultados desses encontros. *Transa* e *transar*, ser transeiro, é inseparável da conotação sexual pois funda-se no desejo. E todo desejo é futuro, é o movimento necessário para um futuro possível, de concretização do que existe ainda como vontade. De casamento a uma publicação, o que se diz “não ter futuro” é o que não envolve mais ou nunca envolveu desejo. “Projeto”, termo corrente e um tanto asséptico, também é uma proposição lançada para o futuro, mas “*transa*” é a energia vital dessa projeção.

36. Sobre a ideia de improvisação no urbanismo, conferir: JACQUES, Paola Berenstein. *Improvisações urbanas*. Arqtextos, São Paulo, ano 22, n. 260.00, Vitruvius, jan. 2022 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/22.260/8376>>.

37. “Assim, um questionamento a partir da ideia de improvisação urbana poderia ser interessante exatamente para buscar uma alternativa crítica às dicotomias planejamento/improvisação e ordem/desordem, e da compreensão do planejamento (e também do projeto, como forma de projeção futura) sempre como um instrumento de controle ordenador de toda e qualquer forma de improviso urbano. Talvez pudéssemos começar por desfazer essa oposição simplificadora entre planejamento e improvisação, buscando incorporar o próprio princípio do improviso, tão presente no cotidiano de nossas grandes cidades como uma outra possibilidade crítica de planejamento — como as artes passaram a entender a improvisação como uma outra forma de composição —, que incorporaria a bricolagem e esses os outros modos improvisados de fazer cidade no repertório de suas próprias ferramentas metodológicas, para buscar compreender, de forma mais complexa, mas também propositiva, essas improvisações urbanas, sobretudo aquelas mais

populares (e criativas) das cidades.” (JACQUES, 2022)

38. Limiar é também um conceito extremamente benjaminiano. Cf. João Barrento (2013) e Jean Marie Gagnebin (2014)

39. A promulgação do dia 4 de novembro como Dia da Favela vem sendo realizada em diversas prefeituras de cidades brasileiras como dia de rememoração e reflexão da história da favela no Brasil.

40. Sobre a questão das favelas no Brasil, destacamos os trabalhos de Paola Berenstein Jacques (2003) e os mais recentes de Lícia Prado Valladares (1978, 2005), filha de Clarival do Prado Valladares, coordenador-geral da delegação brasileira no FESTAC 77.

41. A Fundação Leão XIII foi criada em 1947 por parte de uma vertente mais conservadora da Igreja católica que buscava se envolver mais de perto com a questão das favelas propondo-se a prover assistência aos moradores destes territórios em educação e saúde e também em obras de urbanização e moradias.

42. “Waly sublinha o caráter inter-relacional dos “textos, objetos, luzes, planos, imagens, cores, superfícies” que se encontram nos Babiliaques. Trata-se, segundo ele, de uma “multilinguagem”. Tampouco se trata de uma busca meramente pictórica, pois a a linguagem verbal – a palavra – funciona como “o agente que hibridiza todo o campo sensorial da experiência”. Nesse sentido, os Babiliaques constituem formas de realização de um programa poético articulado e realizado, de diferentes modos, em diferentes momentos da trajetória de Waly” Cf. CÍCERO, A. Babiliaques - Waly Salomão *In*: Z Cultural: Revista do programa avançado de cultura contemporânea, 2015. Disponível em: < <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/babiliaques-waly-salomao/>> Acesso em 23 set. 2017

43. Sobre o conceito de lumpemproletariado em Marx: “Essa sociedade data do ano de 1849. Sob o pretexto da instituição de uma sociedade benéfica, o lumpemproletariado parisiense foi organizado em seções secretas, sendo cada uma delas liderada por um agente bonapartista e tendo no topo um general bonapartista. Roués [rufiões] decadentes com meios de subsistência duvidosos e de origem duvidosa, rebentos arruinados e aventureiros da burguesia eram ladeados por vagabundos, soldados exonerados, ex-presidiários,

escravos fugidos das galeras, gatunos, trapaceiros, lazzaroni [lazarones], batedores de carteira, prestidigitadores, jogadores, maquereaux [cafetões], donos de bordel, carregadores, literatos, tocadores de realejo, trapeiros, amoladores de tesouras, funileiros, mendigos, em suma, toda essa massa indefinida, desestruturada e jogada de um lado para outro, que os franceses denominam la bohème [a boemia]; com esses elementos, que lhe eram afins, Bonaparte formou a base da Sociedade 10 de Dezembro. Era “sociedade benéfica” na medida em que todos os seus membros, a exemplo de Bonaparte, sentiam a necessidade de beneficiar-se à custa da nação trabalhadora.” Cf. MARX, K. *18 de Brumário de Luís Bonaparte*, [tradução e notas Nélcio Schneider ; prólogo Herbert Marcuse]. - São Paulo: Boitempo, 2011., p. 90

44. Uma carta de Oiticica publicada na coluna *Geléia Geral* de Torquato Neto de 23 de fevereiro de 1972; nela Hélio apresenta a construção poética de Waly de forma diferenciada de suas próprias criações artísticas: “Waly nada tem a ver com o trabalho TROPICÁLIA: só trambiqueiros podem querer construir essa dependência: seu trabalho é fruto de um desenvolvimento pessoalíssimo: brotando ainda ALFA-Alfavela-VILLE é a descoberta multidimensional de níveis urbanos nessa experiência da sua luta com a palavra escrita: era FA-TAL que isso acontecesse: nada tem a ver com a minha experiência PARANGOLÉ (somos parentes longínquos) nem como artistas “letristas”: seu encontro com Luciano (Figueiredo) prova isso: WALUCINADA acima do mero letrismo de Indiana e seus seguidores” Oiticica *apud* Neto, T. 2004, p. 367)

45. Cf. Nascimento (2018)[1981].

46. Cf. Jacques, Almeida Jr, Queiroz, et. al (2019)

47. "Mas esse quilombo hoje não pode ser entendido historicamente como esse quilombo de ontem. O quilombo de hoje significa muito mais uma consciência, uma ideologia realmente, uma consciência de que você é um homem, que você é capaz de empreender coisas capazes de serem aceitas, viver e ser aceito dentro de uma sociedade, é isso que é fundamental. (Nascimento, 2018, p. 145)

EPÍLOGO

COMEÇA NA LUA CHEIA
E TERMINA ANTES DO FIM



Existiu
Um eldorado negro no Brasil
Existiu
Como o clarão que o sol da liberdade produziu
Refletiu
A luz da divindade, o fogo santo de Olorum
Reviveu
A utopia um por todos e todos por um
Quilombo
Que todos fizeram por todos os santos zelando
Quilombo
Que todos regaram com todas as águas do pranto
Quilombo
Que todos tiveram de tombar amando e lutando
Quilombo
Todos nós ainda hoje desejamos tanto

Existiu
Um eldorado negro no Brasil
Existiu
Viveu, lutou, tombou, morreu, de novo ressurgiu
Ressurgiu
Pavão de tantas cores, carnaval do sonho meu
Renasceu
Quilombo, agora sim, você e eu
Quilombo

Gilberto Gil, Waly Salomão (*Quilombo, o Eldorado Negro*, 1984)

Nesta tese, nossa investigação se iniciou no debruçar-se sobre projetos de Lucio Costa que não foram concretizados. Nosso objetivo foi compreender como nebulosas intelectuais poderiam ser tecidas entre o Brasil e a Nigéria no período de 1963 a 1977. Propomos neste epílogo, estabelecer sínteses provisórias, configurações momentâneas que lancem pistas e indícios para caminhos e desdobramentos futuros de pesquisa. Conforme avançamos na pesquisa, começamos a perceber neste trânsito, a emergência de imagens fantasmáticas de Brasília à medida que compreendemos a relação entre a construção da cidade e a realização dos ideais desenvolvimentistas de modernidade e democracia racial no Brasil como também no país africanos após sua independência. Tais ideias se manifestaram tanto na realização do Festival Mundial de Artes Negras e Africanas em Lagos, em 1977, quanto na construção da nova capital, Abuja.

Em nossa pesquisa, demonstramos como o projeto de Brasília emergia no imaginário da construção de Abuja tendo Lucio Costa, como um dos proponentes na competição internacional para o planejamento da cidade nova. Além disso, exploramos como a construção da nova capital da Nigéria tinha como objetivo promover a ideia de unidade nacional, visando apaziguar os complexos conflitos étnico-raciais e religiosos que afligiam o país e ameaçavam a todo momento a estabilidade democrática. Isso se assemelha à maneira como, no Brasil, o discurso da democracia racial e a construção de Brasília buscaram criar um sonho de unidade e progresso. Ambos os países se encontraram na segunda metade dos anos 1960 sob o jugo de ditaduras militares, que fizeram com que esses sonhos fossem sussurrados em murmúrios, como fantasmas de épocas passadas a assombrar o presente. Nesse sentido, compreendemos que os discursos relacionados à ideia de democracia racial ou à pacificação de conflitos étnico-raciais e religiosos permearam as instituições e também serviram como justificativas para a construção das novas capitais. Em resumo, buscamos explorar como as conexões entre a concepção de democracia racial e o capô da arquitetura e do urbanismo modernos foram interdependentes como agentes políticos no interior de transformações urbanas e construção de novas capitais.

Observamos também que em ambos os países, a escolha dos locais para a construção das novas capitais foi justificada por discursos que retratavam essas áreas como territórios supostamente vazios e neutros. No entanto, na realidade, tanto na Nigéria quanto no Brasil, essas terras eram habitadas por populações indígenas pré-existentes. Em Abuja, testemunhamos o deslocamento de comunidades indígenas inteiras para permitir a construção da cidade. O relatório "The myth of Abuja Master plan: forced evictions as urban planning in Abuja", produzido pelo The Centre on Housing Rights and Evictions e pelo Social and Economic Rights Action Center (COHRE, 2008), tem evidenciado como remoções forçadas, muitas vezes acompanhadas de violações do direito à moradia, ainda ocorrem até os dias atuais e estão relacionadas a questões étnico-raciais e religiosas.

Ousamos pensar assim que tanto em Abuja como em Brasília, *o esforço de emancipação nacional de construção da nova capital coexistiu com forças de limpeza social que acabavam por atualizar lógicas segregacionistas e de exclusão através do urbanismo*. Ou seja, em ambos os casos, estaríamos diante da sobrevivência de lógicas coloniais de ordenação e segregação

urbanas que permearam os projetos e construção das novas capitais. Diríamos, portanto, que em ambas as cidades é possível perceber a existência de territórios e populações marginalizadas como ocupações coloniais indo de acordo com o pensamento de Achille Mbembe (2016).

Em Brasília, a própria lógica construtiva da cidade coexistiu com a organização de processos de reassentamento forçado das populações de construtores, que, vindos de várias regiões do país, acabavam por se estabelecer de forma irregular no plano-piloto ou em suas proximidades. Para essa massa populacional designou-se a palavra *candango*; o termo apesar de não emergir no contexto de Brasília foi amplamente empregado e vinculado aos primeiros construtores da capital com viés [...] depreciativo, quase insultuoso. Significava alguém sem qualidades, sem cultura, um ignorante sem eira nem beira da classe baixa. (Holston, 2010 [1993] p.210). A demanda da construção célere em apenas três anos, levou à Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, a NOVACAP¹, a instituição de um regime de construção sem interrupção, implementando, como nos aponta Holston (2010, p.164), um novo sentido de tempo nacional, um regime de trabalho duro, conhecido em todo o Brasil como o ritmo de Brasília², que Lucio Costa ensaiou apresentar no pavilhão brasileiro *Riposatevi* para a XIII Trienal de Milão em 1964.

Para a construção da cidade, a NOVACAP assumiu uma vertiginosa campanha de recrutamento de mão de obra, levando milhares de pessoas a deixarem suas cidades natais em busca de oportunidades de emprego, renda e de futuro promissor no planalto central brasileiro. Movidos pela promessa de futuro melhor e com chances de mudança da qualidade de vida, as populações de migrantes, principalmente nordestinos, somavam-se em 12 mil pessoas antes mesmo do início da construção da cidade que chegavam à Brasília com a ideia de que ali encontrariam ofertas de emprego com salários altos e sem limites para rendimento. Escapando das secas históricas que assolaram a região Nordeste do Brasil no fim dos anos de 1950, essa população almejou, em Brasília, a expectativa de rápido enriquecimento e promoção profissional alimentada pelas campanhas de recrutamento³ e liberação remunerada dos regimes de trabalho de horas extras. Em março de 1958, passados apenas seis meses do lançamento do edital para o concurso do plano urbanístico da cidade, o território de Brasília já comportava população próxima aos 30 mil habitantes. Dois anos mais tarde, um recenseamento geral constataria que essa população havia ultrapassado a casa dos 140 mil.

Em 1960, a população do DF era de 140.164 habitantes, 52% dos quais residindo fora da área projetada por Lucio Costa. Portanto, falar de Brasília, desde os últimos anos de 1950, não apenas implicava reconhecer a existência de outras formas de ocupação urbana no território do DF como também constatar que a população vivendo no entorno *candango* sempre foi maior do que a do Plano Piloto. (Schelee, 2004)

Em 1971 foi criada a Companhia de Erradicação de Invasões (CEI) com o intuito de eliminar as ocupações populações de construtores e seus descendentes que ainda permaneciam no Plano-Piloto. É crucial ressaltar que uma grande parcela desses construtores era composta por nordestinos e afrodescendentes que se tornaram operários migrantes, a maioria deles sertanejos: os chamados *candangos*. Suas movimentações migratórias são entendidas por nós também como movimentos diaspóricos pelo interior do país. Uma diáspora dentro da diáspora. Essas

populações ao chegarem ao canteiro de obras da capital, foram submetidas a condições de trabalhos análogas à escravidão com frequentes acidentes e mortes nos locais de trabalho. Tendo início a partir de 1971, as expulsões empreendidas pela CEI aconteceram com assentamentos que ocuparam o plano-piloto e suas adjacências após a inauguração da capital. Dentre elas está a Vila IAPI, formada pela junção de várias favelas menores incluindo Vila Tenório, Vila Esperança, Vila Bernardo Sayão, Morro do Querosene e Morro do Urubu; outro assentamento que sofreu com os processos de expulsão foi a Vila Planalto mas que diferentemente das demais “invasões” conseguiu resistir aos processos violentos de reassentamento e ainda hoje permanece de forma espontânea dentro do plano-piloto. A Vila Planalto é uma exceção nos trágicos episódios de remoções candangas na ultra-moderna capital brasileira. Apesar da CEI acontecer apenas em 1971, ocorreram registros de remoções e expulsões já desde antes da inauguração da cidade, como é o caso da Vila Sara Kubitschek que deu origem à primeira cidade-satélite, Taguatinga em 1958. Aldo Paviani (1996) nos faz perceber que a cidade de Brasília já nasceu com as chamadas “invasões”, já que boa parcela da populações “[...] não se adequavam à legalidade instituída para a distribuição de lotes, ou seja, a cidade forjava já no seu nascimento a desigualdade social” (Paviani, 1996, p. 61).

Outra cidade-satélite construída antes mesmo da inauguração da capital para receber populações candangas expulsas do plano-piloto foi Sobradinho, ainda em 1960. Para esta cidade foram enviados as populações do assentamento Vila Amaury que ocuparam grande parte das áreas onde hoje está localizado o lago Paranoá. Já sabendo que a área seria inundada após a abertura das comportas da barragem que represou o rio Paranoá, a NOVACAP permitiu a ocupação e o assentamento de milhares de famílias. De acordo com o censo do IBGE de 1959, haviam instaladas na área cerca de 6.196 pessoas, o que correspondia a 9,6% da população total presente no Distrito Federal naquele ano. Com a abertura da barragem, o assentamento foi inundado e as famílias reassentadas em territórios distantes. Hoje em dia equipes de mergulho realizam incursões no lago Paranoá em busca das ruínas da cidade popular. Calçamentos, postes, parte de alvenarias de edificações e veículos são facilmente encontrados pelos mergulhadores. Sob a cidade máxima do urbanismo moderno, nos seus subterrâneos de pólis construída sobre o suposto vazio, jazem os rastros submersos de um outro país; de uma civilização arcaica e popular, que apesar das tragédias e invisibilizações continuam a viver, resistir e subverter as distâncias e interdições que ainda hoje lhes é imposta cotidianamente, seja em Brasília, ou em qualquer outro centro urbano brasileiro.

A Vila Amaury⁴ abrigou muitos dos operários que trabalhavam na construção da nova capital, principalmente aqueles que construíram o Palácio da Alvorada, o Palácio do Planalto e o Congresso Nacional, bem perto dali. Como já foi dito, as empresas de construção contrataram migrantes de várias regiões do país, principalmente sertanejos nordestinos, mas só fornecia alojamento para os solteiros. Várias vilas, como eram chamadas as favelas, foram autoconstruídas pelas famílias que migraram juntas para construir a capital. A construção era gerenciada pela NOVACAP então coordenada por Israel Pinheiro, enquanto o arquiteto Oscar Niemeyer coordenava o serviço de Arquitetura e Urbanismo (sendo também responsável pelo concurso



Fig. 81: Vista da Vila Amaury, onde hoje localiza-se o lago Paranoá.
Fonte. s. data. Paulo Manhães de Almeida. Acervo Paulo Manhães ©



Fig. 82: Fotografia recente do mesmo local já inundado pelo Lago Paranoá.
Fonte: Ivani Neiva ©

público). Tolerada pela NOVACAP, como um tipo de alojamento provisório, a ocupação autônoma e espontânea das áreas onde se localizava a Vila Amaury (também conhecida como Vila Mauri ou Amauri), foi efetiva apenas no período de construção da capital e a data de sua fundação não consta das narrativas históricas da construção da cidade. Em algumas versões, sugere-se, inicialmente para o assentamento, o nome de Vila Bananal, por estar próxima ao córrego que junto com o rio Paranoá formará o lago artificial de mesmo nome do rio represado, a designação de Vila Amaury, todavia, seria referente a um dos possíveis líderes, ou fundadores da ocupação, Amaury de Almeida, que teria almejado carreira política com desejos de tornar-se deputado e fazia parte do quadro técnico da própria NOVACAP.

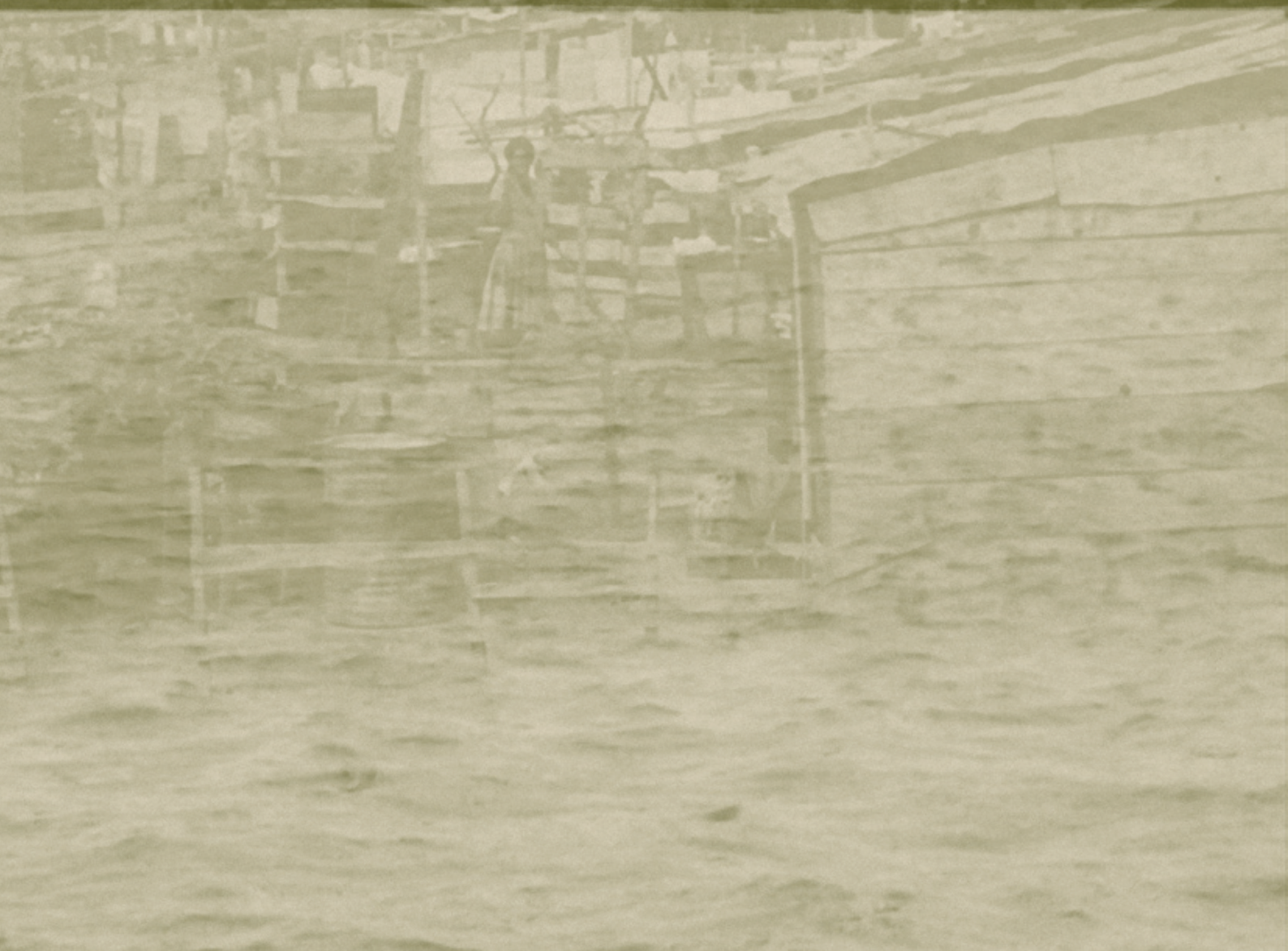
Nos primeiros meses de 1959, ele [Amaury de Almeida] organizou uma campanha bem sucedida para criar um novo assentamento como meio de reunir em um só acampamento legal os milhares de favelados que trabalhavam para as empresas de construção, mas que, por uma outra razão, haviam fixado residência ilegal dentro e à volta do Plano Piloto. Para o aspirante à vida política, essa reunião seria uma maneira de estabelecer uma base eleitoral. Para a NOVACAP, parecia uma maneira pacífica de reunir favelas dispersas em um sítio único, mais fácil de vigiar. Para assegurar que o novo povoamento seria temporário, como os outros que havia autorizado para os pioneiros, a NOVACAP localizou-o em uma terra baixa, que seria inundada com a construção de um lago artificial, o Paranoá. O governo pretendia que, por volta do dia da inauguração de Brasília, tudo o que tivesse restado da destruição dos tratores ficasse debaixo d'água. (Holston, 2010, p. 214)

A Vila Amaury foi a única ocupação registrada antes da inauguração, no ano de 1959, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), e suas características podem nos ajudar a vislumbrar as demais vilas, que hoje não existem mais. Embora os relatos indicassem um contingente populacional de até 15 mil pessoas, o censo da época contabilizou cerca de 6.200 habitantes, quase 10% de toda a população residente no Distrito Federal. Em contraste com os acampamentos de construtores, na vila, notamos a presença de núcleos familiares, com um número significativo de mulheres, muitas vezes esquecidas, silenciadas e apagadas da história da construção da capital. Além disso, era possível encontrar comércios e serviços na vila, reproduzindo uma conformação espacial semelhante à das outras favelas brasileiras construídas pela própria comunidade. A partir do censo de 1959, podemos perceber que “mais de 99% da população da Vila Amaury vivia em lares familiares, a maior incidência de residências familiares de todos os novos estabelecimentos do Distrito Federal, comparável apenas àquela das cidades preexistentes de Planaltina (97%) e Brasilândia (100%)” (Holston, 2010 [1993], nota 12, p. 177).

O Lago Paranoá, lago artificial de Brasília, foi construído a partir do represamento do rio Paranoá. A barragem data de 1956, um ano antes data do início do concurso público para o Plano Piloto da nova capital. A proposta de alagamento já existia, como bem disse Nicolas Behr, desde o final do século XIX, da Missão Cruels, Comissão de Estudos da Nova Capital da União, de 1892, que apontou o local para a futura capital. A sua demarcação inclusive já se fazia presente na cartografia do edital do concurso para o Plano Piloto da capital, todos os projetos apresentados já contavam com o Lago no local onde ele fica hoje. A construção da barragem também aconteceu sob ritmo acelerado para ser entregue juntamente com a inauguração da cidade, reproduzindo

Fig. 83: Montagem Vila Amaury sobre o Lago Paranoá.
Fonte: do autor.





as mesmas condições de trabalho e alojamento vistos na construção de Brasília. O alagamento já planejado, que inundou a Vila Amaury, aconteceu em 1960, mesma data de inauguração de Brasília, mas o lago só subiu completamente depois da inauguração (a parte alta da Vila ainda existia na inauguração), os moradores foram removidos para as cidades satélites: Taguatinga, Sobradinho, Gama.

Em 1964, quatro anos após a inundação da Vila Amaury, a cidade de Canudos que carregava na sua história a memória da ocupação insurgente do arraial rebelde na Bahia era também inundada como a Vila Amaury para a construção do Açude do Cocorobó. A povoação que se estabeleceu sobre as ruínas do antigo arraial, concebido por Beatriz Nascimento (2018) como um quilombo, que foi dinamitado após a guerra, era composta por descendentes e sobreviventes do conflito. As ruínas da antiga cidade de Canudos, que foram inundadas, podem ser vislumbradas em períodos de estiagem, quando o nível do reservatório está baixo. As ruínas da Vila Amaury e a submersão da cidade de Canudos tornam-se indícios dos processos desenvolvimentistas que não se eximem de soterrar, solapar, excluir, descartar, inundar tudo aquilo que seja considerado como impróprio ou que permaneça como empecilho ao pleno progresso. Mais do que peças acusatórias, estes indícios nos demonstram como no interior destes processos muitas vezes violentos, forças de resistência, desgaste, apropriação e subversão existiram, como o signo poético da Refavela de Gilberto Gil (1977) e a ideia de quilombagem de Clóvis Moura (2001) nos convida também a imaginar. Forças que desvelam racionalidades alternativas, como nos convida Ana Clara Torres Ribeiro (2005) a considerar, e que vão à contrapelo, como a história defendida por Walter Benjamin (2012), provocando revoluções moleculares (Deleuze, Guattari, 2012). Beatriz Nascimento (2018) reclama que se de fato a democracia racial existiu no Brasil, ela teria se dado no interior do quilombo, na disponibilidade e no acolhimento da diferença e na amálgama com as culturas indígenas.

É um fato incontestável que na região designada para a construção de Brasília já existiam ocupações indígenas e comunidades quilombolas estabelecidas previamente. Esse contexto histórico revela a presença de comunidades tradicionais que habitavam o território antes do processo de urbanização e construção da cidade. Desviando das rotas tradicionais de exploração controladas pela metrópole durante o período colonial, a região, localizada a aproximadamente 60 km de onde o plano-piloto de Brasília foi demarcado, foi um dos últimos complexos auríferos de Goiás. Sua história está marcada pela presença de povoações de bandeirantes, exploradores de minérios e um grande contingente de populações escravizadas no século XVIII. Por conta da dificuldade de acesso e da falta de estradas e rotas de transporte que chegassem ao extremo interior do território da colônia, fazendas foram estabelecidas na região conhecida como Santa Luzia com o objetivo de fornecer produtos agropecuários para sustentar a economia baseada na extração de ouro. Em 1763, a região contava com uma população de cerca de 12.984 escravizados e 3.543 pessoas livres que formavam a elite local de acordo com o relatório Terras quilombos: a comunidade quilombola Mesquita elaborado por Suely Virginia dos Santos (2015).

Entretanto, o fim do século XVIII marcou um período de decadência para a região, com a escassez da extração aurífera causando impactos significativos na economia de subsistência



Fig. 84: Ruínas da Vila Amaury no interior do Lagoa Paranoá. Fotografia sub-aquática.
Fonte: Beto Barata ©



Fig. 85: Ruínas da Vila Amaury no interior do Lagoa Paranoá. Fotografia sub-aquática.
Fonte: Beto Barata ©

local e levando ao abandono de muitas terras e fazendas na região. Este é o caso da Fazenda Mesquita, que foi abandonada, e suas terras foram doadas a três antigas escravizadas. Essas mulheres, ao herdarem as terras, mantiveram o antigo nome da fazenda, mas direcionaram a ocupação da terra para um propósito mais comunitário. A partir da linhagem dessas três famílias e do acolhimento de escravizados libertos ou fugitivos, que recebiam parcelas de terra ao chegarem à região, uma comunidade quilombola composta por cerca de 785 famílias foi sendo formada ao longo do tempo como um lugar de resistência e fortalecimento comunitário de populações negras e indígenas da região.

A construção de Brasília a partir de 1956 marcou definitivamente um novo momento de coerção do território quilombola. A chegada de populações vindas dos mais variados locais do país e os interesses de colonização da região fizeram com que a comunidade quilombola se retraísse, tanto territorialmente como em população, concentrando-se nas imediações da antiga fazenda. Os moradores do Mesquita teriam, em verdade, sido os primeiros e pioneiros construtores da capital federal brasileira como narra Sinfrônio Lisboa da Costa, quilombola que na época da construção de Brasília tinha 31 anos e ajudou a erguer o palácio do Catetinho pregando as tábuas que formariam as paredes e montando a estrutura que viria a ser o telhado. Sinfrônio da Costa ao lado de sete outros companheiros teriam, a pedido de Juscelino Kubistcheck, erguido as primeiras habitações, cantinas, hospedagens e escritórios da antiga Cidade Livre, hoje conhecida com Núcleo Bandeirante, antes mesmo da chegada dos primeiros candangos. Tendo seus sete companheiros já falecidos, Sinfrônio da Costa guarda hoje a memória deste processo: “Por muito tempo a nossa colaboração ficou esquecida. Sou o último para contar o que aconteceu naquela época e já estou com 87 anos” (Sinfrônio da Costa *apud* Souza, 2012). Como rememora Costa, Juscelino Kubistchek e Bernardo Sayão teriam se hospedado por diversas vezes nas habitações quilombolas antes da inauguração do Catetinho por ser uma região estratégica, próxima ao Marco Zero da cidade e também das estradas de ferro que atravessam a região.

Em 2012, na inauguração das obras de restauro do Palácio do Catetinho, os pioneiros quilombolas do Mesquita. Estavam entre os homenageados Sinfrônio da Costa e Onélia Pereira Braga, uma das responsáveis pelo preparo diário da alimentação dos candangos. O quilombo do Mesquita teria ainda exercido um importante papel de fornecer alimentos agropecuários que garantissem a subsistência dos construtores durante as obras. Muitos dos alojamentos de candangos, ademais, foram instalados nos arredores do quilombo. Durante a celebração da homenagem em 2012, Sinfrônio da Costa publicamente cobrou das autoridades responsáveis presentes a indenização devida pela tomada de cerca de 704 hectares de terras antes pertencentes ao Quilombo e onde hoje existe a Região Administrativa de Santa Maria. A urbanização acelerada a partir da construção da cidade de Brasília impactou profundamente o cotidiano dos quilombolas que viram pouco a pouco o seu território se tornar interesse e alvo de especulação imobiliária. Em 1976, a região onde o quilombo está localizado foi incorporada ao Centro da Cidade Ocidental, e o avanço de condomínios residenciais no território, resultante de compras questionáveis de terrenos, fez com que o quilombo passasse a conviver com um centro urbano situado a 8 km de distância, o que teve um impacto significativo na vida cotidiana da comuni-

dade quilombola. Diante das coerções e invasões de terras, a comunidade foi resistindo como pôde e encontrando subsídios legais que garantissem a sua permanência adequada no território. A auto-determinação e certificação como território quilombola só de fato ocorreu em 2006, durante o governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva. Entretanto boa parte dos territórios do quilombo já se encontravam invadidos e suas memórias ali relacionadas violadas. Ainda hoje ameaçados pelo avanço da urbanização violenta e muitas vezes ilegal, os quilombolas travam desde então processos que buscam reaver partes destas áreas na luta por indenizações adequadas. Sobre a recuperação das terras invadidas Suely Virgínia dos Santos (2012, p. 12) discorre:

Conforme a determinação das pessoas mais velhas, as terras reivindicadas são as mais apropriadas para o plantio da cana de açúcar e do marmelo e, ainda, a área que abrigava os restos mortais dos seus ancestrais. A parte do território que está sendo reivindicada é sagrada para o grupo porque além da melhor qualidade dessas terras, a sua memória foi construída nelas. [...] Ali, os quilombolas tiveram seus umbigos enterrados e sepultaram os seus ancestrais. Viveram os tempos de alegria e prosperidade proporcionadas pela liderança de Aleixo Pereira Braga, com o cultivo do marmelo e a fabricação da marmelada. A recuperação da posse das suas terras sagradas é fundamental, para que o quilombo consiga reorganizar a sua vida em comunidade, fortalecer seus laços familiares, trabalhar a terra, produzir o seu doce e garantir a alegria e tranquilidade financeira propiciadas pela grande aceitação que a Marmelada de Santa Luzia possui. A retomada da posse das terras perdidas significa a garantia da dignidade dos quilombolas, a partir da reconquista da liberdade para trabalhar a sua terra, construir um galpão, para organizar melhor e ampliar o atendimento da sua escola e produzir o seu doce, do jeito que sempre souberam fazer.

A história do Quilombo do Mesquita, como a Vila Amaury ou a situação precarizada de milhares de construtores que dedicaram esforços e vidas à realização do sonho de construção de uma nova capital para o Brasil e foram marginalizados, excluídos e sua memória dilacerada poderiam ser entendidos como fantasmas que assombram a história de Brasília. No trânsito de afetos diaspóricos entre Brasil e Nigéria, propomos que nos desvencilhemos da concepção ocidental dos fantasmas como seres amedrontadores e convidamos a imaginá-los como os egum e egunguns afro-brasileiros que aparecem nesta tese em experiências de tempos e espaços entrecruzados. De acordo com Fábio Velame (2019) na África, os Egum eram os ancestrais masculinos que representavam descendências dinásticas de nobres, reis, ou pais fundadores das cidades e linhagens, guerreiros, sacerdotes e outras lideranças que tinham conseguido alcançar durante a vida, certo prestígio e reconhecimento social. Diz-nos Gilberto Gil (1977c) em *Babá Alapalá*:

Alapalá, Egum, espírito elevado ao céu
Machado alado, asas do anjo Aganju
Alapalá, Egum, espírito elevado ao céu
Machado astral, ancestral do metal
Do ferro natural, do corpo preservado
Embalsamado em bálsamo sagrado
Corpo eterno e nobre de um rei nagô

Na Bahia, por consequência da desestruturação social, religiosa política e social provocada pela escravidão, o culto aos ancestrais sofreram mudanças, modificações e contaminações.

“Circuncreve-se, atualmente, à evocação dos ancestrais ilustres afro-brasileiros da sociedade e de alguns Egum africanos, que foram preservados para fornecer conselhos, orientações, caminhos para os vivos, os seus descendentes em seu fluxo de vida, em seus problemas cotidianos, eventuais, específicos de cada um ou de toda a sociedade” (Velame, 2019, p. 17). Como vimos nas memórias de Antonio Olinto (1964), os egunguns visitavam as casas das famílias nos primeiros dias do ano como um movimento de desejo de bom futuro. A ancestralidade se presentifica para indicar bons caminhos de futuros:

O morto, o Egum, está “ausente” neste mundo, no aiê, mas o está, temporariamente, e apenas, enquanto ente físico. Todavia, está presente, a todo instante, enquanto ser na memória, nas lembranças, gestos, atitudes, atos, condutas, no corpo e nos comportamentos diários de cada membro do culto aos ancestrais, que estão vivos no aiê, pois eles vivem em conformidade com as orientações, recomendações e direcionamentos dos Egum que lhes dão um sentido de ser e estar no mundo. Sua presença, que se dá na memória que passa de geração em geração, subjugando o fluxo do tempo dos vivos no cotidiano, é reavivada, torna-se ser, com a sua própria presença vinculada à sua fala, palavras que saem do seu opá – indumentária – com o qual ele se veste para se fazer presente. (Velame, 2019, p. 273)

Propomos com esta tese que a memória e a experiência de vida daqueles brasileiros e nigerianos que sonharam em conquistar uma sociedade mais justa e igualitária, e que tiveram seus sonhos interrompidos, devem ser celebradas não apenas como fantasmas, mas como os egunguns: a celebrar seus feitos e a possibilitar a imaginação de outros sonhos, desvios e futuros. Isso implica o esforço de rememorar suas existências, muitas vezes apagadas, torná-los presentes e transmitir suas experiências ao longo da história para alimentar as lutas no contemporâneo, a fim de que possamos, como Glauber Rocha (1981) poeticamente imaginou em *A Idade da Terra*, reclamar outras histórias possíveis (Hartman, 2022) e insurgentes para Brasília, que não apenas a já consolidada em torno de sua narrativa mítica e hegemônica de que a cidade “sem história” fora construída sobre um imenso vazio.

Propomos assim *uma Brasília em Refavela*. Que a transmissão e a celebração de suas histórias e vidas nos ajude a olhar para a democracia racial, não como algo já adquirido ou alcançado, como o discurso mitificador ousou consolidar, mas como um horizonte de luta e ação revolucionária que se reafirma no presente da ação e reclama a sua urgência. Ousamos, nesse sentido, refundar a ideia de democracia racial avizinhada do sentido que Achille Mbembe (2019) dá para a descolonização, não mais como um processo estanque, mas como uma vontade ativa de comunidade, ou vontade de vida:

Seu objetivo era a realização de uma obra compartilhada: erguer-se por si mesmo e constituir uma herança. Nesta era insensível, repleta de cinismo e frivolidade, onde vale tudo, palavras como essas certamente despertam escárnio. Entretanto, naquela época muitos estavam dispostos a apostar suas vidas pela afirmação desses ideais. Eles não eram pretextos nem para se esquivar do presente nem para se furtar à ação. Pelo contrário, como um aguilhão, eles serviam para orientar o futuro e para impor, através da práxis, uma nova redistribuição da linguagem e uma nova lógica do sentido e da vida. (Mbembe, 2019, p. 10)

Diante das contradições das sociedades pós-coloniais e das sobrevivências de práticas e lógicas colonialistas no interior das nações, apesar do desejo modernizador e de emancipação nacional, o filósofo nos propõe rememorar a imagem de “saída da grande noite” concebida por Frantz Fanon, para retomarmos os sentidos primitivos da descolonização como uma comunidade descolonizada, uma comunidade em marcha, uma comunidade de caminhantes, uma vasta caravana universal.

Para muitos dos atores da época, tratava-se mesmo de um combate maniqueísta. Uma interpretação da vida e preparação para a morte, a luta pela descolonização revestia-se, em muitas ocasiões, da aparência de uma procriação poética. Para os heróis da luta - em particular, aqueles lembrados pelo canto popular - ela exigia a renúncia de si, uma capacidade impressionante de ascese e, em certos casos, a agitação do êxtase. A colonização havia trancado uma parte importante do globo numa rede imensa de dependência e dominação. O combate para acabar com ela tomou, em compensação, um aspecto planetário. Por ser um movimento de repotencialização, alguns o imaginaram como uma festa da libertação universal, a elevação do ser humano ao mais alto degrau de suas faculdades simbólicas, a começar pelo corpo inteiro, agitado ritmicamente em seus membros e sua razão pelo canto e pela dança - riso estridente e superabundância da vida. É isso que conferia ao combate anticolonialista sua dimensão ao mesmo tempo onírica e estética. (Mbembe, 2019, p. 20)

Para Achille Mbembe (2019) o principal desafio que se coloca sobre o horizonte de nossa época é a refundação do pensamento crítico, ou seja “[...] um pensamento que se pense seu possível fora de si mesmo, conscientes do limite de sua singularidade, no circuito que sempre nos liga a um outro lugar”. Esta refundação estaria ligada a uma disposição que reafirma a liberdade total e radical das sociedades diante de seu passado e seus futuros. “É também um pensamento que sabe explicar seu mundo a si mesmo, que busca compreender a história da qual é parte receptora e que permite identificar a potência do futuro inscrita no presente” (Mbembe, 2019, p. 245). O filósofo, quase como se convidasse a imaginarmos um mundo sem fronteiras de experiências de tempos e espaços entrecruzados, nos diz:

Se precisamos trilhar, juntos, mais uma vez os caminhos da humanidade, então talvez seja preciso começar reconhecendo que no fundo não existe nenhum mundo ou lugar onde estejamos totalmente “em casa”, senhores dos lugares. O particular sempre surge ao mesmo tempo que o estrangeiro. Este último não vem de outro lugar. Ele sempre nasce de uma cisão original e irreduzível que exige, em troca, desprendimento e apropriação. Evidentemente, o advento de um tal pensamento crítico suscetível de fecundar um universalismo lateral exige a superação da oposição radical entre o particular e o estrangeiro. De resto, a humanidade do ser humano não está dada. Ela se arranca e se cria no decorrer das lutas. (Mbembe, 2019, p. 245)

No trânsito de afetos urbanos e diaspóricos entre o Brasil e a Nigéria, pudemos acompanhar, nesta tese, as sobrevivências das lutas e experiências insurgentes. Lutas que desvelam desejos de outros modos de vida possíveis e que resistem e subvertem as lógicas dominadoras a contrapelo das violências impostas. Lutas que são atravessadas por fantasmas coloniais de segregação, exclusão, dominação e expropriação. Percebemos, além disso, que a consciência destas lutas e alianças muitas vezes emergiu nesta tese quando percebida justamente a partir de experiências

que entrecruzavam o familiar e o estranhamento entre a Nigéria e o Brasil, entre Abuja e Brasília. Lutas que revelam os sonhos e as ruínas comuns e impõem a urgência de uma reflexividade crítica de seus processos diaspóricos, suas contradições e ambivalências.

Ao construir as nebulosas intelectuais que compõem esta tese, buscamos restituir, rememorar e dar rostidade aos embates, conflitos e alianças daqueles que porventura foram esquecidos, soterrados ou submersos, mas que estiveram amalgamados pelo sonho e pela luta por sociedades mais justas e igualitárias. Que o esforço de rememoração dessas experiências diaspóricas de afetos urbanos em tempos e espaços entrecruzados aqui ensaiado atravesse o presente como um “salto” e alimente o futuro a partir do horizonte revolucionário de suas lutas, quase como se estivéssemos constituindo uma cartografia errante e descentrada das comunidades de vaga-lumes de desejos (Didi-Huberman, 2013a) que atravessam o céu da história e nos interpelam em pequenos lampejos intermitentes, para que não esqueçamos da possibilidade inegociável da mudança, do desvio e do sonho.

NOTAS

1. NOVACAP – Companhia construtora da nova capital, empresa criada em 1956 para executar as obras da construção de Brasília.

2. “Quebrando o compasso do colonialismo português esse o nosso ritmo: 36 horas por dia de construção da nação – “doze durante o dia doze durante a noite e doze por entusiasmo”. Ele expressa justamente a nova consciência espaço-temporal da modernidade de Brasília, que apresenta a possibilidade de acelerar o tempo e de impelir o país para um futuro radiante.” (Holston, 2010, p.164)

3. Apesar do recrutamento ser regulado por órgãos estatais que mediavam a contratação dos operários por parte das construtoras, há indícios de um lucrativo tráfico de trabalhadores, com operadores solitários que percorriam de caminho os estados do Nordeste à procura de jovens adequados para o trabalho.

4. Cf. JACQUES, Paola. ALMEIDA JR, Dilton. A construção de Brasília: vários silenciamentos e um afogamento. Anais do XII Encontro de História da Arte - Os silêncios na história da arte. Campinas, UNICAMP, 2017, p. 469-495. Disponível: < <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Paola%20Berenstein%20Jacques%20e%20Dilton%20Lopes%20de%20Almeida%20Junior.pdf>>. Acesso em 16 out. 2023.



REFERÊNCIAS

FILMOGRAFIA:

A IDADE da Terra. 1980. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Embrafilmes, CPC - Centro de Produção e Comunicação, Glauber Rocha Comunicações Artísticas, Filmes 3. 160 min. DVD.

BRASÍLIA: contradições de uma cidade nova, 1967. Direção: Joaquim Pedro de Andrade; produção: Filmes do Serro, Rio de Janeiro; roteiro: Jean-Claude Bernardet, Joaquim Pedro de Andrade e Luís Saia; assistente de direção: Jean-Claude Bernardet; narração: Ferreira Gullar; direção de produção: Joel Barcelos; direção de fotografia: Affonso Beato; assistente de câmera: João Carlos Horta. 24 min.

MAL dos trópicos. 2004. Direção de Apichatpong Weerasethakul. Tailândia, França e Alemanha: Celluloid Dreams, 118 min. DVD.

O ALEIJADINHO. 1978. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmos do Serro. 24 min.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. 1969. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: MapaFilmes. 95 min. DVD.

O HOMEM do pau-brasil. 1981. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. São Paulo: Filmes do Serro Ltda.; Lynxfilm S.A.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. 107 min. DVD

O MESTRE de Apipucos. 1959. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Saga Filmes Ltda. 8 min.

O POETA do Castelo. 1959. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Saga Filmes Ltda. 12 min.

O RISCO: Lucio Costa e a utopia moderna. 2003. Direção de Geraldo Motta. Roteiro de Geraldo Motta e Guilherme Wisnik. Rio de Janeiro: Bang Filmes e Produções Ltda. 76 min. DVD.

CANÇÕES:

CAMAFAEU, Paulinho. Ilê Ayê. In: GIL, Gilberto. *Refavela*. Rio de Janeiro: Warner Music. 1977. Lado A. Faixa 2. Disco de Vinil.

GIL, Gilberto; NETO, Torquato. Marginalia II. In: GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Gege Produções Artísticas, 1968. Faixa 4, Lado A. 1 Disco de Vinil.

GIL, Gilberto. Objeto sim, objeto não In: COSTA, Gal. *Gal*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1969. Lado B. Faixa 3, 1 Disco de Vinil.

GIL, Gilberto. Viramundo. In: BETHÂNIA, Maria. *Maria Bethânia canta Noel Rosa e outras raridades*. São Paulo: Sony Music, 2006. Faixa 8. CD.

GIL, Gilberto. Balafon. In: GIL, Gilberto. *Refavela*. Rio de Janeiro: Warner Music. 1977a. Lado B. Faixa 4. Disco de Vinil.

GIL, Gilberto. Refavela. In: GIL, Gilberto. *Refavela*. Rio de Janeiro: Warner Music. 1977b. Lado A. Faixa 1. Disco de Vinil.

GIL, Gilberto. Babá Alapalá. In: GIL, Gilberto. *Refavela*. Rio de Janeiro: Warner Music. 1977c. Lado A. Faixa 5. Disco de Vinil.

GIL, Gilberto. Patuscada Filhos de Ghandi. In: GIL, Gilberto. *Refavela*. Rio de Janeiro: Warner Music. 1977d. Lado B. Faixa 5. Disco de Vinil.

GIL, Gilberto. SALOMÃO, WALY. Quilombo, o Eldorado exitistu. In: QUILOMBO. Paris: Gaumont et CDK Gaumont et CDK, 1984, Lado A, Faixa 1. Disco de Vinil.

LIAN, Luiza. Alumiô In: LIAN, Luiza, BIXIGA 70. *Alumiô*, São Paulo: RISCO, 2019, Faixa 1. Ep.

NUNES, Sued. Travessia. In: NUNES, Sued. *Travessia*. Salvador: Mugunzá Records. 2021.

VELOSO, Caetano. Tropicália. In: VELOSO, Caetano. Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Philips Records. 1968, Lado A. Faixa 1. Disco de Vinil.

VELOSO, Siba. Vi de Relance a coroa In: MARÇAL, Juçara. *Delta Estácio Blues*. São Paulo: QTV, 2021. Faixa 1.

ENTREVISTAS:

GIL, Gilberto. Entrevista concedida ao programa Transa-Marieta. Episódio 7. 06 mai 2020. Vídeo. Disponível em: < <https://youtu.be/6cmRKAyWhoM?si=T4BaHAvgJ3j2X4b2>> . Acesso em: 17 out. 2023.

GIL, Gilberto. Entrevista concedida ao programa Roda-viva da TV Cultura. Episódio 7. 24 mai 2022. Vídeo. Disponível em: < <https://youtu.be/YJJbpiF7zOc?si=QSRyujC2xd1bTo7q>> . Acesso em: 17 out. 2023.

GIL, Gilberto. Entrevista concedida à pesquisa 5 anos entre os bárbaros: corpo, canção, cidade. out 2021. Vídeo.

GIL, Gilberto. Gilberto Gil é funk. *Jornegro*, São Paulo, 1979.

GIL, Gilberto. Gil, do baião ao 'rock', no festival da Nigéria. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1977, p. 9.

GIL, Gilberto. O convite oficial... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 dez. 1976, p. 9.

GIL, Gilberto. Gilberto Gil, uma revisão: quando eu nasci o mundo já estava aí. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1975a, p. 5.

GIL, Gilberto. Um tanto reservado em sua passagem com o show Refazenda... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 out. 1975b, p. 9.

PERIÓDICOS:

A AMBICIONADA mostra brasileira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1963, p. 1.

ADVERTÊNCIA - o samba pode acabar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1973, p. 3

ALL FESTIVAL venues are now ready. *FESTAC 77 Festival News*, vol. 1., n. 8, jun/jul. 1976, p. 1.

ALVIM, Gilda Cesário. Idas e vindas - Bilhete de Paris. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 jul. 1963, p. 2.

ANTÔNIO Olinto quer a Nigéria. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 set. 1961, p. 3.

A EXPLOSAÇÃO biológica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1974, Caderno B, p. 10.

BAROBSA, Luiz. Africanos compram máquina do Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 out. 1972, p. 3.

BELÉM, José. Saudade tem nome africano: Romana voltou para matar o banzo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1963, p. 23-24.

BENTO, Antônio. Relações artísticas Brasil-França. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1960, Coluna de Artes, p. 4

BOSSA atinga... *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 out. 1961, p. 3.

CAMPOFIORITO, Quirino. Artistas da Nigéria. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1963, Coluna Artes Plásticas, p. 4.

- CAMPOS, Gilse. O falso caminho da escultura habitável. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1972, p. 3.
- COSTA, Lucio. Brazil Builds. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1972, p. 6.
- CARIBÉ não veio, mas, mesmo assim "As três mulheres de Xangô" foram lançadas: GEA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1958, p. 16.
- COMEÇA no Rio encontro entre África e América Latina. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 set. 1963, p. 7.
- CONDÉ, José. Três mulheres de Xangô. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1959, Coluna Escritores e Livros, p. 16.
- DAMATA, Gasparino. Brancos e negros só se conhecem pelos livros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 out. 1963, Caderno Especial, p. 5.
- DO PETIT para o Grand Palais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1962, p. 2.
- D. ROMANA chegou após 63 nos de África para cumprir antiga promessa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 mai. 1963a, p. 3.
- D. ROMANA de regresso à Nigéria. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1963b, p. 7.
- EM MESAS separadas... *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1963, p. 7.
- ETNÓLOGO baiano coordena em Lagos parte brasileira do Festival de Arte Negra. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1974, p. 10.
- EXPORTANDO know-how. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1972, p. 6.
- EXPOSIÇÃO de arte brasileira na Suíça. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1955, Caderno 2, p. 11.
- EXPOSIÇÃO de Brasília em Paris. *Módulo - arquitetura e artes visuais no Brasil*, Rio de Janeiro, n. 33, jun. 1963, p. 11.
- FLATS to be ready at the Festival Village. *FESTAC 75 Festival News*, vol. 1., n. 1, mai. 1975, p. 8.
- GILBERTO foi indicado pelo Itamarati... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1976, p. 3.
- IMAGEM africana - Mostra pintura da Nigéria. *A Noite*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1963, p. 3
- INTERCÂMBIO cultural com a França será incrementada: programa até 63. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1960, p.2
- KNOW-HOW. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1974, p. 3
- KNOW-HOW brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 abr. 1971, p. 10.
- MAIS UMA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 fev. 1977, p. 6.
- MAURÍCIO, Jayme. "O tempo brasileiro na Trienal de Milão" *In: Módulo: arquitetura e artes visuais no Brasil*. N. 38. Rio de Janeiro. Dez. de 1964.
- MAURÍCIO, Jayme. As reivindicações do Brasil à UNESCO: benefícios iguais concedidos à Ásia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1960, Coluna Itinerário das Artes, p. 2.
- MAURÍCIO, Jayme. A grande exposição do Brasil em Neuchatel. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1955a, Coluna Itinerário das Artes, p. 16.
- MAURÍCIO, Jayme. A grande exposição de arte brasileira de Neuchatel. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1955b, Coluna Itinerário das Artes, p. 12.
- MOSTRAS artísticas franco-brasileiras. *Correio Braziliense*, Brasília, 22 jul. 1960, p. 2

MOSTRA de arte do Brasil na Nigéria. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1962, p. 2

NOVACAP. *Revista Brasília*. Rio de Janeiro: Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil. Ano I. N. 5 – especial da Primeira Missa de Brasília, 1957.

O BRASIL no Petit Palais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1962, Coluna Itinerário das Artes, p. 2.

O ARQUITETO Maurício Roberto... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 out. 1972, p. 3.

OLGA Bianchi se hospedará no... *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 out. 1958, p. 3.

NOVA CAPITAL. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 ago 1976, p. 3.

PARA a Nigéria um diplomata de carreira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 set. 1961, p. 3.

PLANO Petit de Lucio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1959, p. 25.

PONTUAL, Roberto. Houve o sonho e a realidade?. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1977, p. 4.

RANGEL, Maria Lúcia. A suave invasão da arquitetura brasileira na África. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1977, p.5.

RELAÇÕES entre países da América Latina África. *Diário de Notícias*, 24 set. 1963, p. 9.

RODA-VIVA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1977, p. 3.

ROMANA recorda a Nigéria. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 ago. 1963, p. 3.

SELJAN, Zora. Terra africana - canto de amor para a Nigéria. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1963a, p. 1.

SELJAN, Zora. Terra africana - "No Brasil ainda tem gente da minha cor?. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 jan. 1963b, p. 1.

SELJAN, Zora. Terra africana IX - O Atlas linguístico do Brasil por Ibadan. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1963c, p. 2.

SELJAN, Zora. Terra africana V - Noite de natal em Lagos quando sopra o "Harmatan". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1963d, p. 2.

SELJAN, Zora. Terra africana IV - Uma noiva que faz regime para engordar. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07 fev. 1963e, p. 1.

SELJAN, Zora. Terra africana II - Lagos é uma cidade surrealista. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1963f, p. 1.

SELJAN, Zora. Terra africana III - Informação de rua custa caro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1963g, p. 1.

SELJAN, Zora. Terra africana VIII - Bumba-meu-boi na África. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1963h, p. 1.

SELJAN, Zora. Terra africana XVIII - Artistas brasileiros em Lagos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1963i, p. 1.

SELJAN, Zora. Terra africana X - O Ataojá de Oxogbô tem amis de oitenta filhos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1963j, p. 1.

SELJAN, Zora. Terra africana XVI - Romana da Conceição no Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 mai. 1963k, p. 1.

SODRÉ, Niomar Muniz. O Brasil em Neuchatel. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1956, Coluna Itinerário das Artes, p. 12.

SOUZA, Daiane. Quilombola Mesquita é homenageado por participação na construção de Brasília. *Portal Fundação Palmares*, Brasília, 23 abr. 2012. Disponível em:< <https://www.palmares.gov.br/?p=19347>>. Acesso em: 18 out. 20123.

VOLTARÁ com o Saci-pererê. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 mai. 1963, p. 1.

ZORA Seljan na África. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1961, Coluna Teatro, p. 2.

BIBLIOGRAFIA:

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. tradução Renato Ambrosio. - São Paulo: Hedra, 2012.

ALBUQUERQUE, João Lins de. *Antonio Olinto, memórias póstumas de um imortal*. São Paulo: Editora Cultura Ltda, 2009.

ALMEIDA JR., Dilton. *À margem: diante da poesia, diante da cidade*. 2017. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2017.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. *O imponderável Bento contra o crioulo voador: roteiro original para filme* (1991). 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2018.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. *O imponderável Bento contra o crioulo voador*. São Paulo: Marco Zero; Cinemateca Brasileira, 1990.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Casa-grande, Senzala & Cia*. (organização de Ana Galano) Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora UFRJ, 2003.

APTER, Andrew. FESTAC for black people: oil capitalism and the spectacle of culture in Nigeria. *Passages*. Evanston, IL: Program of African Studies, Northwestern University no. 6, 1993, pp. 1-3.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. In: *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.

BARDI, Lina. *Lina por escrito* (organização de Silvana Rubino e Marina Grinover). São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

BARDI, Lina; VERGER, Pierre. *África Negra*. São Paulo: MASP, 1988.

BARTHES, Roland. *Inéditos- Vol. 4: política*. São Paulo: Martins Fontes, 2005)

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. Moscou (1927) In: Benjamin, Walter. *Obras escolhidas Vol. II: Rua de mão única*. 6ª ed. São Paulo, 2012a, p. 157-189.

BENJAMIN, Walter. Nápoles (1925) In: Benjamin, Walter. *Obras escolhidas Vol. II: Rua de mão única*. 6ª ed. São Paulo, 2012c, p. 147-156.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História (1940) In: Benjamin, Walter. *Obras escolhidas Vol. II: Rua de mão única*. 6ª ed. São Paulo, 2012b, p. 241-252.

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas Vol. II – Rua de mão única*. 6. ed. São Paulo: Braziliense, 2012d.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust (1929) *In: Benjamin, Walter. Obras escolhidas Vol. II: Rua de mão única*. 6ª ed. São Paulo, 2012e, p. 37-50.
- BERTH, Joice. *Se a cidade fosse nossa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.
- BOSI, A. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.
- BRISTOL, Katharine G. The Pruitt-Igoe Myth, *Journal of Architectural Education*, 44:3, 1991, p. 163-171.
- BRUM, M. S. I. Memórias da remoção: o incêndio da Praia do Pinto e a ‘culpa’ do governo. *In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL*, 11., 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <www.encontro2012.historiaoral.org.br/> Acesso em: 2 out. 2023.
- CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. 1ª ed. Coimbra, PT: Edições 70, 2020 (1938).
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, (1975) 2017.
- CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- CERTEAU, Michel. de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, (1980) 2014.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.
- CHASLIN, Françoise. *Un Corbusier*. Paris, FR: Éditions du Seuil, 2015.
- COELHO, Frederico. Quantas margens cabem em um poema? - Poesia marginal ontem, hoje e além. *In: FERRAZ, E. (Org.). Poesia Marginal: Palavra e Livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- COHRE, SERAC. *The myth of th Abuja masterplan: forced evictions as urban planning in Abuja*. Geneva,, CH: The Centre on Housing Rights and Evictions (COHRE), 2008.
- CORREIA, Telma de Barros. O modernismo e o núcleo fabril: o anteprojeto de Lúcio Costa para Monlevade. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, n. 14, p. 80-93, 1 dez. 2003.
- COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34/Edições SESC, 2018.
- COSTA, Lucio. *Encontros* (organização de Ana Luiza Nobre). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.
- COSTA, Lucio. “Para Mrs. Kennedy; Dear Mr Costa, to continue our education course... resposta - Dear Mr Walton, I herewith...”, Acervo Lucio Costa. Instituto Tom Jobim. 1964. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1008>>. Acesso em: 20 abr. 2020.
- COSTA, Lucio. *Roteiro da exposição programada para o Petit Palais*. Acervo Casa de Lucio Costa, 1963.
- COSTA, Lucio. "Documentação necessária". *In: Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 1. 1937, p. 31-40. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPato1_m.pdf>. Acesso em: 12 de agosto de 2023.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 2ª ed. São Paulo: Ubu editora/Edições SESC, 2019 (1902).
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico: o Brasil e o desafio de descolonização africana, 1950-1980*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

- DÁVILA, Jerry. Pele branca, máscaras negras: diplomatas brasileiros na Nigéria e concepções identitárias (1962-1966) . *Revista De Antropologia*, 51(2), 2008, 473-518.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018 (1985).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 5. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 3. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012b.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem (do tempo). *Caderno de Leituras*, n. 47. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016a (2007).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna*. Lisboa, PT: Editora KKYM, 2016b (2002).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem arde. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaio sobre a aprisão*, n. 2. Lisboa, PT: Editora KKYM, 2015a (2004), p.292-320.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b (2000).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Prefácio. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b (2002).
- DOXIADIS, Constantinos A.; PAPAIOANNOU, JG. *Ecumenopolis: The Inevitable City of the Future*. Atenas, GR: Athens Center of Ekistics, 1974.
- DOXIADIS, C. A. The city (II): Ecumenopolis, world-city of tomorrow. *Impact of Science on Society*, v. 19, n. 2, p. 179-193, April/June 1969. Disponível em: www.doxiadis.org. Acesso em: 7 out. 2023.
- DOXIAIDS, Constantinos A. *Architecture in Transition*. Londres, GB: Hutchinson and Co, 1963.
- ELLEH, Nnamdi. *Architecture and Politics in Nigeria: The Study of a Late Twentieth-Century Enlightenment-Inspired Modernism at Abuja, 1900–2016*. Londres: Routledge, 2018.
- ELLEH, Nnamdi; EDELMAN, David. Exploiting public art, architecture and urban design for political power in Abuja: modernism and the use of christian, islamic and ancestral visual icons In.: *Current Urban Studies*, Vol. 1, No. 1-10, 2013. Disponível em: <https://file.scirp.org/pdf/CUS_2013032915525449.pdf>. Acesso em: 14 out. 2013.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- FANON, Frantz. *Por uma revolução africana: Textos políticos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- FCDA. The master plan for Abuja, the new federal capital of Nigeria. Lagos: The Federal Capital Development Authority, 1979.
- FESTAC77. *General Programme*, Lagos: FESTAC 77, 1977.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020 (1919).
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento urbano*. 15ª ed. São Paulo: Global, 2014.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006 (1933).

- FREYRE, Gilberto. *Novo mundo nos trópicos*. 3ª ed. São Paulo: Global, 2011.
- FREYRE, Gilberto. *Brasis, Brasil, Brasília*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968.
- FREYRE, Gilberto. "Sugestão para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e a das Colônias". In: *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 1. 1937a, p. 41-44. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01_m.pdf>. Acesso em: 12 de agosto de 2023.
- FREYRE, Gilberto. *Mucambos no Nordeste*: algumas notas sobre o tipo de casa popular mais primitivo do nordeste do Brasil. Rio de Janeiro: SPHAN, 1937b.
- FONSECA, Raphael. Redes de Dormir. In: *Revista Carbono*, n. 03, 2013 Disponível em:<<http://revistacarbono.com/artigos/03redes-de-dormir-raphael-fonseca/>>. Acesso em 16 mar. 2020.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GARVEY, Marcus. *Selected Writings and Speeches of Marcus Garvey*. Nova York, E.U.A.: Dover Publications, 2012.
- GIL, Gilberto. *Todas as letras* (organização de Carlos Rennó). São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- GIL, Gilberto. *Encontros* (Organização Sergio Cohn). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Ed. 34; Universidade Cândido Mendes, 2002.
- GORELIK, Adrian. *Das vanguardas a Brasília*: cultura urbana e arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- GUEERRA, Abílio. *Cultura pau-brasil*: o encontro de Lucio Costa, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. São Paulo: Editora Romano Guerra, 2022.
- GUERRA, Abílio. *O primitivismo em Mário de Andrade e Raul Bopp*: origem e conformação no universo intelectual brasileiro. São: Paulo: Romano Guerra, 2010.
- GUERRA, Abílio. *Arquitetura e natureza. Pensamento da América Latina*, volume 1. São Paulo/Austin, Nhamerica Platform, Romano Guerra, 2016. E-book
- GROSGOUEL, R. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 2549, (2013) 2016.
- IKOKU, Gommsu. The city as public space: Abuja – the capital city of Nigeria. In: *Forum*, Vol.6, 2004. Disponível:< <https://research.ncl.ac.uk/forum/v6i1/ikoku.pdf>> Acesso em: 14 out. 2018.
- HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras*: cachorros, pessoas e alteridade significativa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos*: Histórias Íntimas de Meninas Negras Desordeiras, Mulheres Encrenqueiras e Queers. Rio de Janeiro: Editora Fósforo, 2012.
- HOLSTON, James. *A cidade modernista*: uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- JACQUES, Paola. Montagem. In: JACQUES, Paola; ALMEIDA JR. Dilton; QUEIROZ, Igor; IZELI, Rafaela. *Laboratório Urbano*: pequeno léxico teórico-metodológico. Salvador: EDUFBA, 2022.
- JACQUES, Paola. *Pensamentos selvagens*: montagem de uma outra herança – tomo II. Salvador: EDUFBA, 2021.

- JACQUES, Paola. *Fantasma modernos: montagem de uma outra herança* – tomo I. Salvador: EDUFBA, 2020.
- JACQUES, Paola. ALMEIDA JR, Dilton. A construção de Brasília: vários silenciamentos e um afogamento. *Anais do XII Encontro de História da Arte - Os silêncios na história da arte*. Campinas, UNICAMP, 2017, p. 469-495. Disponível: < <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Paola%20Berenstein%20Jacques%20e%20Dilton%20Lopes%20de%20Almeida%20Junior.pdf>>. Acesso em 16 out. 2023.
- JACQUES, Paola. Tropicália Brasília: a pureza é um mito. In: SZANIECKI, B., COCCO, G., PUCU, I. (org.) *Hélio Oiticica, para além dos mitos*. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016.
- JACQUES, Paola. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- JARCY, Xavier de. *Le Corbusier, un fascisme français*. Paris, FR: Albin Michel, 2015.
- JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. Nova York, E.U.A.: Rizzoli, 1977.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KUBITSCHKEK, Juscelino. Discurso de JK na inauguração de Brasília. In: PINTO, Luíza Helena Nunes. *Discursos Selecionados do Presidente Juscelino Kubitschek*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009, p. 51-54.
- KUBITSCHKEK, Juscelino. Oração do Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveria. In: ASSOCIAÇÃO Franco-brasileira de Brasília. *Homenagem a André Malraux (1901-1976)*, Brasília: AF Brasília, 2001, p. 9-20.
- LACAN, Jacques. *A lógica do fantasma: seminários 1966-1967*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2007.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. 7. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- LEIRIS, Michel. *África fantasma*. 1ª. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LEONÍDIO, Otávio. *Carradas de razão: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007.
- LIMA, Vivaldo da Costa. Os obá de Xangô. *Afro-Ásia*, CEAO/UFBA, n. 2/3, p. 5-36, 1966.
- LOPES, Dilton; JACQUES, Paola; MARTINS, Ramon. “Narrar por relações I: o fragmento, o intervalo, a imaginação” In: CERASOLI, Josianne; PEREIRA, Margareth da Silva; JACQUES, Paola (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico – Tomo III: modos de narrar*. Salvador: EDUFBA, 2020.
- LORAU, Nicole. Elogio do Anacronismo. In: NOVAES, Adauto.(org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- MALDONADO-TORRES, N. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNADINO-Costa, J., MALDONADO-TORRES, N. e GROSGOUEL, R. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- MALRAUX, André. Brasília - Capital da esperança In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Júlio. (org.) *Brasília - antologia crítica*. São Paulo: Cosac&Naify, 2012, p. 53-58.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 publicações, 2018.

- MBEMBE, Achille. Necropolítica. In: *Artes & Ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ*. n. 32. Dezembro, 2016. p. 122-151.
- MEMMI, Albert. *O retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MESQUITA, Gustavo. *Gilberto Freyre e o Estado Novo: região, nação e modernidade*. São Paulo: Global, 2018.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (2002).
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 32. n° 94. junho, 2017.
- MOSER, B. *Autoimperialismo*. Tradução: Eduardo Heck de Sá, 1.ed. São Paulo: Planeta, 2016.
- MOURA, Clóvis. A quilombagem como expressão de protesto radical. In: MOURA, Clóvis. *Os Quilombos na dinâmica social do Brasil*. Maceió: Edufal, 2001 (1983).
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional vs identidade negra*. 5ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- NACKED, Rafaela Capelossa. *Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)*. 2015. 137 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.
- NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- NASCIMENTO, Beatriz. *O negro visto por ele mesmo* (organização de Alex Ratts). São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras* (organização de Alex Ratts). Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- NASCIMENTO, Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição*. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.
- NUNES, Brasilmar Ferreira. *Brasília: A fantasia corporificada*, Brasília: Paralelo 15, 2004.
- OITICICA, Hélio. *Encontros* (Organização César Oiticica Filho, Sergio Cohn e Ingrid Vieira). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.
- OLINTO, Antônio. *Brasileiros na África*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.
- OLINTO, Antônio. *A casa da água*. Rio de Janeiro: Edições Bloch. 1969.
- OLIVEIRA, Márcio de. *Brasília: o mito na trajetória da nação*. Brasília: Editora Paralelo 15, 2005.
- NETO, Torquato. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- PAVIANI, A. (Org.) . *Brasília: Moradia e Exclusão*. 1. ed. BRASILIA: EDITORA UNB, 1996. pp.61.
- PAVIANI, Aldo. A construção injusta do espaço urbano. In: PAVIANI, Aldo (Org.). *A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília*. Brasília: Editora da UnB, 1991.

- PEDROSA, Mário. *Arquitetura: ensaios críticos* (organização de Guilherme Wisnik). São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PERELMAN, Marc. *Le Corbusier, Une froide vision du monde*. Paris, FR: Éditions Michalon, 2018.
- PERLMAN, Janice. *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- PEREIRA, Margareth da Silva. Nebulosa. In: JACQUES, Paola; ALMEIDA JR. Dilton; QUEIROZ, Igor; IZELI, Rafaela. *Laboratório Urbano: pequeno léxico teórico-metodológico*. Salvador: EDUFBA, 2022.
- PEREIRA, Margareth da Silva. Pensar por nebulosas. In: PEREIRA, M. da S.; JACQUES, P. B. *Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I - modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 236-261.
- PICCAROLO, Gaia. *Architecture as civil commitment: Lucio Costa's modernist project for Brazil*. Nova York, E.U.A.: Routledge, 2020.
- PIERSON, Donald. *Branços e pretos na Bahia* (estudo de contacto racial). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- PHOKAIDES, Petros. De-tropicalising Africa: Architecture, planning and climate in the 1950s and 1960s,. *Docomomo Journal, Modern Africa, TropicalArchitecture, Journal 48*, 2013, pp. 76-81.
- QUIJANO, A. Colonialidad y modernidade/racionalidade. *Perú indígena*, v. 29, n. 13, p. 11-20, 1992.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder e CLASSIFICAÇÃO SOCIAL In: SANTOS, B. S.; MENESES, M.P. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almada, (2000) 2009.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, (2000), 2009
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. Sociabilidade, hoje: leitura da experiência urbana. *Caderno CRH*, v. 18, n. 4, p. 411-422, 2005.
- RIBEIRO, Ana Luísa Carmona. *Exposições de Lina Bo Bardi*. 2015. 380 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano*. Slvador: Editora Corrupio, 1981.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara (Roma, 1/8/1967). In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. (Organização: Ivanna Bentes). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, Glauber. Estética do Sonho. In: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas, SP: Papirus, 1996a (1971).
- ROCHA, Glauber. Estética da Fome. In: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. São Paulo: Papirus, 1996b (1965).
- ROCHA, Glauber. Idade da Terra. In: ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceiro Mundo*. (Organizado por Orlando Senna). Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2019. 208p.
- ROSSETI, E. P. Riposatevi, a tropicália de Lucio Costa.: O Brasil na XIII Trienal de Milão. *Arquitextos*, São Paulo, ano 06, n. 068.02. *Vitruvius*, jan. 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/388>>. Acesso em: 02 mar. 2023.

- RUBINO, Silvana. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi*. Tese de Doutorado, IFCH, UNICAMP, 2002.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- SALOMÃO, W. *Hélio Oiticica, qual é o parangolé? E outros escritos*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SALOMÃO, Waly. Contradiscorso: do cultivo de uma dicção da diferença *In: Anos 70: trajetórias*, São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2005, p. 87.
- SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos Santos. "Brasília - belo sonho ideológico que se tornou um pesadelo" *In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Júlio. (org.) Brasília - antologia crítica*. São Paulo: Cosac&Naify, 2012, p. 198-201.
- SANTOS, Suely Virgínia dos. *Coleção Terras de Quilombos - Quilombo Mesquita (DF)*. Brasília (DF): Ministério do Desenvolvimento Agrário (online), 2015 (Narrativa publicada no formato de livreto pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA)).
- SAVORRA, Massimiliano. "Milano 1964. Triennale del tempo libero: intersezioni tra arte, comunicazione e design". *Casabella*. N. 872, abr. de 2017. p. 41-56.
- SCHELEE, A. Narrativas históricas e culturais de Brasília *In: SABOIA L., DERNTL M.F. Brasília 50+50 cidade, história e projeto*. Editora UnB, 2014
- SILVA, Alberto da Costa e. *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SOSA, Marisol Rodríguez. *A Guanabara de Doxiadis e a Havana de Sert: Ekistics e Urban Design, novas direções na ruptura do CIAM*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2008.
- SOUZA, Luiz Felipe Machado Coelho de. *Irmãos Roberto Arquitetos*. Rio de Janeiro : Rio Books, 1ª edição, 2014.
- SPRICIGO, Vinicius Pontes. Rumo a uma arqueologia das exposições. *In CYPRIANO, Fábio; OLIVEIRA, Mirtes Marins (org.). História das exposições: casos exemplares*. São Paulo: EDUC, 2017, p.53-68.
- STENGERS, Isabelle. Reclaiming animism *In: e-flux Journal*. n. 36, jul. 2012. Disponível em:< <https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>>. Acesso em 23 out. 2023.
- TAVARES, Jeferson. *Projetos para Brasília 1927- 1957*. Brasília: Iphan, 2014.
- TAVARES, Paulo. *Lucio Costa era racista?: notas sobre raça, colonialismo e arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- TAVARES, Paulo. A capital colonial. *Revista Zum*, 2020.
- TOPALOV, Christian. *Laboratoire du Nouveau Siècle: La nébuleuse réformatrice en France (1880-1914)*. Paris: EHESS, 1999.
- VALE, Lawrence J. *Architecture, power and national identity*. 2. ed. Nova York, E.U.A.: Routledge, 2008.
- VALLADARES, Clarival do Prado. II Festival e Colóqui de Artes e Culturas Negras e Africanas *In: MEC. Boletim do Conselho Federal da Cultura*, abr/mai/jun/, ano 6. n. 22. 1976, p. 67-70.
- VALLADARES, Lícia do Prado. *Passa-se uma casa: análise do programa de remoção de favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

- VELAME, Fábio. *Arquiteturas da ancestralidade afro-brasileira: o Omo Ilê Agboulá Um Templo do Culto aos Egum no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2019.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. Edição comemorativa. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 (1997). E-book.
- VERGER, Pierre. *Fluxo e Refluxo: do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos-os-Santos do século XVII ao XIX*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- VIDESSOT, L. *Narrativas da construção de Brasília: Mídias, Fotografias, Projetos e História*. 2009. 335 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos - Usp, São Carlos, 2009.
- ZALUARI, Alba; ALVITO, Marcos (orgs.). "Um Século de Favela". Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- WARBURG, Aby. *História de fantasmas para gente grande: escritos, esboços, conferências*. (organizado por Leopoldo Waizbort). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. 1a ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

APÊNDICE



CRONOLOGIA
DOS PRESIDENTES
E GOLPES DE ESTADO
NO BRASIL
E NA NIGÉRIA

A BRASIL

PRESIDENTES



Jânio
Quadros
1961
/
1961



Ranieri
Mizelli
1961
/
1961



Ranieri
Mizelli
1963
/
1963



Junta
Militar
1969
/
1969



Juscelino
Kubistchek
1956
/
1961



João
Goulart
1961
/
1963



Castelo
Branco
1964
/
1967



Costa
e Silva
1967
/
1969



Garrastazu
Médici
1969
/
1974



Ernesto
Geisel
1974
/
1979

1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975

4ª REPÚBLICA DITADURA MILITAR / 5ª REPÚBLICA

A.I. 5

GOLPE

INDEPENDÊNCIA

2 GOLPES

GOLPE

COLÔNIA BRITÂNICA

1ª REPÚBLICA

DITADURA MILITAR

1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975

Nnamdi
Azikiwe
1960
/
1966



civil
cristão
igbo

Johnson
Aguiyi-Ironsi
1966
/
1966 († assassinado)



militar
cristão
igbo

Yakubu
Gowon
1966
/
1975



militar
muçulmano
hausa/fulani

Murtala
Mohammed
1975
/
1976 († assassinado)



militar
muçulmano
hausa/fulani

A NIGÉRIA

PRESIDENTES



João Figueiredo
1979
/
1985



José Sarney
1985
/
1990



Fernando Collor
1990
/
1992



Itamar Franco
1992
/
1994



F. H. Cardoso
1994
/
1998

1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995

DITADURA MILITAR / 5ª REPÚBLICA 6ª REPÚBLICA

REDEMOCRATIZAÇÃO

IMPEACHMENT

GOLPE

TRANSIÇÃO

GOLPE

GOLPE

2 GOLPES

3ª REPÚBLICA

2ª REPÚBLICA

2ª DITADURA MILITAR

3ª DITADURA

1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995

Olusegun Obasanjo
1976
/
1979



militar
cristão
iorubá

Shehu Shagari
1979
/
1983



civil
muçulmano
hausa/fulani

Ibrahim Babangida
1985
/
1993



militar
muçulmano
hausa/fulani

Ernest Shonekan
1993
/
1993



civil
iorubá

Muhammadu Buhari
1983
/
1985



militar
muçulmano
hausa/fulani

Sani Abacha
1993
/
1998



militar
muçulmano
hausa/fulani

olusegun obasanjo
é preso e torturado
(1993/1998)

A BRASIL PRESIDENTES



F. H.
Cardoso
1998
/
2002



Luís Inácio
Lula da Sila
2002
/
2006



Luís Inácio
Lula da Sila
2006
/
2010



Dilma
Roussef
2010
/
2014



Dilma
Roussef
2014
/
2016

1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016

TRANSIÇÃO

GOLPE

4ª REPÚBLICA

1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016

Olusegun
Obasanjo
1999
/
2003



militar
cristão
iorubá

Abdulsalami
Abubakar
1998
/
1999



militar
muçulmano
hausa/fulani

Olusegun
Obasanjo
2003
/
2007



militar
cristão
iorubá

Umaru
Yar'Adua
2007
/
2010



civil
muçulmano
hausa/fulani

Olusegun
Obasanjo
2010
/
2015



civil
cristão
ijaw

Muhammadu
Buhari
2015
/
2019



militar
muçulmano
hausa
fulani

olusegun obasanjo
é preso e torturado
(1993/1998)

A NIGÉRIA PRESIDENTES

B

CRONOLOGIA
DOS PRESIDENTES
DO BRASIL
E CHANCELERES
DO ITAMARATY

B

BRASIL

PRESIDENTES



Jânio
Quadros
1961
/
1961



Ranieri
Mizelli
1961
/
1961



Ranieri
Mizelli
1963
/
1963



Junta
Militar
1969
/
1969



Juscelino Kubis-
tchek
1956
/
1961



João
Goulart
1961
/
1963



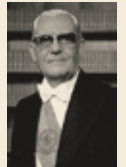
Castelo
Branco
1964
/
1967



Costa
e Silva
1967
/
1969



Garrastazu
Médici
1969
/
1974



Ernesto
Geisel
1974
/
1979

1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975

4ª REPÚBLICA / DITADURA MILITAR / 5ª REPÚBLICA

A.I. 5

GOLPE

1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975

José Carlos
e Macêdo Soares
1955
/
1958



Horácio
Lafer
1959
/
1961



Hermes
Lima
1962
/
1963



Vasco L.
da Cunha
1964
/
1966



Mário Gibson
Barbosa
1969
/
1974



Azaredo da
Silveira
1974
/
1979



Francisco
Negrão
de Lima
1958
/
1959



Afonso Arinos
de Melo Franco
1962
/
1962



Magalhães
Pinto
1967
/
1969



Afonso Arinos
de Melo Franco
1961
/
1961



San Tiago Dantas
1961
/
1962



Evandro Lins e
Silva
1963
/
1963



Juracy
Magalhães
1966
/
1967



B

BRASIL

CHANCELERES DO ITAMARATY

tese de doutoramento

dilton lopes de almeida júnior

programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo

universidade federal da bahia

salvador, dezembro de 2023

